

Strategie zu verfolgen. Dabei wird Gamemusik beispielsweise als Sukzession avantgardistischer Einflüsse auf Filmmusik,<sup>164</sup> als Fortführung aleatorischer Kompositionstechniken modernistischer Avantgarde<sup>165</sup> oder aber – wie aus den Analysebeispielen deutlich werden sollte – als Grenzverwischung zwischen Musik und Geräusch<sup>166</sup> gedacht.

### 3.3 FUNKTIONALE VS. AUTONOME MUSIK

Gamemusik steht nicht für sich allein. Sie ist eingebettet in das komplexe Grenzgängermedium Computerspiel und bildet lediglich einen von vielen anderen konstitutiven Bestandteilen. Dies sollte in den vorangegangenen Kapiteln deutlich geworden sein. Der Einsatz von Musik in Verbindung oder in einem Zusammenhang mit multimodalen Medienformen ist selbstredend nicht neu. Er existiert nicht erst, seit es Klang in Computerspielen gibt. So könnte der Blick auf die schon vorherig bekannten Verbindungen zwischen Musik und Medienformen in heteronomen Kontexten hilfreich sein. Dies ist sicherlich einer der Gründe dafür, warum sich große Teile der Gamemusikforschung auch mit Filmmusik beschäftigen und sie stets in ein, mal vergleichendes, mal kontrastierendes, aber stets artverwandtes Verhältnis zu Gamemusik setzen. Denn als vorangegangene Form hat Filmmusik die Erwartungshaltung und das (musik-)ästhetische Verständnis vieler Mediennutzenden unterschiedlicher Generationen geprägt:

»Game music is challenged to negotiate a balance between two factors – the particular demands of the video game medium, and the players' interpretive framework and expectations for moving-image media that they have learnt from film and television.«<sup>167</sup>

Gemein ist Film- wie Gamemusik dabei, dass sie stets in Zusammenhängen zu Vorgängen stehen, die außerhalb ihres rein musikalischen Materials liegen. Jene Zusammenhänge zu außermusikalischen Kontexten sind in der Musikwissenschaft jedoch nicht immer unumstritten gewesen. Dies ist auf den in Kapitel 3.1 diskutierten Grundstreit zwischen dem autonomieästhetischen und dem heteronomieästhetischen Lager zurückzuführen, der bis heute durch zwei Hauptströ-

---

164 Siehe hierzu M. Sweeney 2016.

165 Siehe hierzu M. Sweeney 2016; D. Bessell 2018.

166 Siehe hierzu R. Munday 2007; G. Herzfeld 2013; T. Summers 2018.

167 T. Summers: *Understanding Video Game Music*, S. 143.

mungen in der Musikästhetik und -theorie abgebildet wird. Die Entwicklung und Ausformulierung der musikalischen Autonomieästhetik<sup>168</sup> fallen zur Mitte des 19. Jahrhunderts zeitlich mit der Institutionalisierung einer geisteswissenschaftlichen Musikwissenschaft zusammen, was ihren starken Einfluss innerhalb dieser erklärt. Wie bereits erwähnt, stand das durch u. a. Hermann Kretzschmar begründete moderne Universitätsfach der Musikwissenschaft um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert der Autonomieästhetik und vor allen Dingen dem Gedanken einer absoluten Musik zwar durchaus kritisch gegenüber, das autonomieästhetische Erbe ist jedoch trotzdem, vor allen Dingen durch ein Weitertragen von Autoren wie u. a. Schönberg, Adorno oder Dahlhaus bis ins späte 20. Jahrhundert noch deutlich erkennbar. Es hat sich dabei traditionell auf die Betrachtung des Kunstwerks für sich konzentriert. So spricht beispielsweise Reinhard Fehling von einer »rigiden didaktischen Beschränkung auf das ›Kunstwerk‹, das als höchster Ausdruck musikalisch-autonomer Gestaltung als Bildungswert ›an sich‹ galt.«<sup>169</sup> Dies hatte jedoch zur Folge, dass sich die Musikwissenschaft zu einem Großteil auf die Verfeinerung eines Instrumentariums zur Werkanalyse konzentrierte. Nach außen hin – »in Diskussionen und Auseinandersetzungen mit Vertretern anderer Fachbereiche oder der Kultusbürokratie« – wollte man sich damit legitimieren; fachintern sollte dies das »Gefühl der Sicherheit und der souveränen Könnerschaft«<sup>170</sup> sicherstellen. Aus heutiger Sicht sollte vollkommen klar sein, dass »eine Werkästhetik, wie sie für die klassische Musik galt, heute nur noch mit Einschränkungen bei zeitgenössischen Stücken angebracht ist.«<sup>171</sup> Wer sich mit Musik in heteronomen Kontexten beschäftigt, hat im Angesicht der Verfechter musikalischer Autonomieästhetik trotzdem einen schweren Stand, wie auch die Filmmusikwissenschaftlerin Claudia Bullerjahn im Vorwort ihrer 1996 eingereichten Dissertation zu berichten weiß:

»Filmmusik war seit jeher Sache der Praxis.« (Schneider 1990, S. 17) [...] »Wer über Filmmusik schreibt, muß [...] vorweg klar machen, daß, was er treibt, mit Wissenschaft nicht viel zu tun hat.« (Pauli 1981, S. 13) [...]. Auch derartige Aussagen konnten mich

168 Als Grundgedanke hatte die Autonomieästhetik bereits in Form einer neuen Leitidee im 18. Jahrhundert existiert. Eine Art Manifest, in dem sie ausformuliert und verdichtet wurde, ist dann 1854 Eduard Hanslicks Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* gewesen.

169 Fehling, Reinhard: *Manipulation durch Musik: Das Beispiel »Funktionelle Musik«*, München: Raith 1976, S. 7, Herv. i. O.

170 Ebd.

171 H. de la Motte-Haber: *Funktionale Musik*, S. 9.

nicht von meinem Vorhaben abbringen, eine wissenschaftliche Arbeit über die Wirkung von Filmmusik zu verfassen.«<sup>172</sup>

Folgerichtig konstatiert Bullerjahn, dass die Aussagen Schneiders und Paulis zum einen überholt sind, zum anderen Filmmusik als ›Sache der Praxis‹ keinen Widerspruch zur theoretischen Beschäftigung darstellen muss, »da Praxis die Voraussetzung für jede Empirie ist und keinem damit geholfen ist, einen mystifizierenden Schleier über klar beschreibbare Vorgänge zu legen.«<sup>173</sup>

Film- wie Gamemusik stehen nicht für sich allein, sondern in Verbindung mit etwas ›anderem‹: dem Computerspiel respektive dem Film. Somit wäre nicht nur aus heutiger musikwissenschaftlicher Sicht – gerade bei der Beschäftigung mit Gamemusik – einer musikästhetischen Perspektive zu folgen, die Musik nicht alleinig als autonome Kunstform versteht. Darüber hinaus sind Überlegungen zu Funktionen und außermusikalischen Ankerstellen durch weite Teile der Musikgeschichte seit der Antike präsent gewesen.<sup>174</sup> Michael Custodis geht so weit, Funktionszusammenhänge und heteronome Logiken von Musik als kulturelle Konstante zu beschreiben:

»Crafting musical elements to suit a functional context seems to be one of the oldest and purest human needs for music. As far as we know from archaeological findings and historical sources (antique vases, ancient texts and the like), musical accompaniments of spiritual rites, of sacred and martial rituals set certain frameworks for the performing musicians.«<sup>175</sup>

Nach Platon sollte Musik Teil der Erziehung der Wächter sein. Aristoteles fragte danach, ob »die Musik vielmehr zur Veredelung der Sitten dienen«<sup>176</sup> könne. In der frühen Renaissance schrieb Gioseffo Zarlino »[ü]ber den Wert und die rühm-

---

172 Bullerjahn, Claudia: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Original 2001, Augsburg: Wißner-Verlag 2014, S. 7.

