

ANDREAS DORSCHER

## Was hat Musik im Film zu suchen?

If we shadows have offended,  
Think but this, and all is mended,  
That you have but slumber'd here  
While these visions did appear.  
And this weak and idle theme,  
No more yielding but a dream,  
Gentles, do not reprehend:  
if you pardon, we will mend

Shakespeare, *A Midsummer  
Night's Dream*

Kein Genre kann in der modernen Welt mit einer vergleichbaren Erfolgsgeschichte aufwarten wie der Film. Er verdankt diese einem im wesentlichen ohne große Skrupel durchgehaltenen Ziel: Geschichten zu erzählen, Geschichten nämlich, wie sie das Leben – nicht schreibt. In Hollywoods synthetischen Mythologien fand das Medium zu sich. Während die Schriftsteller der Moderne schamhaft mieden, was die zugehörige Theorie eine ‚konventionelle Erzählstruktur‘ schimpfte und schimpft, geht den Filmregisseuren und Drehbuchschreibern die Lust am Fabulieren nicht aus, welche sich nicht so ganz nebenbei als ein gutes Geschäft erwiesen hat. Was aber steckt hinter den Geschichten? Als Roman Polanski einmal gefragt wurde, ob er mit seinen Filmen eine Botschaft transportieren wolle, soll er geantwortet haben: Dann würde ich sie mit der Post schicken<sup>1</sup>. Der Spott ist eines obsessiven Artisten würdig, doch ganz so abwegig, wie die Antwort suggeriert, war die Frage nicht. Denn zu jenem glücklichen Zusammentreffen von Angebot und Nachfrage, welches man ein gutes Geschäft nennt, zählt für das Genre Film, in den erzählten Geschichten klare Antworten auf klare Fragen zu geben: am prominentesten Auskunft darüber, wie denn Gut und Böse in unserer Welt verteilt seien. Meinten die

Verfasser gehobener Literatur, wenn die Welt brüchig und unverständlich sei, müsse es auch ihr Schreiben werden, so halten die Lieferanten der Kinos, denen sonst wenig heilig blieb, den roten Faden in ihren Produkten unverbrüchlich in Ehren. Der Filmmusik, oft genug ein tönender roter Faden, kommt in dieser nun ein Jahrhundert währenden, ungebrochenen Erfolgsgeschichte der Status einer Selbstverständlichkeit zu. Irritierend wirkt auf das Publikum allenfalls, wenn sie einmal in einem Film ausbleibt. Dabei ist das tönende Akkompagnement filmischer Vorgänge kaum natürlicher oder von der Sache her notwendiger als etwa die Begleitung eines Rundgangs im Kunsthistorischen Museum mit Musik. Weshalb wir, die wir uns diese verbitten würden, die klingende Zugabe zu den filmischen Bildern ohne weiteres erwarten, ist, den historischen Umstand, daß es immer schon so war, beiseite lassend, alles eher denn klar. Ist Filmmusik vielleicht nur eine schlechte Angewohnheit? Ihre Persistenz könnte schlicht daran liegen, daß sie Zuschauern als Usus des Genres vertraut und liebgeworden ist – sie könnte aber auch in Eigenschaften der Sache, des Mediums Film, begründet sein. Verräterisch ist jedenfalls die unter Praktikern gängige Redensart, daß an dieser oder jener Stelle im Film Szene und Worte „carry the shot“ und daher dieselbe keiner Musik bedürfe. Solche Einschätzungen geben dem Verdacht Nahrung, Musik sei im Film eine Art Lückenbüßer, der eintrete, wo die sichtbare Handlung durchhänge, statt sich selbst zu tragen; ein vollständig gelungener, an Intensität nie nachlassender Film bräuchte demnach gar keine Musik. Wird in Filmmusik das Unzulängliche Ereignis, auf daß das „kleine süsse Weib“<sup>2</sup>, welches nach Nietzsche die Musik ist, uns hinanziehe, wo die Handlung einzubrechen und uns hinabzuziehen droht? In einem umfassenden *horror vacui* hat der bedeutende ungarische Filmtheoretiker Béla Balázs den Existenzgrund von Filmmusik gesehen:

