

Georg Maas

## Der Klang der Bilder

Ein Streifzug durch neue Bücher zum Thema Filmmusik

Filmmusik ist "in". Nicht nur im Tonträgermarkt, sondern auch publizistisch und in der musikwissenschaftlichen Fachdiskussion entwickelt der Gegenstand eine expansive Präsenz. Sei es die traditionsreiche Tagung des Darmstädter Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, die 1993 das Thema "Musik und Film" in den Blickpunkt stellte (s.u.), sei es die Zeitschrift *Musik und Unterricht*, die das November-Heft 1992 der Filmmusik widmete, seien es die Neuauflage des rororo-Handbuchs *Musikpsychologie*, die Zeitschrift *Musiktheorie*, musikpädagogische oder -psychologische Tagungs- und Forschungsberichte - die Symbiose von Musik und Film ist bei Musikern wieder im Gespräch. Selbst die Juristen beschäftigten sich jüngst mit der Thematik (Jürgen Berger [Hrsg.] *Musik und Film*. Baden-Baden: Nomos 1993).

Die Fülle an neueren Aufsätzen zum Themenkomplex "Film und Musik" macht es unmöglich, in vertretbarem Umfang eine kommentierte Bibliographie vorzulegen. Deshalb werden sich die folgenden Ausführungen auf deutsch- und englischsprachige Bücher beschränken, die - pars pro toto - den Rahmen gegenwärtiger Beschäftigung mit Filmmusik umreißen. Daß gerade auch für die Theoriebildung wichtige Aufsätze außen vor bleiben müssen, wird dabei in Kauf genommen.

Traditionell nimmt die amerikanische Literatur zur Filmmusik eine Schlüsselrolle ein. Die weltweite Dominanz der US-amerikanischen Filmindustrie, die geographische Nähe zur vorbildhaften Filmmusikproduktion Hollywoods, aber auch die Selbstverständlichkeit, mit der der Film in Museen und Hochschulen als Bestandteil der nationalen Kultur betrachtet wird, dürften hierfür die Erklärung liefern. In den letzten Jahren tauchten einige "alte Bekannte" unter den Buchneuerscheinungen auf, so die bewährte Arbeit von Prendergast. Obwohl schwerpunktmäßig geschichtlich orientiert, enthält sie aufschlußreiche Ausführungen zur Ästhetik der Filmmusik. Die Aktualisierung der Neuauflage betraf vor allem das Kapitel zur Technik (Synchronisation von Musik und Bild), das um einen Abschnitt zur Fernsehmusik erweitert wurde. Hinzugefügt wurde außerdem ein Teil zum gegenwärtigen Stand der Produktionstechnik (Video Post-Production, digitale Audiotechnik, Synthesizer). Damit kommt der handwerklichen Seite der Filmmusik ein Gewicht zu, wie es in der wissenschaftli-

chen Fachliteratur selten anzutreffen ist und das den Wert der Publikation weiter steigert.

Nachdem Tony Thomas die Rechte an seinem längst vergriffenen Buch *Film Score - A View From the Podium* zurückgekauft hatte, konnte es endlich wieder neuaufgelegt werden. Äußerlich präsentiert sich das Buch als Sammlung von Lebensbildern von 25 Filmkomponisten. Einige dem breiten Publikum nicht ganz so bekannte Namen mögen dabei überraschen, so die von Hans J. Salter, John Addison oder Fred Steiner. Thomas stellt in der nötigen Ausführlichkeit die Viten der Komponisten vor und weist deren Oeuvre in Form tabellarischer Filmübersichten nach. Was jedoch die besondere Bereicherung bei der Lektüre ausmacht, sind die umfangreichen Ausführungen der Komponisten selbst zur Filmmusik. Sie gingen auf die Bitte Thomas' nach einem derartigen Beitrag zurück bzw. wurden von Thomas aus früheren Publikationen der Komponisten ausgewählt. Dadurch gelingt es ihm, den Blick auf Filmmusik aus der Perspektive der "Macher" zu richten. Dies scheint mir eine wichtige Ergänzung zum analytischen Blick (bzw. Ohr) des Film- oder Musikwissenschaftlers.