173 Ebd.

174 Vgl. hierzu Kapitel 3.1 dieser Arbeit.

175 Custodis, Michael: »Playing with Music – Featuring Sound in Games«, in: Moormann (Hg.), *Music and Game. Perspectives on a Popular Alliance*, Wiesbaden: Springer VS 2013, S. 159-170, hier S. 160.

176 Aristoteles: »Politika«. Urspr. ca. 335 v. Chr. Aus: Aristoteles, Philosophische Schriften in sechs Bänden, Band 4: Politik, aus dem Griechischen übersetzt von Eugen Rolfes (1995), Hamburg, in: Keil (Hg.), *Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie*, Paderborn: Fink 2007, S. 21-31, hier S. 22.

lichen Wirkungen der Musik«<sup>177</sup> und konstatierte anschließend, dass der Zweck von Musik in der Entspannung des angespannten Geistes liege.<sup>178</sup> Die Musikwissenschaft kennt verschiedene Termini, die in außermusikalischen Zusammenhängen häufig diskutiert worden sind. Dazu gehören u. a. ›funktionale Musik‹, ›funktionelle Musik‹, ›Programmmusik‹ und ›Tonmalerei‹. Sie sollen im Folgenden umrissen werden, um sie im Kontext dieser Arbeit besser einschätzen zu können. In diesem und den folgenden Kapiteln soll darüber hinaus auch der Versuch unternommen werden, sie in Bezug auf Gamemusik zu betrachten und die Frage nach einem Verwandtschaftsverhältnis zu klären.

Das österreichische Musiklexikon empfiehlt, den Begriff der funktionalen Musik *nicht* anzuwenden »auf die Musiktherapie und auf Musik, die als Bestandteil übergreifender künstlerischer Konzepte und Gattungen definiert ist: dies gilt besonders für Theater- und Filmmusik.«<sup>179</sup> Dass es jedoch nicht so einfach und trennscharf zugeht wie hier postuliert, zeigt sich an der Paradoxie, dass die Beiträge einiger Filmmusikwissenschaftler und -wissenschaftlerinnen ihren Forschungsgegenstand – die Filmmusik – durchaus funktionaler Musik zugeordnet wissen wollen.<sup>180</sup> Nicht zuletzt auch die Tatsache, dass das 2017 von Günther Rötter herausgegebene *Handbuch Funktionale Musik* sowohl Beiträge zu Musik in digitalen Spielen als auch zu Filmmusik enthält<sup>181</sup> und ein Kapitel innerhalb eines Beitrags sogar *Filmmusik als Funktionale Musik*<sup>182</sup> lautet, zeigt die Streitbarkeit der Zuordnungsfrage auf. Darüber hinaus verweist auch Yvonne Stingel-Voigt darauf, dass Gamemusik als funktionale Musik verstanden werden kann.<sup>183</sup>

In seinem Beitrag im *Archiv für Musikwissenschaft* beschreibt Hans Heinrich Eggebrecht funktionale Musik

177 Zarlino, Gieseoffo: »Institutioni harmoniche«. Urspr. 1558. Aus: Gieseoffo Zarlino, Theorie des Tonsystems. Das erste und zweite Buch der ›Institutioni harmoniche‹ (1573, 3. Aufl.), aus dem Italienischen übersetzt, kommentiert und hrsg. von Michael Fend (1989), Frankfurt a.M., in: Keil (Hg.), *Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie*, Paderborn: Fink 2007, S. 52-81, hier S. 57.

178 Vgl. ebd., S. 64.

179 Glanz, Christian: »Funktionale (funktionelle) Musik« 2001, [https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_F/Funktionale\\_Musik.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_F/Funktionale_Musik.xml) vom 05.04.2024.

180 Vgl. u. a. C. Bullerjahn 2014; J. Kloppenburg 2017; C. Lamberts-Piel 2018.

181 Vgl. Rötter, Günther (Hg.): *Handbuch Funktionale Musik*, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden 2017.

182 Ebd., S. 432.

183 Vgl. Y. Stingel-Voigt: *Soundtracks virtueller Welten*, S. 67.

»als Oberbegriff von Arten heutiger Musik, die nicht Kunstmusik, Kunstwerke-Musik, artifizielle, artifiziell avantgardistische oder historisch überlieferte (oder wiederbelebte) professionelle Musik sind bzw. als solche gelten und angesprochen werden.«<sup>184</sup>

Die Klassifizierung als ›Oberbegriff‹ verweist bereits auf seine Ambivalenz und Uneindeutigkeit. Eggebrecht führt bei der Konkretisierung von Musikarten verschiedene Gattungen an, die er diesem Oberbegriff zuordnen würde und die somit nicht zu künstlerischer Musik gehörten. Während diese erste Zuordnung zu funktionaler Musik vielleicht noch plausibel erscheint, ist das damit verbundene Postulat problematisch, es handele sich dabei folglich nicht um künstlerische Musik und um Kunstwerke. Unter seinen Nennungen finden sich zum Beispiel »›Trivialmusik‹, Unterhaltungsmusik, Tanzmusik, Schlager, Arbeitsmusik, Werbemusik (Tonsignets), Pop, Beat, Psychedelische Musik.«<sup>185</sup> Gerade der Terminus ›Trivialmusik‹ erscheint interessant. Eggebrecht verwendet ihn im Zusammenhang seiner angeführten Beispiele, um einen Typus von gewöhnlicher Musik zu beschreiben. Der Duden kennt zwei Definitionen des Adjektivs ›trivial‹: Zum einen eine negativ konnotierte Definition, die auf eine minderwertige, einfallslose und künstlerisch recht unbedeutende Sache hindeutet. Zum anderen eine neutral konnotierte Definition, die auf etwas Gewöhnliches, Allbekanntes, Alltägliches hinweist. In beiden Fällen ist die Verwendung des Begriffes Trivialmusik problematisch, denn, was als gewöhnlich und alltäglich gelten oder was künstlerisch unbedeutend und minderwertig gelten kann, wird mitunter historisch sowie gesellschaftlich unterschiedlich verhandelt. ›Allbekannt‹ ist meist das, was sich im kollektiven gesellschaftlichen Gedächtnis durch die Zeit verankern konnte. Kompositionen wie Beethovens SYMPHONIE NR. 5 IN C-MOLL<sup>186</sup> sind durch verschiedenste, allgegenwärtige popkulturelle Referenzen und Anspielungen für uns heute ›alltäglich‹ und ›allbekannt‹. Sicherlich sind sie deshalb aber nicht weniger bedeutend oder verlieren ihren künstlerischen Wert. Im Gegenteil: Eine Anwesenheit im gesellschaftlichen Diskurs verweist auf eine Bedeutsamkeit. So ließe sich also argumentieren, dass die Kompositionen der Meister im Sinne der neutral konnotierten Definition als trivial – weil ›allbekannt‹ – angesehen werden können. Der nun von Eggebrecht verwendete Trivialmusikbegriff ist jedoch als negativ konnotiert zu verstehen. Die systematische Musikwissenschaft verortet den Begriff in einem künstlerisch weniger wertvollen Umfeld als jene Komposi-