Warum wird während der Filmvorführungen immer Musik gespielt? Warum wirkt ein Film ohne Musikbegleitung peinlich? Vielleicht ist die Musik dazu da, um den luftleeren Raum zwischen den Gestalten, den sonst der Dialog überbrückt, zu füllen. Auch wirkt jede Bewegung, die vollkommen lautlos ist, unheimlich. Noch unheimlicher wäre es aber, wenn einige hundert Menschen in einem Saal beisammen säßen, stundenlang schweigend, in absoluter Stille.<sup>3</sup>

Zumindest historisch scheint die Kompensation, als welche Filmmusik zu betrachten man versucht ist, freilich eher platter anzusetzen. Über den Ursprung der Filmmusik hat einer ihrer frühen Historiker, Kurt London, bemerkt:

It [film music] began, not as a result of any artistic urge, but from the dire need of something which would drown the noise made by the projector. For in those times there were as yet no sound-absorbent walls between the projection machine and the auditorium. This painful noise disturbed visual enjoyment to no small extent. Instinctively cinema proprietors had recourse to music, and it was the right way, using an agreeable sound to neutralise one less agreeable.<sup>4</sup>

Handfesteres also denn der aus der Romantik ins technische Zeitalter herübergewehrte Traum vom Gesamtkunstwerk, wie seit längerem geschwärmt wird<sup>5</sup>, stand wohl an der Wiege dieser Kunstform. So kann es dem Denken auch nur nützen, daß einer der großen Regisseure des 20. Jahrhunderts, Eric Rohmer, eine Selbstverständlichkeit, die ohne ein Stück Gedankenlosigkeit vielleicht keine wäre, in Frage gestellt hat. Daß Film, anders als Ballett oder Oper, auf Musik ganz verzichten *kann*, dafür gibt es immerhin Beispiele. Daß er es selten genug tut, will freilich nicht minder begriffen sein. Rohmer, der Musik als Kunst versteht und liebt, hat gleichwohl oder vielleicht eben deshalb in seinen Filmen Musik nur mit äußerster Vorsicht eingesetzt. In einem zuerst 1996 in französischer Sprache erschienenen Buch hat er von seinen Gründen dafür Rechenschaft abgelegt. Rohmer nennt die Musik für den Film „die falscheste aller Freundinnen“<sup>6</sup>. Das ist ein wunderliches Verdikt, zumal aus der Feder eines, der Filme macht. Aber gegen die Gewöhnung gibt es kein anderes Mittel als dies: sich zu wundern. Rohmers Argwohn verdächtigt die Musik nicht, daß sie zu wenig leiste, eher schon gleichsam zu viel: so könne der Musikstrom das Unzusammenhängende des Lebens mit falschen Zusammenhängen verkleistern, hart montierte Bilder wenigstens akustisch weich ineinander gehen lassen, und gehe es im Film erst ans Sterben, spende eine Melodie allemal faulen Trost. Rohmers Einwand ist nicht, wie sich mißverstehen ließe, der mangelnder Natürlichkeit. Allerdings ist nichts natürlich daran, daß Musik erklingt, während Menschen handeln. Es ist aber auch nichts natürlich daran, daß Kameras laufen, während Menschen handeln. In einem künstlichen Kontext, und ein solcher ist Film unvermeidlich, besteht im Hinblick auf ein künstliches Element, wie es die Musik ebenso unvermeidlich ist, kein Grund, sich dessen Künstlichkeit zu schämen. Für das, was als natürlich angesehen wird, gelten konventionelle Muster. Das weiß Rohmer. So ist denn auch sein Einwand vielmehr der vorgegaukelter Folgerichtigkeit und von einem Jenseits des Geschehens her applizierter Bedeutung, welcher die Geduld abgehe, den Sinn des sich Ereignenden von innen aus diesem selber heraus zu entfalten. „Sie“ – die Musik – „verleiht zufälligen Geschehnissen die Aura logischer Kon-

sequenz“, schreibt Rohmer, „läßt von außen die Trompeten eines Schicksals ertönen, das sich auf subtilere Weise im Herzen der Dinge verbirgt“<sup>7</sup>.