Auch Christopher Palmer spürt in Einzelportraits herausragenden Vertretern der Hollywood-Filmmusik nach, sozusagen den Klassikern. Dabei spannt er den zeitlichen Bogen vom Ahnherrn Max Steiner bis zu Alex North, Elmer Bernstein und Leonard Rosenman, in denen er die letzten Repräsentanten der Hollywood-Tradition sieht. Palmer, der auch durch praktische Arbeiten bestens ausgewiesen ist - er besorgte beispielsweise die Rekonstruktion der Steinerschen Musik zu KING KONG für die Neuaufnahme 1976 -, gehört ebenso wie Thomas zu den intimen Kennern der Hollywood-Filmmusiktradition. Seine Biographien sind ebenso wie die Kommentare zur kompositorischen Seite wichtiger Soundtracks fundiert und aufschlußreich. Dennoch sollte man den Stellenwert derartiger publizistischer Arbeiten nicht überbewerten: Sie stehen in der Tradition der historischen Musikwissenschaft, Fixpunkte der Analyse sind Komponistenpersönlichkeiten und die Faktur deren Werke. Da, wo in Musikgeschichten Johann Sebastian Bach und seine *h-Moll-Messe* erörtert wird, geht es bei Palmer um Erich Wolfgang Korngold und *Herr der sieben Meere*... Dabei wird leider die Theoriebildung etwas vernachlässigt. Die Frage, wie Filmmusik funktioniert und fungiert, klingt zwar im Kontext der beschriebenen Einzelfälle an, wird aber nicht hinreichend theoretisch behandelt. Dies trifft nicht nur auf Palmers Buch zu, sondern auch auf die Monographien von Thomas und Darby und Du Bois.

Deren Gemeinschaftsarbeit kommt äußerlich überwältigend (mit einem Umfang von 604 Seiten) und zu einem Preis deutlich jenseits der "100 DM-Schwelle" daher. Abgesehen von sechs historischen bzw. systematischen Kapiteln (z.B. "From Silents to Sound" oder "The 1960s and 1970s") werden auch hier herausragende Komponisten Hollywoods in Einzelkapiteln vorge-

stellt. Der zeitliche Rahmen reicht von Max Steiner, Alfred Newman, Franz Waxman bis hin zu Henry Mancini, Jerry Goldsmith, John Williams. Die jüngste Generation bleibt ausgespart - es geht auch hier um die Klassiker. Den Umfang der Einzelkapitel nutzen die Autoren mehr als sinnvoll. Neben den obligaten Biographien und detailreichen Filmographien nebst einiger Illustrationen werden einzelne repräsentative Filmmusiken des jeweiligen Komponisten im Detail analysiert. Kurze Notenbeispiele schaffen die musikwissenschaftliche Genauigkeit der Aussage, die man in der filmmusikalischen Literatur sonst oft vermißt. Die Konzentration der Analysen auf wenige Einzelbeispiele erlaubt es, am Exemplum der Frage nachzugehen, wie der Komponist gearbeitet hat, wie der spezifische Soundtrack in das Filmganze Eingang findet. Müßig einzuwenden, daß die Berücksichtigung herausragender europäischer Filmkomponisten dazu geführt hätte, das dargestellte Spektrum dessen zu erweitern, was von Filmmusik geleistet werden kann. Kein Vorwurf an die Autoren, sondern die Aufforderung an europäische Fachkollegen, einen weiteren Band zu schreiben: über Beiträge der "Alten Welt" für die Entwicklung der Filmmusik.

Ebenfalls von eindrucksvollem Umfang liefern Limbacher und Wright einen zweiten Band ihres *Keeping Score*. Er ergänzt die gleichnamige Ausgabe aus dem Jahr 1981, die sich mit Filmmusiken der Jahre 1972-1979 befaßte. Limbacher ist ein unermüdlicher Sammler, sein Opus ist denn auch keine unterhaltensliterarische Kost, sondern dient der puren Information. Auf 916 Seiten finden sich alphabetisch geordnet Filme der Produktionszeiträume 1921-1971 und 1980-1988 mit Angabe des Produktionsjahres und -landes sowie des betreuenden Filmkomponisten. Eine zweite Rubrik ordnet die entsprechenden Filme nach Komponisten. Ein dritter Block schließlich umfaßt eine umfangreiche Filmmusik-Diskographie. Das Werk gehört angesichts seines hohen Preises weniger in den heimischen Bücherschrank als in Fachbibliotheken, wo es durchaus willkommene Hilfestellung bei Recherchen leisten kann. Sinnvoller als in Buchform wäre allerdings eine Datenbank beispielsweise auf CD-ROM. *Cinemanía* von Microsoft weist hier den Weg.