---

184 Eggebrecht, Hans H.: »Funktionale Musik«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 30 (1973), S. 1-25, hier S. 1.

185 Ebd., S. 1, Herv. i. O.

186 SYMPHONIE NR. 5 IN C-MOLL. OP.67 (Uraufgeführt am 22. Dezember in Wien 1808, K: Ludwig van Beethoven).

tionen, die sie als bedeutend erachtet. Eggebrechts Zeitgenosse Carl Dahlhaus spricht beispielsweise noch 1978 eindeutig derogativ »vom Souterrain der ›Trivialmusik.«<sup>187</sup> Bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts – so auch in Eggebrechts Text von 1973 – wird dieser negativ konnotierte Begriff oft in einem Atemzug mit musikalischen Erscheinungsformen wie der Populärmusik genannt. Die Streitfrage darum, inwiefern diese nun einen künstlerischen Anspruch besitzt oder nicht, hat in der Musikwissenschaft Tradition. Unterteilungen in kunsfertige und künstlerisch weniger anspruchsvolle, meist im gemeinen Volk populäre Musik, finden sich jedoch in der gesamten Musikgeschichtsschreibung wieder.<sup>188</sup> Die Streitfrage lässt sich sogar bis in die Antike zurückverfolgen. Schon Platon galt als konservativer Theoretiker, der bei der Auswahl dessen, was als wertvolle Musik gelten durfte, wählerisch gewesen ist:

»Für die Erziehung der Wächter seines in der *Politeia* gesprächsweise entwickelten idealen und gerechten Staates duldet er nur einen kleinen Teil der damaligen Musikpraxis: dasjenige, was dem Althergebrachten entsprach und ihm würdig genug erschien.«<sup>189</sup>

Bis heute sieht sich jene Forschung, die sich explizit mit populärer Musik beschäftigt, einem andauernden Rechtfertigungzwang ausgesetzt. Ihr wird oft vorgeworfen, ihr Forschungsgegenstand sei aufgrund seiner angeblichen Minderwertigkeit nicht des Beforschens wert. Der Begriff der Beatmusik, den Eggebrecht auch im Zusammenhang mit funktionaler Musik verwendet, ist überdies in den 1970er Jahren vielleicht noch geläufig gewesen. Im Laufe der Jahrzehnte hat er jedoch an Relevanz verloren, da er hauptsächlich Musik innerhalb eines bestimmten historischen Zeitraums (der 1960er und 1970er Jahre) beschreibt. Die klassische Streitfrage der traditionellen Musikwissenschaft und der moderneren Forschungsströmung der Popmusikwissenschaft, inwiefern es sich beim Forschungsgegenstand Popmusik, zu der Beat- und psychedelische Musik ggf. hinzugerechnet werden können, um künstlerische Musik handelt oder nicht, kann und soll diese Arbeit an dieser Stelle nicht beantworten. Jedoch sei darauf hingewiesen, dass eine solche Zuordnung typisch für den Zeitgeist aus Eggebrechts Artikel gewesen ist. Noch in den 1970er Jahren war es in musikwissenschaftli-

187 Dahlhaus, Carl: »Die Idee der absoluten Musik«. Urspr. 1978. Aus: Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik* (1978), Kassel und München, in: Keil (Hg.), *Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie*, Paderborn: Fink 2007, S. 314-326, hier S. 316.

188 Hier sei auf Adornos Missbilligung des vermeintlich minderwertigen Jazz rückverwiesen (s. o., Kapitel 3.1, S. 43ff.), weiter noch auf die Unterscheidung zwischen Oper und Operette im 19. Jahrhundert.

189 W. Keil (Hg.): *Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie*, S. 15, Herv. i. O.

chen Kontexten unproblematisch, Popmusik ohne weitere Überlegung nicht-künstlerischer Musik zuzuordnen.<sup>190</sup> Ein Umstand, der auch etwas mit der von Fehling konstatierten Konzentration der Musikwissenschaft auf die Werkforschung als einseitige Spezialisierung zu tun hat, bei der »versäumt wurde, ein Instrumentarium für die Erschließung der gesellschaftlichen Funktionszusammenhänge von Musik zu entwickeln.«<sup>191</sup> Darunter hat nun auch eine Forschung zu Musik in Computerspielen zu leiden, die, zumindest in dieser Hinsicht, der Popmusikforschung recht nahesteht, wie auch der Gamemusikwissenschaftler Even Ågrimsønn Næss Tekrø feststellt:

»In some ways, the history of ludomusicology mirrors that of popular musicology in a sense that both arose partly from a dissatisfaction at the lack of musicological engagement with the subject matter of each field [...]. Moreover, both popular music and video games have, at some point in their history, had the status as lowbrow forms of entertainment that was beneath academic scrutiny.«<sup>192</sup>

Der Zweck dieses kurzen Exkurses ist es also, die Argumente und Einschätzungen Eggebrechts aufgrund ihres Alters und dem Wandel des Zeitgeists kritisch zu hinterfragen und (neu) zu kontextualisieren. Die Haltung gegenüber populärer Musik und ihrer Erforschung hat sich, auch innerhalb der Musikwissenschaft, im Lauf der Jahrzehnte gewandelt. Damit wären auch die Einschätzungen zu einem Terminus wie dem der funktionalen Musik zu kontextualisieren, der in diesem Kapitel ja von zentralem Interesse ist, wie im Folgenden erläutert werden soll: Popmusik wurde schon früh als von außermusikalischen – sozialen, gesellschaftlichen, ideologischen und politischen – Faktoren durchdrungene Musik verstanden. Einem Adorno'schen oder Dahlhaus'schen musikwissenschaftlichen Verständnis nach wäre sie der funktionalen Musik zugehörig, besäße keinerlei Möglichkeit für sich zu stehen und wäre grundsätzlich als nicht künstlerisch zu verstehen. Dieses Verständnis hat sich spätestens seit den 1980er Jahren mit einer sich immer mehr emanzipierenden und auch institutionalisierenden Popmusikforschung geändert. Die 1986 gegründete *Gesellschaft für Populärmusikforschung e. V. (GfPM)*<sup>193</sup> trug und trägt bis heute beispielsweise maßgeblich dazu

---

190 Vgl. hierzu erneut C. Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, S. 316, vgl. auch H. de la Motte-Haber: *Funktionale Musik*, S. 9.