Nicht minder fragwürdig als musikalisch zu schönen oder zu überhöhen, was man sieht, wäre dessen Verdopplung. Einem breiten Strom filmmusikalischer Praxis, des eigenen gesunden Menschenverstandes gewiß, erscheint es vor allem anderen natürlich, daß in bestimmten Situationen eine bestimmte Art von Musik erfordert sei; rennen die Menschen auf der Leinwand, müsse die Musik auch rennen. So naheliegend dies scheint: vor dem Gedanken ästhetischer Ökonomie erweist sich derartige Filmmusik als durchaus überflüssig. Gewiß kann musikalische Illustration ihre handwerklichen Qualitäten haben. Aber nicht das Handwerk, der Geist hilft unsrer Schwachheit auf. Nicht darin, daß sie visuelle Wahrnehmung wiederholte, läge eine genuine ästhetische Leistung von Filmmusik, sondern darin, daß sie, was an ihrem Gegenstand unsichtbar ist, dem Hören vernehmlich machte. Sie müßte demgemäß auch imstande sein, das Bild zu kontrapunktieren, denn in manchen Sachen steckt, was ihnen widerspricht; wenn die philosophische Dialektik recht hat, gar in allen. Die Welt, welche der Film zeigt, ist durchzogen von Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen; im Neuen ist Altes virulent und im Alten Neues. Musik, so mag man hoffen, wäre befähigt, den jeweils eher verborgenen als offensichtlichen Zug einer Situation kontrapunktisch anklingen zu lassen. Kontrapunkt ist ja eine musikalische Idee und Technik. Sie meint eine Kompositionsart, bei welcher die Einzelstimmen melodisch selbständig sind und dabei eine Funktion im Zusammenklang aller Stimmen ausüben können. Kompositionsverfahren, die eine gegebene Melodiegestalt durch eine oder mehrere Kontrapunkte zur Mehrstimmigkeit erweitern, setzen freilich voraus, dasjenige, was in ihnen zusammentritt, sei gleichberechtigt oder könne es zumindest sein. Zwar gibt es Haupt- und Nebenstimmen; doch die Pointe kontrapunktischer Verfahren besteht darin, daß Stimmen diese Rollen tauschen können. Daß eine derartige Voraussetzung im Film erfüllt wäre, ist indes schon von der Psychologie dieses Mediums her durchaus unwahrscheinlich. An der Präokkupation des Zuschauers mit dem, was auf der Leinwand gezeigt wird, besteht nämlich kein Zweifel. Insofern scheint sich Filmmusik, die es weiter bringt als zum Pleonasmus, einer Kunst des Unwahrscheinlichen zu verdanken.

Zugleich steht es auch um den Verdacht gegen ästhetische Verdopplungen vertrackter, als es zunächst aussehen mag. Denn Filmbilder sind selten inhaltlich eindeutig. Vieles kann in ihnen gleichzeitig erscheinen; oft eignet ihnen Vordergrund und Hintergrund; und zuweilen liegt ihre Pointe gerade