Nun sollte nicht der Eindruck entstehen, die wesentlichen Buchpublikationen der letzten Jahre seien ausschließlich im angloamerikanischen Sprachraum anzutreffen. Vielmehr lassen auch hierzulande vor allem einige Dissertationen aufhorchen. Geben wir uns aber keinen Illusionen hin: Es sind vereinzelt filmbegeisterte Musikwissenschaftler oder Musikpädagogen und musikinteressierte Filmwissenschaftler, die in der Bundesrepublik ernstzunehmende Beiträge zur Filmmusik beisteuern. Von einer Forschungslinie sind wir meilenweit entfernt. Unter den verlegten Dissertationen der letzten Jahren finden sich drei, die sich auf eigenständige Weise dem Phänomen Filmmusik annähern und erkennen

lassen, daß trotz widriger institutioneller Bedingungen durchaus interessante Forschungsbeiträge in Deutschland resp. Österreich erarbeitet werden.

Einen sehr guten Eindruck hinterläßt vor allem die Schrift von Ulrich Eberhard Siebert. Der im Untertitel versteckte Hinweis auf Hans Erdmann lenkt etwas ab von der zentralen Rolle, die Erdmann für die Arbeit Sieberts spielt. Bekannt ist Hans Erdmann vor allem durch das zweibändige *Allgemeine Handbuch der Film-Musik*, das er zusammen mit Giuseppe Becce und Ludwig Brav verfaßte (Berlin/Leipzig 1927). Durch eine Vielzahl von theoretischen Zeitschriftenbeiträgen und unterstützt durch sein Organisationstalent, kommt Erdmann aber darüber hinausgehend eine Schlüsselrolle für den Stand filmmusiktheoretischer ästhetischer Reflexion im Deutschland der Stummfilmzeit zu. Erdmann war jedoch nicht nur ein kluger und wortgewandter Theoretiker, sondern er trat auch als Dirigent und Filmmusikkomponist in Erscheinung. Siebert spürt mit regelrecht kriminalistischem Vergnügen der weitgehend unbekanntem Vita Erdmanns nach - spannende Lektüre für den Leser. Nur soviel sei hier verraten: Hans Erdmann war der Künstlernamen von Hans Erdmann Timotheos Guckel. Da dies bislang nicht bekannt war, bereitete die Recherche seines Lebens Schwierigkeiten. Das Werk Erdmanns, das von der Blütezeit des Stummfilms in die Tonfilmzeit hinübergreift, wird von Siebert sowohl in die historischen Begleitumstände der Filmgeschichte eingebunden als auch in die Filmtheorie bzw. Filmmusiktheorie der Zeit. Dadurch gewinnt das Buch auch für solche Leser an Attraktivität, die an grundlegender Information zur Filmmusik der 20er und 30er Jahre interessiert sind. Durch gute Lesbarkeit und hohe Informationsdichte kann die Lektüre nur nachdrücklich empfohlen werden: Mir fällt beispielsweise keine deutschsprachige Darstellung der Stummfilmära ein, die - wie es Siebert in seinem Einleitungskapitel gelingt - auf nur 20 Seiten derart nuanciert und genau informiert! Ein reichhaltiger Anhang mit Notenbeispielen und Abbildungen rundet die gelungene Dissertation ab, eine vorbildliche Bibliographie der Schriften Erdmanns ist von großem Wert für die weitere Forschung.