191 R. Fehling: *Manipulation durch Musik*, S. 7.

192 Tekrø, Even Å. N.: *Playing the Sound of Silence: Immersion, Loneliness, and Analysis of Multimodal Intertextuality in 21st Century Video Game Music*. Masterarbeit, Oslo 2018, S. 4.

193 <https://www.populärmusikforschung.de/>

bei. Nicht nur, dass Popmusik heute u. a. als künstlerisches Phänomen verstanden werden kann (nicht muss) – Helga de la Motte-Haber stellt klar:

»Mag dies vielleicht noch in den 1960er-Jahren [und scheinbar auch den 1970er Jahren, B. R.] für einige Autoren angezeigt gewesen sein, so wird heute niemand mehr behaupten, dass es nicht gute und schlechte populäre Musik gibt, d. h. dass sie unterschiedliche ästhetische Qualitäten aufweist [...]. Grundsätzlich sollte das gegenwärtig breite Spektrum von Musik vorurteilsfrei begrüßt werden.«<sup>194</sup>

Es steht außer Frage, dass jegliche Art von Musik auch immer von den nichtmusikalischen Einflüssen ihrer Zeit geprägt wurde und wird.<sup>195</sup> So ist das musikwissenschaftliche Interesse an heteronomen Kontexten von Musik im 20. Jahrhundert – auch in Verbindung mit der aufkommenden Filmmusik einerseits, die in Teilen wiederum das Musiktheater sukzidierte, andererseits auch durch die Vorausarbeit von Vertretern wie Kretzschmar – grundsätzlich wieder gewachsen. Dass es problematisch sein könnte, funktionale Musik als nicht künstlerisch zu bezeichnen war sich schon Eggebrecht bewusst. Auch er sprach sich vor einem halben Jahrhundert bereits dafür aus, die Tragfähigkeit, die Reichweite und den Operationswert des Begriffs als Bezeichnung für ›nicht artifizielle Musik‹, wie er schreibt, zu überprüfen.<sup>196</sup>

Während also die Frage umstritten ist, welche Musikarten, Kompositionen oder musikalische Gattungen nun funktionaler Musik als Oberbegriff zugeordnet werden können oder nicht, so herrscht doch zumindest eine Einigkeit darüber, wodurch sich funktionale Musik auszeichnet. Sie wird als Musik verstanden,

»als deren Wesentlichkeitsmerkmal es gilt, daß sie auf eine bestimmte Funktion, (Aufgabe, Dienstleistung) bezogen ist: Musik, deren Produktion bzw. Reproduktion sich versteht und zu verstehen ist wesentlich in intendierter Abhängigkeit von einem konkreten Zweck, in Erfüllung einer Verrichtung (lat. *functio*).«<sup>197</sup>

Ähnlich äußert sich auch de la Motte-Haber im *Handbuch Funktionale Musik*: »Die Form und Beschaffenheit Funktionaler Musik ist heteronom durch den Zweck bestimmt, dem sie dienstbar gemacht werden soll.«<sup>198</sup> Es handelt sich also um fremdbestimmte Musik, die in den Diensten von etwas anderem als sich

194 H. de la Motte-Haber: *Funktionale Musik*, S. 10.

195 Vgl. R. Fehling: *Manipulation durch Musik*, S. 7.

196 Vgl. H. H. Eggebrecht: *Funktionale Musik*, S. 1.

197 Ebd., S. 4.

198 H. de la Motte-Haber: *Funktionale Musik*, S. 4.

selbst steht und ihren Sinn und Zweck in der Erfüllung ihrer Aufgabe hat. Sie steht somit der autonomen Musik gegenüber, deren Sinn und Zweck eigenbestimmt ist.<sup>199</sup> Unter dieser Argumentationsstruktur ließe sich Gamemusik also dem Oberbegriff der funktionalen Musik zuordnen, denn sie erfüllt nicht nur einen einzigen Zweck, sondern hat in vielen Fällen sogar mehrere Aufgaben und Funktionen zu erfüllen. Diese können ludischer, also systemischer und spielmechanischer Natur sein, sie können epischer, also mit der Narration eines Spiels verbunden Natur sein, oder als Atmosphäre schaffendes Element.

Problematisch ist aber, dass die Polarisation zwischen autonomer und funktionaler Musik bereits zur Hochzeit dieses Schulstreits mitnichten absolut gewesen ist. Zwar lässt sich von einem Theoriestreit mit verschiedenen Positionen sprechen; das bedeutet jedoch nicht, dass es nicht auch Perspektiven geben kann, die beide Positionen berücksichtigen. Der Theoriestreit hat einen epochenspezifischen, historisch bedingten Hintergrund, wie auch Michael Custodis bestätigt:

»[T]he idea of art as an aesthetic practice for its own sake – which seems to be so tightly chained to the concept of western classical music – is instead much younger, being rooted in the 18<sup>th</sup> century [...]. This concept of ›l'art pour l'art‹ originates in the bourgeois ambition to free music from the conventions of clerical and aristocratic representation.«<sup>200</sup>

Der Begriff der autonomen Musik wird in der historischen Musikwissenschaft vor allen Dingen mit der u. a. von Eduard Hanslick getragenen Idee einer Sonderstellung der Musik gegenüber anderen Kunstformen in Verbindung gebracht (s. o., Kapitel 3.1). Monika Fink konstatiert hierzu:

»Dieser Gedanke einer musikalischen Autonomie wurde durch die Vorstellung geprägt, daß die Musik sich selbst ihre Organisation, ihre Sinnhaftigkeit und Verstehbarkeit geben könne. Eine solche zweckfreie Kunst bezeichnete Richard Wagner ab 1846 als ›absolute Musik‹.«<sup>201</sup>

Für Richard Wagner ist Musik vor allen Dingen in dem Sinne als autonom und als absolut zu verstehen, als dass sie allem, was mit ihr in Verbindung gerät, einen Sinn zu verleihen mag. Er beschreibt Musik als »die höchste, die erlösende Kunst«, die in dem Sinne absolut ist, als das

---

199 Vgl. H. H. Eggebrecht: *Funktionale Musik*, S. 5.

200 M. Custodis: *Playing with Music*, S. 160.

201 M. Fink: *Musik nach Bildern*, S. 11.

»[a]lles, was sie berührt, durch sie verklärt wird [...] ebenso gewiß ist es, daß die Musik sich nur in Formen vernehmen läßt, die einer Lebensbeziehung oder einer Lebensäußerung entnommen sind, welche, ursprünglich der Musik fremd, durch diese eben nur ihre tiefste Bedeutung erhalten.«<sup>202</sup>