in dem, was gar nicht in ihnen erscheint, dem Ausgesparten. Dergestalt ist eine simple Übersetzung des Sichtbaren in Hörbares durch die tiefgehende Verschiedenartigkeit der Medien Photographie und Musik ausgeschlossen. Das scheinbar Einfachste für den Musiker: sich illustrativ zu den Bildern zu verhalten, ist in Wahrheit meist gar nicht einfach; der Komponist, *sound-designer*, oder wie immer der (im weitesten Sinne dieses Wortes) musikalische Täter sich nennen mag, setzt sich noch so einer Wahl aus, *was* an dem Gezeigten er denn illustrieren möchte. Und offenbar verdankt sich die Liaison von Film und Musik ja mehr noch als dem Grundsatz ‚Gleich und gleich gesellt sich gern‘ der konträren Parole: ‚Gegensätze ziehen sich an‘. Gewiß treten da Zeitkunst und Zeitkunst zusammen, vor allem aber ist in diesem Falle die bildlichste der Künste mit der unbildlichsten von allen ein Verhältnis eingegangen<sup>8</sup>. Insofern ist ein Kontrapunkt der Medien schlicht unvermeidlich. Zwar bleibt abgenutzten und tönlichen Zuordnungen auch so noch genügend Raum; die Solovioline für das süße junge Mädchen und die Tuba für den fetten Tolpatsch haben längst nicht ausgedient. Doch können wohlfeile Beispiele dieser Art darüber hinwegtäuschen, daß Filmmusik ebensowohl mit der filmischen Handlung im ganzen sich zu verknüpfen vermag wie mit dem einzelnen Bild, der singulären Einstellung. Sie vollbringe dies, so hat man sich in den vergangenen Jahrzehnten angewöhnt zu glauben, gerade wenn, weil und insofern das Publikum sie gar nicht bewußt als Musik wahrnehme: *Unheard Melodies* lautet der charakteristische Titel von Claudia Gorbmans wirkungsmächtigem Buch, das in psychoanalytischen Kategorien zu erfassen sucht, wie Filmmusik wirkt<sup>9</sup>. Die Macht des Unbewußten akzentuierend, will diese Theorie daraus, daß Filmmusik ungehört bleibe, nicht ihre unbedeutende Rolle folgern, sondern ihre zentrale Bedeutung für die Konditionierung der Psyche des Kinogängers. Daß sie die Schwelle des Vorbewußten nicht überschreite, sei nicht Schwäche der Musik, sondern Quelle ihrer Kraft zur Subversion von Widerständen und Reserven. Gerade weil sie ungehört bleibe, unterlaufe Filmmusik die kritische Kontrolle des Zuschauers. Indem sie ihn auf einer präödpalen, vorsprachlichen Ebene erreiche, binde sie ihn desto sicherer in die fiktionale Welt des Films ein. Ursprung wie Modell dessen seien die Verhältnisse im Uterus. Nach Gorbman erleben sich Kinder im Mutterleib als eingebettet in einen Klangraum, den ebensowohl die Töne des eigenen Körpers wie die der Umgebung bildeten. Alle tonale Musik, einen Grundton aufstellend, verlassend, zu ihm zurückfindend, inszeniere ein Stück erfüllter Sehnsucht

nach Heimkehr in dieses ursprüngliche Umhülltsein von Klang<sup>10</sup>; indem Musik im Kino zu solcher Regression einlade, entziehe sie die filmischen Inhalte tendenziell der moralischen Zensur durch das Über-Ich und der rationalen Beurteilung durch das Ich. Sie werde zum Medium des Es.

Theorie der Filmmusik und Erfahrung des gemeinen Kinogängers fallen dergestalt auseinander. Denn die Wahrnehmung von Filmmusik vollziehe sich, so Gorbman, in einem der Hypnose vergleichbaren Zustand:

Were the subject to be aware (fully conscious) of its presence as part of the film's discourse, the game would be all over. Just as the subject who resists being hypnotized might find the hypnotist's soothing language silly or excessive, the detached film spectator will notice the oversweet violin music in a romantic scene. Like the good hypnotic subject, on the other hand, the cinematic subject receptive to the film's fantasy will tend not to notice the manipulations of the background score.<sup>11</sup>