Die Dissertation von Rainer Fabich widmet sich vor allem der Stummfilmbesonderheit der Originalmusiken. Das früheste populäre Beispiel - ältere Filmoriginalmusiken sind entweder vergleichsweise unbekannt geblieben oder verschollen - ist die Musik von Camille Saint-Saëns zu dem Film DIE ERMORDUNG DES HERZOGS VON GUISE (1908). Mit dieser Musik beginnt denn auch Fabich eine Folge von acht Filmen nebst Musiken, durchweg bekannte und gern zitierte Beispiele für Originalmusiken (z.B. Meisels Musik zu PANZERKREUZER POTEMKIN, Schostakowitschs Komposition für DAS NEUE BABYLON oder Huppertz' zu DIE NIBELUNGEN). Die "analysierenden Beschreibungen" gehen dabei von den jeweiligen Besonderheiten des Films aus und folgen dadurch keinem rigiden Schema. Die Entstehungsbedingungen des Films,

ästhetische oder historische Bezugspunkte, Aussagen der Komponisten oder Notentextanalysen ergänzen einander. Neben dieser wichtigen Grundlagenarbeit wirkt der vorangestellte Theorieteil der Einleitung eher wie eine akademische Pflichtübung, in der die einschlägige Literatur aufgearbeitet wird. Zur Orientierung ist dies auch für den Leser nicht nutzlos, bloß beschränkt sich Fabich leider weitgehend darauf zu kompilieren - um in der Terminologie der Stummfilmmusik zu bleiben -, statt kritisch zusammenzuführen, abzuwägen und so möglicherweise zu einer Synthese zu gelangen.

Bei der Publikation von Gottfried Kinsky-Weinfurter handelt es sich um eine erweiterte Fassung seiner Dissertation. Äußerer Anlaß dafür war der Zugang Kinsky-Weinfurters zum Nachlaß des österreichischen (Film-)Komponisten Viktor Hruby (1894-1978). Auf der Basis des umfangreichen Notenmaterials ging Kinsky-Weinfurter der Funktion der Filmmusik nach, die diese im Kultur- bzw. Industriefilm des Dritten Reichs und später in Österreich übernahm. Der Gegenstand ist sicherlich weniger spektakulär als beispielsweise die Hollywood-Sinfonik, andererseits tritt hier unverblümt der dienende Charakter der Filmmusik und ihr keinesfalls unpolitischer Inhalt deutlich in Erscheinung. Dies belegt Kinsky-Weinfurter auch in drei ausführlichen Beispielanalysen. Selbst wenn es sich um einen Forschungsbeitrag aus österreichischer Sicht handelt und der Gegenstand ein Sonderfall innerhalb des Films bzw. der Filmmusik ist, so arbeitet die vorliegende Arbeit doch den wichtigen Aspekt des Zusammenwirkens von Film und Musik in ihren gesellschaftlichen bzw. politischen Bezügen und Abhängigkeiten auf und ist somit durchaus auf deutsche Verhältnisse übertragbar.

Ebenfalls politisch akzentuiert ist die typographisch sehr ansprechende Dokumentation des als Alban Berg-Spezialist bekannten Konrad Vogelsang über *Filmmusik im Dritten Reich*. Das Buch, bereits wenige Monate nach Erscheinen in modernen Antiquariaten günstig angeboten - warum? -, ist in erster Linie Nachschlagewerk für die Filmmusikproduktion des Dritten Reichs. Einer umfangreichen chronologischen Auflistung von Spielfilmen der Jahre 1933 bis 1945 (u.a. mit Angabe des jeweiligen Komponisten) folgt ein knappes biographisches Lexikon der wichtigsten Filmkomponisten der Zeit. In einem kurzen Anhang finden sich Materialien zum Film HITLERJUNGE QUEX (Filmmusikprotokoll, Platzeinteilung der Ehrengäste bei der Welturaufführung, Noten zu dem Filmlied *Unsre Fahne flattert uns voran*) und die Noten zu dem Lied *Auf den Straßen des Sieges* aus dem Heeresdokumentarfilm SIEG IM WESTEN. Außerdem ist eine chronologische Auswertung der Zeitschrift *Filmkurier* angefügt, die alle filmmusikalischen Beiträge der Jahrgänge 1936-1944 nachweist. Eine nützliche Hilfe bei Literaturrecherchen. In seinem ausführlichen Vorwort umreißt Vogelsang die politischen Hintergründe der Filmmusik im Dritten

Reich und verdeutlicht die musikalische Funktionalisierung sowie personalstilistische Besonderheiten durch Kommentare zu einzelnen Filmen.