Diese Einschätzung ist also diametral zu einer mimetischen Vorstellung von Musik, die etwas Außenstehendes nachzuahmen versucht oder in einem anderen Abhängigkeits- respektive Zweckverhältnis steht. Vielmehr verleiht sie in Wagners Vorstellung diesem Außenstehenden, ursprünglich der Musik Fremden selbst erst den offenbarenden Sinn. In diesem Zusammenhang ist sie absolut. Sie bildet bei Wagner den Ausgangspunkt seines Strebens nach einem »Gesamtkunstwerk«:

»Besonders wichtig war Wagner das Zusammenwirken aller zur Realisierung eines Bühnenwerkes nötigen Künste. Musik, Text, Gebärde, Kostüm und Bühnenbild mussten zu einem als »Gesamtkunstwerk« bezeichneten Drama verschmelzen.«<sup>203</sup>

Die Musik war für ihn unter all diesen nötigen Künsten jedoch die wichtigste, die sinnstiftende. Dazu sei noch gesagt, dass es sich bei Wagners Ausführungen um einen seiner privaten Briefe an seine Muse Mathilde Wesendonck handelt, in dem sich seine subjektive und vor allen Dingen emotionale Beziehung zur Musik offenbart. Die Ausführungen verstehen sich in Konkordanz mit den von Custodis konstatierten bourgeois Ambitionen, Musik von den zuvor vom Adel und Klerus dominierten Konventionen, Vorstellungen und Repräsentationen zu trennen (s. o.). Besonders dem monotheistischen Christentum stand Wagner kritisch gegenüber, da es »die antike Götterwelt und die darin verwobene griechische Kunst vernichtet«<sup>204</sup> habe. Darüber hinaus sind seine Darlegungen auch als Liebeserklärung an die Musik und ihre persönliche Bedeutung für seine Person zu verstehen, nicht als musikwissenschaftliche Abhandlung über einen Wandel einer mimetischen Auffassung hin zu einer autonomen, (selbst)Sinn stiftenden Logik von Musik. Nichtsdestotrotz spiegeln diese – ironischerweise stark subjektiv geprägten – Ausführungen das musikästhetische Denken eines selbstbewussten Bürgertums wider, das spätestens seit der Französischen Revolution massiv an gesellschaftlichem Einfluss gewonnen hatte. Auf den geschichtlichen Charakter

202 Wagner, Richard: »Über Franz Liszt's symphonische Dichtungen«. Brief an M.W., in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig: E.W. Fritsch 1872, S. 235-256, hier S. 247.

203 W. Keil: *Musikgeschichte im Überblick*, S. 253, Herv. i. O.

204 Ebd., S. 248.

des Theoriestreits verweist auch Claudia Bullerjahn, der zufolge »eine ästhetische Dichotomie hinsichtlich der Musik«<sup>205</sup> erst seit Anfang des 19. Jahrhunderts zu konstatieren ist. Diese ästhetische Dichotomie

»steht im Zusammenhang mit der Polarisierung der gesellschaftlichen Klassen und ist damit als Folgeerscheinung der Entstehung des Bürgertums anzusehen, das in Abgrenzung zum kulturell noch kaum entwickelten Proletariat eigenständige, gehobenere kulturelle Bedürfnisse entwickelte.«<sup>206</sup>

Die bourgeois Ambitionen und gehobenen kulturellen Bedürfnisse sollten den Beamten im Wiener Unterrichtsministerium Eduard Hanslick dazu bewegen, die Idee einer musikalischen Autonomieästhetik theoretisch genauer auszuarbeiten, was 1854 letztlich zu seiner bereits erwähnten, einflussreichen Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* führen sollte. Dabei war ihm daran gelegen, den Unterschied zwischen Form und Inhalt aufzubrechen und die Musik zu einer Sonderkunst zu erklären, zu einer auf sich selbst bezogenen Angelegenheit, »deren wissenschaftliche Untersuchung in innermusikalischer Analyse bestehe.«<sup>207</sup> Jene innermusikalische Analyse, die nach Hanslick Kern der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Musik sein sollte, ist der zentrale Gegenstand Fehlings Kritik, der in diesem methodischen Vorgehen das Versäumnis verankert sieht, das heteronome Potenzial der Musik zu ergründen (s. o.).

Die Vorstellung eines Wandels von heteronomer zu autonomer Ästhetik von Musik ist in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts dann vor allen Dingen von Carl Dahlhaus diskutiert worden. In seiner Monografie *Die Idee der absoluten Musik* von 1978 glaubt er, einen grundsätzlichen Wandel in der gesellschaftlichen Auffassung von Musik zu erkennen, der bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts seinen Anfang genommen habe. Er spricht von einer

»tiefgreifende[n] Veränderung des Musikbegriffs: kein bloßer Stilwechsel der musikalischen Formen und Techniken, sondern ein fundamentaler Wandel dessen, was Musik überhaupt ist und bedeutet oder als was sie aufgefaßt wird.«<sup>208</sup>

Auch er konstatiert, dass die Idee einer Autonomieästhetik in der Musik eng mit einer bestimmten Epoche verbunden ist: »Und es ist kaum eine Übertreibung, wenn man behauptet, daß der Begriff der absoluten Musik die tragende Idee des

---

205 C. Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 56.

206 Ebd.

207 W. Keil (Hg.): *Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie*, S. 229.

208 C. Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, S. 315.

klassisch-romantischen Zeitalters in der Musikästhetik gewesen sei.«<sup>209</sup> Dahlhaus selbst vertritt jedoch die These, dass dieses Paradigma auch im 20. Jahrhundert noch gelte und für musikästhetisches Denken unverzichtbar sei. Er steht damit wiederum als Gegenpol zur Sichtweise Hermann Kretzschmars (s. o.) und lässt sich als geistiger Nachfolger Hanslicks verstehen. Das Streiten für und wider die Ideen heteronomer oder autonomer Ästhetik von Musik ist jedoch zweifelsohne immer auch an zeitliche Epochen und an bestimmte, einflussreiche Autoren gebunden gewesen, die zu einer bestimmten Zeit gewirkt haben. Auch wenn unterschiedliche musikästhetische Denkweisen über die Musikgeschichte hinweg immer existiert haben und auch bis heute zu Diskursen führen, so ist gerade dieser Schulstreit zwischen autonomer und heteronomer, absoluter und funktionaler Musik als *epochenspezifischer Streit* zu sehen, da das Denken über Musik immer auch von der geschichtlichen Epoche sowie anderen damit verbundenen Faktoren wie gesellschaftlichen, politischen, technologischen Zuständen usf. geprägt ist.