Bei aller Einfühlung in den Forscherstolz, Undurchschautes endlich durchschaut zu haben, fällt es schwer, sich mithilfe der psychoanalytischen Theorie einen Reim auf die tatsächliche Beschaffenheit von Filmmusik, zumindest ihre gegenwärtig vorherrschende, zu machen. Übte Musik wirklich jenen unwiderstehlichen Bann aus, so verstünde man nicht recht, weshalb nicht sämtliche *Mainstream*-Filme durchgängig von ihr Gebrauch machen. Wäre Filmmusik tatsächlich ein *déjà vu* jenes Tonraumes, mit dem Herzschlag und Atmung der Mutter den Embryo umgeben, dann bildete ein in Permanenz pulsierender Klangstrom ihre typische Form; tatsächlich aber ist Filmmusik typischerweise intermittierend<sup>12</sup>. So ist denn auch die These, Musik im Film sei nicht dazu da, bewußt wahrgenommen zu werden, eher zweifelhaft. Über ihrer Begeisterung für Abgründe des Seelenlebens scheinen dem Psychologenblick der Tiefendeuter von Filmmusik ein paar recht schlichte wie naheliegende Sachverhalte zu entgehen. Zwar stimmt es, daß die meisten Leute nicht ins Kino gehen, um Musik zu hören. Doch fällt auf, daß sich Tonträger mit Filmmusik zu Hunderttausenden verkaufen; die dafür Geld ausgeben, müssen die Musik wohl doch bemerkt haben und sich an sie zu erinnern in der Lage sein, um sie so anziehend finden zu können. Und es ist durchaus gängige Übung, daß Filmmusik dazu benutzt wird, eine Geschichte zu erzählen. Das aber kann sie nur, wenn Motive an ihr erkannt und wiedererkannt werden<sup>13</sup>. Töne werden zu Ton-Spuren, Fahrten, die der Komponist durch den Film legt, oder, weit eher noch, die der Regisseur durch den Film legen läßt. Gewiß gibt es in Filmmusik keine motivisch-

thematische Arbeit gleich jener der klassischen Instrumentalmusik, wohl aber wiederkehrende Themen, Motive und Phrasen. Daß sie bemerkt werden und daß man sie sich merken kann, ist oft genug das intendierte und erreichte doppelte Ziel. Selbst wenn Filmmusik Klischees liefert, etwa als Stereotyp russischer, japanischer, lateinamerikanischer Musik, will ihre Provenienz vom Hörer *erkannt* sein; nur so kann sie ihre Funktion erfüllen. Besser gesagt: ihre Funktionen. Denn daß Musik an dieser oder jener Stelle durchaus bestimmt identifizierbar sein mag, schließt nicht aus, daß sie unterschiedlichste, ja gegensätzliche Aufgaben übernehmen und Wirkungen erzielen kann: sie kann etwa Bilder ebensowohl interpretieren wie ihre Interpretation in der Schwebe lassen; sie kann filmische Schnitte markieren, aber auch überbrücken; sie erlaubt, eine Geschichte aus der Innenperspektive derer, die sie durchleben, zu erzählen, oder sie aus der Außenperspektive eines Unbeteiligten kühl, gläsern, auch spöttisch zu kommentieren.

Durch den Rekurs auf Vorgeburtliches werden die Ursachen der Wirkungen von Filmmusik unplausibel weit von eben diesen Wirkungen entfernt. Hält die These von Filmmusik als umfassendem tönendem Mutter-schoß nicht recht stand, so steht es vielleicht besser um die zuvor beiläufig erwähnte, die Klänge des Kinos fungierten als Lückenbüßer. Man kann sie freilich verschieden verstehen. Musik im Film, so könnte man, Béla Balázs' Hinweis folgend, annehmen, ist dazu da, die Leerräume zwischen den Dialogen zu füllen – Intervalle, wie es sie im Sprechtheater kaum je gibt. Sind auf der Bühne des Sprechtheaters eigentlich immer Schauspieler, so bietet der Film reichste Gelegenheit, menschenleere Räume, etwa Landschaften, zu zeigen. Deren Stille aber wolle gefüllt sein: mit Musik. Doch auch dieser Vorschlag überzeugt nicht. Denn unklar bleibt, folgt man ihm, weshalb Musik nicht jenen Zwischenräumen vorbehalten bleibt, sondern weit über sie hinaus Anwendung findet, und oft genug auch die Rede begleitet. Eben-sowenig erklärt der Vorschlag, weshalb die Intervalle zwischen den Dialogen mit Musik gefüllt sein wollen. Was da gezeigt wird, ist ja entweder an sich selbst still, wie eine Ortschaft, deren Bewohner im Schlaf sind, oder eine tote Wüstenlandschaft, oder es tönt, wie eine Fabrik, in der gearbeitet wird, oder ein Wald voller Leben. Doch wie die letzteren klingen, würde getreu durch ihre eigenen Geräusche dargestellt, und die Stille der ersteren getreu durch – Stille. In Wahrheit eignet ihnen ja nicht ein Vakuum der Stille, das gefüllt sein wollte, wie es der Vorschlag impliziert. Ein Vakuum der Stille eignete dem Stummfilm: es entsteht, wo immer Tönendem die