So individuell gefärbt und aufschlußreich jeder einzelne der genannten Forschungsbeiträge zur Filmmusik ist, so wenig unternehmen die Autoren den Versuch, ihre Untersuchungen in den Dienst der filmmusikalischen Theoriebildung zu stellen. Hier ist nun nochmals ein Blick über den Teich nach Amerika zu riskieren, wo zwei Frauen wegweisende Veröffentlichungen vorgelegt haben. Es ist schon erstaunlich: Nachdem einst die polnische Musikwissenschaftlerin Zofia Lissa in den 50er und 60er Jahren ihre vielbeachteten Arbeiten zur Filmmusik vorlegte, schien Filmmusikforschung fest in männlicher Hand zu ruhen; lediglich Helga de la Motte-Haber steuerte im deutschsprachigen Raum wichtige Publikationen bei. In den letzten Jahren haben nun gerade Frauen entscheidende, aus der Literatur herausragende Monographien veröffentlicht: Nach Claudia Gorbman (*Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London 1987) jetzt Kathryn Kalinak und Caryl Flinn.

Ebenso wie Claudia Gorbman verfolgt Kalinak in ihrem *Settling the Score* einen narrativen Ansatz, d.h. Filmmusik wird in erster Linie als Bestandteil der Filmerzählung, als Element der filmischen Textur angesehen. Ob man dazu unbedingt der Musik Sprachcharakter unterstellen muß - die musikwissenschaftliche Literatur zu diesem Thema ist schier unüberschaubar und durchaus in sich widersprüchlich -, ist fraglich. Andererseits gelingt es aber der Autorin dadurch, auch musikalische Laien mit Eigenschaften der Musik (Parametern) vertraut zu machen. Hierbei greift sie immer wieder auf eine bekannte, aber ungewöhnliche Filmmusik zurück: Bernard Herrmanns Komposition zu VERTIGO. Es schließt sich der Versuch an, den wissenschaftlichen Bezugrahmen einer Theorie der Filmmusik (bzw. der Wirkung von Musik im Film) abzustecken. Dabei holt Kalinak mit ihren Ausführungen bis zur griechischen Antike aus. Ein Kardinalproblem bleibt hierbei die Frage, wieso Musik überhaupt Gefühle hervorrufen kann und wie diese mit der visuellen Wahrnehmung verkoppelt werden. Daß Kalinak in dieser Frage Bezug nimmt auf die Psychoanalyse, ist einerseits verständlich - hier existiert zumindest eine Theorie, wie Musik und Emotion miteinander verwoben werden -, andererseits erscheint mir ein Rückgriff auf kognitivistische Ansätze erfolgversprechender. Nicht nur, daß auch die allgemeine Filmwissenschaft inzwischen kognitivistische Denkmodelle aufgreift (z.B. David Bordwell), auch die ethnologische Forschung oder die musikpsychologische Präferenzforschung zeigt, daß es "die" Musik nicht gibt, daß Umgang mit Musik oder Werturteile über sie Ergebnisse von Sozialisations- und anderen Lernprozessen sind. Mit einem Beispiel: Die schmachten-den Filmmusik-Violinen erscheinen uns in einer romantischen Szene nicht deshalb so rührend, weil hier irgendwelche Naturgesetze auf unseren Organismus

einwirken, sondern weil wir wissen, daß sie für "Gefühl" stehen und wir hier unser Vegetativum sich austoben lassen dürfen.