Dies soll nun nicht bedeuten, dass der Gedanke autonomer Musik ad acta zu legen wäre. Aus heutiger Perspektive ist es aber vor allen Dingen wichtig festzuhalten, dass eine kunstkämpferische Auseinandersetzung, so wie sie spätestens seit dem Aufkommen der antagonistischen Positionen Autonomie- vs. Heteronomieästhetik im 19. Jahrhundert immer wieder geführt wurde, wie ein Schulstreit wirkt, der zwangsläufig immer wieder in einer Sackgasse endet. Die Beantwortung der Frage nach Autonomie oder aber außermusikalischer Gebundenheit fluktuiert durch die Musikgeschichte hindurch und ist mitnichten trennscharf zu beantworten. Im Anschluss daran sollte auch klar werden, dass es sich bei einer Zuordnung einzelner Musikstücke oder Kompositionen zu autonomer oder funktionaler Musik ähnlich verhält. Das macht es möglich, bestimmte Kompositionen und Musikstücke – im Sinne einer Historien-übergreifenden Betrachtung – *beiden* Polen zuzuordnen. Es zeigt auch auf, wie wenig gewinnbringend eine kunstkämpferisch-trennscharfe Zuordnung im Sinne eines Entweder-oder ist. So argumentiert auch de la Motte-Haber, dass viele Formen von Musik unterschiedlichster Herkunft aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgelöst und in der Folge nur noch um ihrer selbst willen gehört werden:

»Vor allem bezüglich der Musik von Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel lässt sich zeigen, wie ursprünglich für bestimmte Anlässe komponierte Werke im Sinne autonomer Kunst umgedeutet wurden. Gleches gilt für Beispiele aus anderen Kulturbereichen, die, ihrer Funktion beraubt, in den Rahmen eines Konzerts eingebettet wurden.«<sup>210</sup>

209 Ebd.

210 H. de la Motte-Haber: *Funktionale Musik*, S. 4.

Das zentrale Wort hier ist die *Umdeutung*. Die Art und Weise *wie* und *als was* bestimmte Musik im Laufe der Historie wahrgenommen wurde und wird, unterliegt Veränderungen. Musik, die ursprünglich eine bestimmte Funktion innehatte oder mit einer bestimmten Intention komponiert wurde, ist, nachdem das Konzept der autonomen Musik tragfähig geworden war, als solche umgedeutet worden, obwohl sie in ihrer Ursprungsform unter Umständen eher funktionaler Musik – als Musik im Dienst einer außermusikalischen Sache – zuordbar wäre. Diese Umdeutung funktioniert nun aber auch vice versa. Ein Beispiel dafür ist lizenzierte Musik in Filmen und Computerspielen, bei denen Musikstücke, die nicht in Verbindung mit und im Rahmen dieser Filme oder Computerspiele entstanden sind, als ›passend‹ für die Erfüllung eines determinierten Zwecks empfunden und in der Folge nachträglich lizenziert wurden. Auf die theoretische Möglichkeit eines solchen Beispiels verweist bereits Eggebrecht, für den der Begriff der Autonomie nicht ausschließt,

»daß autonome Musik in oder trotz ihrer primären Eigengesetzlichkeit (die ihr den Namen gibt) ihrer Intention nach auch konkrete Funktionen erfüllt, also auf bestimmte Zwecke gerichtet ist, die ihr von außen gesetzt sind.«<sup>211</sup>

Viele Werke der Musikgeschichte, die im Rahmen einer zweckgebundenen, fremdbestimmten Auftragsarbeit, einer Situation oder in Verbindung mit Ritualen entstanden sind, können wir heute wiederum als autonomes Kunstwerk rezipieren.<sup>212</sup> Dies gilt sowohl für Vokal- als auch für Instrumentalmusik. In der westlichen Kulturgeschichte gehört dazu vor allen Dingen das Repertorium geistlicher und Kirchenmusik wie die großen Hymnen, Messen, Passionen, Ora-

---

211 H. H. Eggebrecht: *Funktionale Musik*, S. 10; M. Custodis: *Playing with Music*, S. 161.

Diese Beobachtung mündet nun – wie bereits angedeutet – in der Feststellung, dass bestimmte Musikstücke, -arten und -gattungen vielleicht nicht so eindeutig der autonomen oder der funktionalen Musik zuzuordnen sind, sondern vielmehr in beiden Kontexten ihre Bedeutung entfalten können. Dies beweist schon die massenhafte Umdeutung klassischer Werke, die als Auftragsarbeiten entstanden sind und ursprünglich an einen ganz bestimmten Zweck gebunden waren, jedoch gleichwohl losgelöst von eben diesem Zweck rezipiert werden können, ohne bedeutungslos zu werden. Custodis verweist hier auf das Beispiel der Tanzmusik, die im Laufe der Geschichte auch in Konzertsituationen transponiert worden ist: »Enjoying dances like waltzes or minuets as concert pieces, the energetic body movements of the audience are transposed into the rational experience position of static bodies.« M. Custodis: *Playing with Music*, S. 161.

212 Vgl. hierzu auch H. H. Eggebrecht: *Funktionale Musik*, S. 13.

torien oder Motetten, aber auch die europäische, weltliche Musik wie Tanzmusik – auf die auch Custodis verweist – Madrigale, die Kunst der Troubadoure, Minnesang oder Militär- und Marschmusik, die ebenso losgelöst von ihrem ursprünglichen Zweck in heutigen Konzertsälen aufgeführt wird. Letztlich wäre also danach zu fragen, welche konstitutiven Elemente spezifischer musikalischer Gattungen oder einzelner Stücke eher eine autonome oder eher eine heteronome Ästhetik deutlich werden lassen. Im Sinne eines Kompromisses ließe sich funktionale Musik als Musik begreifen, die *vorrangig* zweckgebunden ist, was jedoch nicht verhindern muss, dass sie auch in einem *autonomen Kontext* rezipierbar ist. Autonom rezipiert büßt sie aber unter Umständen einen (großen) Teil ihres Reizes und ihrer Logik ein. Einen Kompromissweg dieser Art geht auch Eggebrecht, der zumindest autonomer Musik zugesteht, auch als funktionale Musik zum Einsatz kommen zu können. Dem umgekehrten Weg – funktionale Musik, die auch autonom begreifbar wäre – erteilt er jedoch eine Absage. Seines Erachtens ist »[i]hre Umfunktionalisierung durch Reproduktionskontext oder Rezeptionssituation in Kunstwerk-Musik [...] nicht möglich.«<sup>213</sup> Dieser Einschätzung stehen die Ausführungen de la Motte-Habers entgegen. Ähnlich wie Custodis hält sie eine Umdeutung ursprünglich funktionaler Musik in ein autonomes Musikverständnis für möglich, wenn sie von der Umdeutung anlassbezogener Kompositionen beispielsweise von Bach oder Händel im Sinne einer autonomen Kunst spricht (s. o.). Versöhnlich jedoch konstatiert auch Eggebrecht, dass eine totalitäre Polarität »als Entweder/Oder eines Schulstreits in eine Sackgasse«<sup>214</sup> führe. Auch er ist der Ansicht, dass es Zwischenbereiche sowie fließende Übergänge geben müsse und eine totalitäre Polarität kaum sinnvoll erscheine: »Die Polarisation in den Begriffen funktionale und autonome Musik, die die Wirklichkeit (Musik in ihren Intentionen und Eigenschaften) ordnet, obgleich sie sie in ihrer Totalität nicht erfasst, ist einzuschränken.«<sup>215</sup> Dieses Postulat sollte sich in der kulturgesellschaftlichen Entwicklung bezüglich Aufführungspraxen und Interpretation von musikalischer Arbeit bewahrheiten. Heute können wir Aufführungen von Film- und auch Gamemusik durch Sinfonieorchester<sup>216</sup> bewundern,<sup>217</sup> also von Musik, die eigentlich im Dienst einer anderen Medienform –