Töne entzogen werden. Was nicht tönt, dem kann dergleichen nicht widerfahren. Wenn also doch sowohl die geräuschlose wie die geräuschvolle Welt im Film mit Musik gezeigt wird, und dies ist ja in der Tat die vorherrschende Übung, dann bedarf es einer anderen Erklärung als der vorgeschlagenen<sup>14</sup>.

Wenn Wahres steckt in der Rede von Filmmusik als Lückenbüßer, dann ist die Lücke offenbar eine andere. Was ist denn Film? Eine projizierte Abfolge photographischer Bilder. Der bereits angedeutete Vergleich zum Schauspiel ist aufschlußreich. Im Schauspiel hat der Zuschauer Menschen aus Fleisch und Blut vor sich, im Film bloße Bilder solcher. Schauspielmusik hat sich, trotz bedeutender Beiträge zu ihr von Komponisten wie Beethoven, Schubert, Mendelssohn, historisch nicht durchgesetzt; die Schauspielmusiken leben jenseits der Bühne im Konzertsaal fort. Goethes *Egmont*, ein Meisterwerk dramatischer Charakterzeichnung, und Beethovens inspirierte Bühnenmusik sind in der beabsichtigten Verbindung so gut wie nie zu erleben; ersteres für sich und Teile der letzteren hingegen zählen zum Repertoire der Theater beziehungsweise der Symphonieorchester. Schauspielmusik hat sich nicht durchgesetzt, weil es ihrer nicht bedarf; der Schauspieler, der leibhaftig agiert, verkörpert die emotionale Temperatur auf der Bühne und braucht kein weiteres Medium zu ihrer Erhöhung oder Abkühlung. Die zum Bild verdünnte Expression im Film aber kompensiert die Musik; den zu Lichtspielen aufgelösten Körpern gibt sie, um es klotzig zu sagen, Relief, emotionale Plastik zurück. Einen Ausdruck aber besitzen keineswegs nur menschliche Leiber, sondern auch die Welt, in der sie sich vorfinden. Einer Landschaft in einer bestimmten Jahreszeit, beispielshalber der Buckligen Welt im Herbst, eignet Ausdruck, ein innerhalb von Grenzen wechselhafter, in der synästhetischen Einheit ihrer von Natur und Kultur hervorgebrachten sichtbaren Gestalten mit anderen sinnlichen Qualitäten, ihrer Dünfte etwa oder der Temperatur des Tages. Dieser letzteren beraubt das Bild die Landschaft; Musik aber sucht ihre Atmosphäre in anderer Weise zu rekonstituieren. Ein Schein von Unmittelbarkeit, den das Ohr dem Auge voraus hat, kommt ihr dabei zugute. Bei Hörbarem ziehen wir nicht den Unterschied zwischen einem Ton und seinem Bild; er ist für uns auch dann als Ton einfach da, wenn es sich um eine Schallaufzeichnung handelt. Und weil jenes Desiderat in der Struktur des Mediums Film begründet ist, nicht lediglich in dieser oder jener historischen Ausprägung desselben, folgt



aus Eric Rohmers begrifflicher ästhetischer Skepsis keine Prognose des Verschwindens der Musik aus dem Kino.