Solche Gedanken, dies zeigt der Fortgang der Argumentation von Kalinak, schließt die Autorin keineswegs aus. So zeigt sie sehr differenziert am Stummfilm auf, wie hier die Filmmusik funktional und strukturell einbezogen wird und wie das Publikum bereits herangezogen wird für die spätere Musikpraxis der Tonfilmzeit. Wie vielfältig dann in der klassischen Hollywood-Sinfonik filmische und musikalische Gestaltung einander durchdringen, belegt Kalinak daran anschließend mit Korngolds Komposition zu CAPTAIN BLOOD. Hiermit sind die Grundlagen gelegt, auf denen im zweiten Teil des Buches einzelne "Klassiker" analysiert werden: THE INFORMER (Steiner), THE MAGNIFICENT AMBERSONS (Herrmann), LAURA (Raksin), THE EMPIRE STRIKES BACK (Williams). Diese Analysen sind schlicht als vorbildlich zu bezeichnen. Wie genaue Beobachtung und kluge Interpretation sich ergänzen, wie Arbeit am Film und an der Partitur betrieben wird, wie dies immer wieder auf die Frage rückbezogen wird, wie sich Musik in den Dienst filmischer Narration stellt, all dies verleiht den Analysen einen hohen Rang. Unnötig, darauf hinzuweisen, daß die vorhandene Literatur sehr gut aufgearbeitet wird und alles kurzweilig und anschaulich formuliert ist. Filmbilder und Notenautographen ergänzen die Ausführungen da, wo dem Wort Grenzen gesetzt sind. Zweifellos liegt hier ein herausragendes Buch zur Rolle der Musik im Spielfilm vor.

Die auf einer Dissertation basierende, an feministischer Filmtheorie und der Ästhetik der Frankfurter Schule orientierte Publikation von Flinn geht der Frage nach, warum die klassische Filmsinfonik in ästhetischer Hinsicht so reaktionär, so unzeitgemäß und unmodern war. Flinn knüpft an die vor allem die Romantik beherrschende Sichtweise an, Musik stelle eine idealisierte Welt für sich dar, einen Gegenentwurf zur profanen Realität. Musik repräsentiert damit für Flinn Utopia, ähnlich wie es der Dirigent in Fellinis ORCHESTERPROBE angesichts des lebensbedrohenden Zusammenbruchs des Konzertsaales beschwört. Auf diesem utopischen Potential von Musik, darauf zielt die Arbeit ab, basiert auch der Einsatz romantisch beeinflusster Musik in den Hollywood-Filmen der 30er und 40er Jahre, der Hochzeit der Hollywood-Sinfonik. Aber nicht nur für das Publikum, auch für die Protagonisten der Filme kann Musik Symbol einer Utopie, einer ersehnten "heilen Welt" sein. Diesen Gedanken führt Flinn vor allem anhand einer detaillierten Analyse des B-Pictures DETOUR (1940) aus, einem mehrfach in der Sekundärliteratur herangezogenen Beispiel für Hollywoods *film noir*.

Der Ansatz von Flinn ist ausgesprochen originell, versucht neben kultur- bzw. ideologiekritischen Argumenten (Adorno, Bloch) aus psychoanalytischem Blickwinkel Aufschluß über die funktionalen Wirkungsweisen von Filmmusik zu gewinnen. Auch wenn man möglicherweise nicht in allen Punkten der

Autorin folgen möchte, so eröffnet sie doch durch ihr Vorgehen neue Einblicke, die eine Bereicherung innerhalb der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Filmmusik darstellen.

Eine weitere interessante theoriebezogene Dissertation legte in Brüssel Dominique Nasta vor, in englischer Fassung publiziert unter dem Titel *Meaning in Film*. Vor dem Hintergrund der Frage, wie sich filmische Bedeutung konstituiert, untersucht Nasta u.a. die Rolle der Musik. Dabei werden vor allem Abweichungen von der Regel des konventionalisierten Filmmusik-Einsatzes eingehend und durch Fallbeispiele konkretisiert erörtert. Der hohe Stand der französischen Filmtheorie findet sich in den Ausführungen widergespiegelt. Von besonderem Nutzen sind die verwendeten französischsprachigen Textquellen, die ansonsten kaum im deutschen oder angloamerikanischen Sprachraum berücksichtigt werden. Auch wenn in Einzelfragen Kritik angebracht ist - so wird z.B. die ästhetische Fundierung der Tonfilmpraxis in der musikalischen Stummfilmbegleitung bestritten -, so liefert die Arbeit doch zahlreiche substanzreiche und neuartige Gedanken zum Einsatz von Musik im Tonfilm.