213 Ebd., S. 5.

214 Ebd., S. 7.

215 Ebd., S. 8.

216 Ironischerweise der Klangkörper, der die Sinfonie aufführt – jene musikalische Gattung, die laut de la Motte-Haber so wichtig für die Idee der musikalischen Autonomie gewesen ist.

217 Vgl. z. B. Berklee Motion Picture Orchestra: »Harry Potter Soundtrack Orchestra – The Music Of Harry Potter – 3/10/2016 SOLDOUT« 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=9783839473702-010> – am 19.02.2028, 10:55:54. <https://doi.org/10.14361/9783839473702-010> – am 19.02.2028, 10:55:54. <https://www.kultbra.com/de/legb> – Open Access – 

dem Film oder dem Game – steht. Selbstredend wird bei derartigen Aufführungen immer auch auf den jeweiligen außermusikalischen Zusammenhang der Musik durch Leinwandprojektionen von Spielszenen, Bühnenbildern oder aufwendigen Installationen usf. verwiesen. Im Vordergrund steht bei diesen Aufführungen jedoch – anders als bei der Rezeption des Films oder dem Spielen des Games – stets die Musik selbst. Eingeräumt sei natürlich, dass sich nicht jede Gamemusik uneingeschränkt für eine Umdeutung und die Transposition in die Konzertsituation eignet, wie auch Custodis erläutert:

»[O]n the other hand, the music – due to its necessity to function within the multimedia surroundings of a challenging and stimulating computer game – would often suffer from a lack of musical individuality if the listeners were not capable of imagining the visual and emotional parameters. Hence one has to wait to see how many pieces will earn their living on their own outside of the game world.«<sup>218</sup>

An den erfolgreichen Beispielen zeigt sich jedoch, wie sich die Zugehörigkeit zu vermeintlichen Polen im Verhältnis verändern kann und ein intersubjektiver Zwischenraum erkennbar wird. Auch Eggebrecht spricht in diesem Zusammenhang von einer »Konstatierung von Zwischenbereichen« und »Möglichkeiten des Ent- und Umfunktionalisieren[s].«<sup>219</sup> Auch für ihn hat autonome Musik gewisse Funktionen, indem sie Zwecken dient und Bedürfnisse erfüllt, jedoch

»im Sinne von Funktionen des Funktionslosen (Beispiele: Trost, auch Heilung, Affirmation, Einspruch, Dynamisierung des Bewußtseins, Utopie, Profit) [...]. Andererseits erfüllt auch funktionale Musik jenseits ihrer konkreten Zweckbestimmung noch Funktionen auf anderen Ebenen, im Sinne von Funktionen der funktionalen Musik.«<sup>220</sup>

Schließlich sollte *die Idee einer Totalität postulierenden Polarität einer spektralen Vorstellung* von autonomer und funktionaler Musik weichen. Dies wird der

---

com/watch?v=iFbwPzACEWw vom 18.03.2024 für den Bereich der Filmmusikaufführungen sowie PsyVinny: »Video Game Music in Concert« 2017, [https://www.youtube.com/watch?v=E5ygo36\\_g\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=E5ygo36_g_4) vom 18.03.2024 oder ornvik481: »Score – Videogame music with the Swedish Radio Symphony Orchestra« 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=-PkdLMIZ-Ys> vom 18.03.2024 für den Bereich der Gamemusikaufführungen.

218 M. Custodis: *Playing with Music*, S. 163.

219 H. H. Eggebrecht: *Funktionale Musik*, S. 8.

220 Ebd., S. 14f.

Fluidität des Gegenstands gerecht und lässt gleichzeitig die Möglichkeit offen, eine minimale Ordnung zu schaffen.

Bei der Zuordnung zu einem Koordinatenpunkt innerhalb des Spektrums hilft grundsätzlich einmal das Moment der Wesentlichkeit. Ist eine Musik in ihrer hauptsächlichen, ihrer wesentlichen Intention mit einer Funktion versehen, die außerhalb ihrer eigenen Logik liegt, und ist ihre Form, Beschaffenheit und Kompositionslogik maßgeblich durch externe Faktoren wie einer Aufgabe oder einem Zweck geprägt, dem sie dienstbar gemacht werden soll, dann ist eine Zuordnung zum Terminus funktionale Musik durchaus gerechtfertigt. Dasselbe gilt umgekehrt für Musik, die, obwohl sie zu einem bestimmten Zweck genutzt werden kann, in wesentlichem Maße von internen Faktoren wie beispielsweise dem Bedürfnis nach persönlichem Ausdruck und Selbstverwirklichung der Schaffenden bestimmt ist, und auch insofern einer Eigenlogik folgt, als dass sie primär ohne die Erfüllung eines spezifischen Zwecks – also um ihrer selbst willen – existiert. Sie kann, obwohl sie »Funktionen des Funktionslosen«<sup>221</sup> erfüllt, der autonomen Musik zugerechnet werden. So fasst Eggebrecht schließlich zusammen:

»Autonome und funktionale Musik gibt es [...] insofern es Arten von Musik gibt, bei denen das autonome Moment, und Arten, denen das funktionale Moment wesentlich ist, und zwar derart wesentlich, daß es zum Kriterium der Benennung von Musik erhoben ist [...] die Begriffe funktionale Musik und autonome Musik bezeichnen eine Polarität nicht in der Totalität der Sachen, wohl aber im Begriff (im Wesentlichkeitsmerkmal) der Sachen.«<sup>222</sup>

Versöhnlich schlägt also auch Eggebrecht hier vor, von verhärteten Fronten abzulassen, und öffnet die Tür dahingehend, die Begrifflichkeiten als Orientierungsbojen bezüglich eines Wesentlichkeitsmerkmals zu nutzen, damit jedoch keine Totalität zu postulieren. Es fehlt bei Eggebrecht nur der Schritt, gänzlich von der Vorstellung einer Polarität abzulassen, und die Formen autonome wie funktionale Musik als spektrales Modell zu denken. Die Verortung innerhalb eines solchen ist dann abhängig vom Kontext und der Rezeptionssituation eines Musikstücks. Eggebrecht erklärt diese Abhängigkeit mit »dem Aufkommen der Massenmedien, die jede Art von Musik in gleicher Weise in eine unübersehbare Vielheit von Rezeptionssituationen transportieren und aussenden.«<sup>223</sup>