Was hat Musik im Film zu suchen? In einer einzigen Antwort auf diese Frage, die sich als exklusiv verstünde, wäre wohl die proteische Natur dessen, was Musik im Film sein kann, verkannt. Einer Antwort, die im Medium Film selbst begründet ist, gebührt gleichwohl, daß sie gegenüber den ungezählten möglichen psychologischen, technischen, ökonomischen Funktionen hervorgehoben werde. Was vermag Musik im Film zu finden? Jenen Ausdruck, den die Worte nie hatten und den die Wirklichkeit, als sie zum bloßen Bild wurde, verlor.

#### ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Für andere Zuschreibungen der Anekdote s. Jerrold Levinson, ‚Messages in Art‘, in ders., *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*, Ithaca/London 1996, S. 224-241, S. 224.
- <sup>2</sup> Friedrich Nietzsche, *Ecce homo* [1888/89], *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* 6, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München/Berlin/New York 1980, S. 255-374, S. 290.
- <sup>3</sup> Béla Balázs, ‚Skizzen zu einer Dramaturgie des Films‘ [1924], in *Schriften zum Film* 1, hg. v. Helmut H. Diederichs, Budapest 1982, S. 58-136, S. 130.
- <sup>4</sup> Kurt London, *Film Music: A Summary of the Characteristic Features of Its History, Aesthetics, Technique; and Possible Developments*, übers. v. Eric Bensinger, London 1936, S. 27f. S.a. Irwin Bazelon, *Knowing the Score: Notes on Film Music*, New York 1975, S. 13; Caryl Flinn, *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*, Princeton/N.J. 1992, S. 16. Vgl. allerdings Hansjörg Pauli, *Filmmusik. Stummfilm*, Stuttgart 1981, S. 40f.
- <sup>5</sup> Hans Jürgen Syberberg, *Der Wald steht schwarz und schweiget. Neue Notizen aus Deutschland*, Zürich 1984, S. 92f., 455.
- <sup>6</sup> *Von Mozart zu Beethoven*, übers. v. Christian Rochow, Salzburg/Wien 1997, S. 78.
- <sup>7</sup> Ebd., S. 79.
- <sup>8</sup> Royal S. Brown, *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, Berkeley/Los Angeles/London 1994, S. 19.
- <sup>9</sup> Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, London/Bloomington 1987. Die These mag der Lektüre entstammen, welche die Frankfurter Schule

der Psychoanalyse hat angeeignet lassen. Vgl. Theodor W. Adorno, ‚Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen‘ [1962/68], in ders., *Gesammelte Schriften* 14, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1973, S. 169-433, S. 227: „überhaupt bemüht der Film einen Musikstrom, der gar nicht aufmerksam apperzipiert, sondern nur von der Triebökonomie der Zuschauer verarbeitet werden soll“.

<sup>10</sup> Gorbman (Anm. 9), S. 61-63.

<sup>11</sup> Ebd., S. 64. Vgl. Nicholas Cook, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford 1998, S. 20f.

<sup>12</sup> Jeff Smith, ‚Unheard Melodies? A Critique of Psychoanalytic Theories of Film Music‘, in *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, hg. v. David Bordwell u. Noël Carroll, Madison/London 1996, S. 230-247, S. 237.

<sup>13</sup> Vgl. Jerrold Levinson, ‚Film Music and Narrative Agency‘, in *Post-Theory* (Anm. 12), S. 248-282, S. 250. In französischer Fassung ist diese Arbeit als ein kleines Buch erschienen: *La musique de film: Fiction et narration*, übers. v. Roger Pouivet u. Jean-Pierre Cometti, Pau 1999.

<sup>14</sup> Peter Kivy, ‚Music in the Movies: A Philosophical Enquiry‘, in Richard Allen u. Murray Smith, *Film Theory and Philosophy*, Oxford 1997, S. 308-328, S. 319-321; zum folgenden *passim*.

#### ABSTRACT

Attempts to bestow a musical background upon spoken drama have been deemed widely superfluous; most films, by way of contrast, do employ music. This aesthetic divergence invites an account of film music in terms of lack and compensation. The standard account in such terms, *viz.* that music has to fill the vacuum of silence, does not explain what it is supposed to explain. Rather, music in cinema can restore in a different way the expression lost as reality is reduced to mere pictures.