Abschließend sei noch der jüngst erschienene Berichtband *Musik und Film* erwähnt, der Beiträge der Darmstädter Tagung 1993 des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung zugänglich macht. Der Titel macht es deutlich: Es geht nicht nur um Musik zum Film, sondern auch um Filme zur Musik. In den drei originär filmmusikalischen Beiträgen werden die Themen "Funktionen von Filmmusik" (Pauli), "Konvergenzen von Minimal Music und Film" (Prox) sowie "Filmmusik und Neue Musik" (de la Motte-Haber) angeschnitten. Unnütz zu beklagen, daß die instruktiven Filmbeispiele, die während der Tagung die Ausführungen der Referenten illustrierten, dem Band schmerzlich fehlen. Als enttäuschend empfinde ich den Beitrag von Pauli: In der dem Autor eigenen eleganten und unterhaltsamen sprachlichen Diktion werden einige wenige funktionale Aspekte von Filmmusik zu markanten Vokabeln verdichtet. Da ist dann von der "persuasiven Funktion" vor allem der ouvertürenartigen Titelmusik die Rede, von der "syntaktischen Funktion" und von der "hermeneutischen Funktion" von Filmmusik. Es ist nicht falsch, was Pauli zu sagen hat, neu ist es aber auch nicht. Und von einer umfassenden Theorie filmmusikalischer Funktionen oder Wirkungen ist Pauli weit entfernt. Doch selbstbewußte und apodiktische Formulierungen wecken beim nicht mit Filmmusik näher befaßten Lesepublikum den Eindruck, hier sei nun der definitive Stand der Filmmusikforschung wiedergegeben und mit diesen drei Funktionskomplexen sei alles diesbezügliche gesagt. Es ist bedauerlich, wenn ein Mann, der für die Filmmusikforschung im deutschsprachigen Raum unermessliche Anregungen durch seine klugen Vorträge und Publikationen beige-steuert hat, derartige Mißverständnisse provoziert und halbe Wahrheiten in die musikwis-

senschaftliche Diskussion einfließen läßt, die dann auf Jahre in immer neuen Aufsatzzitaten auftauchen werden.

### Rezensierte Literatur

- Darby, William / Du Bois, Jack (1990) *American Film Music. Major Composers, Techniques, Trends, 1915-1990*. Jefferson, N.C.: McFarland.
- Fabich, Rainer (1992) *Musik für den Stummfilm*. Frankfurt/M. [...]: Peter Lang.
- Flinn, Caryl (1992) *Strains of Utopia. Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Kalinak, Kathryn (1992) *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Kinsky-Weinfurter, Gottfried (1993) *Filmmusik als Instrument staatlicher Propaganda. Der Kultur- und Industriefilm im Dritten Reich und nach 1945*. München: Ölschläger.
- Limbacher, James L. / Wright, H. Stephen (1991) *Keeping Score: Film and Television Music, 1980-1988; with Additional Coverage of 1921-1979*. Metuchen, N.J.: Scarecrow.
- La Motte-Haber, Helga de (Hrsg.) (1993) *Film und Musik*. Mainz: Schott.
- Nasta, Dominique (1991) *Meaning in Film. Relevant Structures in Soundtrack and Narrative*. Frankfurt/M. [...]: Peter Lang.
- Palmer, Christopher (1990) *The Composer in Hollywood*. London/New York: Marion Boyars.
- Prendergast, Roy M. (1991) *Film Music -- A Neglected Art*. 2. erw. und aktual. Aufl. New York: Norton. /ic
- Siebert, Ulrich Eberhard (1990) *Filmmusik in Theorie und Praxis. Eine Untersuchung der 20er und frühen 30er Jahre anhand des Werkes von Hans Erdmann*. Frankfurt/M. [...]: Peter Lang.
- Thomas, Tony (1991) *Film Score. The Art and Craft of Movie Music*. Burbank: Riverwood Press.
- Vogelsang, Konrad (1990) *Filmmusik im Dritten Reich: Die Dokumentation*. Hamburg: Facta.