Zu guter Letzt sei hier noch auf eine weitere Begriffskonfusion verwiesen, die dadurch entsteht, dass in der systematischen Musikwissenschaft nicht nur der

---

221 Ebd., S. 15.

222 Ebd., S. 10.

223 Ebd., S. 13.

Begriff der ›funktionalen Musik‹ diskutiert wird, sondern auch der der ›funktionalen Musik‹. Ersterer findet jedoch häufiger Verwendung. In der Definition des österreichischen Musiklexikons ist zweiterer darüber hinaus auch lediglich in Klammern angefügt,<sup>224</sup> während Claudia Bullerjahn erläutert, dass »die Nomenklatur in der Literatur leider nicht immer einheitlich gehandhabt«<sup>225</sup> wird. Helga de la Motte-Haber verweist wiederum darauf, dass beide Begriffe im Deutschen meist synonym gebraucht werden, es jedoch tatsächlich einen Unterschied zwischen ihnen gebe. Dieser ist definiert durch jene hier diskutierte Eindeutigkeit einer Verortung im Spektrum heteronomer und autonomer Musik. De la Motte-Haber zufolge ist im Falle der funktionalen Musik die Form und Beschaffenheit der Musik stärker zu berücksichtigen, während im Fall der funktionellen Musik ihre Verwendung und ihr Umgang stärker im Fokus stehen.<sup>226</sup> Diese Aussage spricht für das Argument, dass funktionale Musik autonome Züge durchaus zulässt, während funktionelle Musik eher jene Musik darstellt, die ohne ihren heteronomen Zweck, ihre Aufgabe oder sonstige außermusikalischen Bezugsquelle nur noch sehr schwer begreifbar bis nahezu ›unsinnig‹ wird. Die Beziehung zwischen funktioneller Musik und heteronomem Zweck ist direkter, kompromissloser und unmittelbarer, am äußersten Ende eines spektralen Modells zu verorten. Die Beziehung zwischen funktionaler Musik und heteronomer Bezugsquelle ist hingegen offener, weitläufiger und weniger strikt innerhalb eines spektralen Modells zentraler zu verorten. Autonome Rezeptionspotenziale und Logiken finden hier mehr Platz. »Es kann daher sinnvoll sein, je nach Kontext beide Worte zur Verfügung zu haben«,<sup>227</sup> fasst de la Motte-Haber zusammen. Die Anwendung des Begriffs funktionelle Musik ist vor allen Dingen im Zusammenhang mit Beispielen wie Fahrstuhlmusik, Musik in Warteschleifen von Service-Anbietern, Werbemusik und -jingles oder Restaurant- respektive Loungemusik sinnvoll, während der Begriff der funktionalen Musik im Zusammenhang mit Theater- oder Film- oder eben auch Gamemusik geeigneter erscheint, da sie dort auch respektive mehr autonome Eigenlogiken ausbildet und Umdeutungspotenzial besitzt. Fehling erläutert:

»Der Begriff ›funktionelle Musik‹ [...] charakterisiert deutlich die totale Entäußerung der Musik an den Zweck, er offenbart, daß der Wert der Musik nur noch im Hinblick auf die Funktionen, die sie erfüllen soll, besteht.«<sup>228</sup>

---

224 Vgl. C. Glanz: *Funktionale (funktionelle) Musik*.

225 C. Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 56.

226 Vgl. H. de la Motte-Haber: *Funktionale Musik*, S. 4.

227 Ebd.

228 R. Fehling: *Manipulation durch Musik*, S. 14.

So kommt auch er zu dem Schluss, dass der Begriff funktionelle Musik eine Zweckdienlichkeit absoluter und allumfassender Natur beschreibt, während im Zusammenhang mit dem Begriff der funktionalen Musik auch die Möglichkeit autonomer Logiken besteht, die ermöglichen, dass die Musik auch außerhalb ihres Zwecks einen Sinngehalt behält und nicht vollständig entäußert ist.

### 3.4 PROGRAMMMUSIK UND TONMALEREI

Neben der Konfusion bezüglich ›funktioneller‹ und ›funktionaler‹ Musik gibt es zwei weitere musikalische Ausformungen und sie beschreibende Begriffe, die im musikwissenschaftlichen Diskurs Verwendung finden und die Betrachtung heteronomer Musik weiter verkomplizieren: ›Programmmusik<sup>229</sup> und ›Tonmalerei‹. Sie sollen in diesem Kapitel in Verbindung mit Gamemusik diskutiert werden, beginnend mit ›Programmmusik‹.

Programmmusik ist, wie bereits angedeutet, ebenfalls als Gegenpol zu autonomer Musik zu verstehen und wird seit seiner konkreten Benennung in der Mitte des 19. Jahrhunderts in der systematischen Musikwissenschaft diskutiert.<sup>230</sup> Der Begriff Programm ist mitunter abstrakt gemeint. Als Programm können zunächst verschiedenste außermusikalische Bezugsquellen verstanden werden. Dazu gehören beispielsweise literarische oder poetische Werke, aber auch Inhalte anderer Kunstgattungen, ebenso Ideen, Ideologien, Gedankengänge, Bilder oder Gemälde, Statuen, bedeutsame Objekte, Jahreszeiten, Gewässer, usf. Möchte man die Termini miteinander vergleichen, so liegt die Besonderheit von Programmmusik in der spezifischen Aufgabe, den außermusikalischen Stoff zu illustrieren respektive »ein außermusikalisches, inneres oder äußeres, Geschehen zum Gegenstand ihrer Darstellung<sup>231</sup> zu machen. Demnach könnte man Programmmusik als spezifische Form des allgemeineren Oberbegriffs der funktionalen Musik verstehen. Musik fungiert hier, um das Geschehen oder die Hand-

229 Nach der aktuellen Rechtschreibung mit drei ›m‹, jedoch besteht über die Schreibweise des Begriffs kein Konsens. In der Literatur taucht er in verschiedensten Schreibformen auf, die innerhalb von Zitaten originalgetreu übernommen sind.

230 Vgl. hierzu M. Fink: *Musik nach Bildern*, S. 11; Philipp, Michael: *Läppische Schilde-reyen?: Untersuchungen zur Konzeption von Programmusik im 18. Jahrhundert*. Zugl.: Dissertation, Universität Münster 1997, Frankfurt am Main: Lang 1998, S. 4; R. Wagner: *Über Franz Liszt's symphonische Dichtungen*, S. 247.

231 Klauwell, Otto: *Geschichte der Programmmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*. Urspr. 1910, Leipzig: Breitkopf & Haertel 1981, S. V.