

Angelina Efimova

Tarek Krohn, Guido Heldt, Peter Moormann, Willem Strank (Hg.): Martin Scorsese: Die Musikalität der Bilder

2017

<https://doi.org/10.17192/ep2017.0.6523>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Efimova, Angelina: Tarek Krohn, Guido Heldt, Peter Moormann, Willem Strank (Hg.): Martin Scorsese: Die Musikalität der Bilder. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 34 (2017), Nr. Sonderpublikation. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2017.0.6523>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

**Tarek Krohn, Guido Heldt, Peter Moormann, Willem Strank (Hg.):
Martin Scorsese: Die Musikalität der Bilder**

München: edition text + kritik 2015 (FilmMusik, Bd.2), 128 S.,
ISBN 9783869163598, EUR 25,-

Der Hauptgedanke von Martin Scorseses *Die Musikalität der Bilder* liegt nicht in der Erzählung über Filmkomponist_innen, sondern darin, den Einfluss von Regisseur_innen auf die Musikauswahl zu zeigen, was sie anhand der Persönlichkeit von Martin Scorsese und seiner Werke machen.

„Wenn ich an einem Drehbuch arbeite oder in ein Projekt involviert bin, ist das erste, das mir in den Sinn kommt, die Musik für die Sache“ (S.19). Das sind die Worte von Scorsese selbst, die am Anfang des Bandes stehen. Auch diese Aussage inspirierte die Herausgeber, Musikalität besser analysieren zu wollen. Die Musik von Scorseses Filmen erregt häufig schon vor ihrem Kinostart Interesse. Deren besondere Musikauswahl war immer für Kritiker_innen ein Grund für Diskussionen, darum kommt es oft zur Frage, ob es eine sogenannte Erfolgsformel gibt (vgl. S.7-9).

Der Sammelband ist nach der Einleitung in fünf Kapitel eingeteilt. Jonathan Godsall schreibt über „Prä-existente Musik als Autorensignatur in den Filmen Martin Scorseses“. Die Kernbehauptung lautet „dass prä-existente Musik und die besondere Art und Weise, wie sie eingesetzt wird, durchgängige und daher charakteristische Merkmale des Werkes von Scorsese sind und so einen Aspekt seiner „auktorialen Signatur“ bilden

– und das gilt für ihn vielleicht mehr als für irgendeinen anderen Main-stream Filmmemacher“ (S.12). Scorsese zufolge sei ‚reale‘ Musik den Kinoszahler_innen aus ihrer Lebenswelt verständlich, darum sind die Lieder von Rolling Stones in den Filmen zu hören. Godsall analysiert auch die Arten, wie präexistente Musik konkret eingesetzt wird und welche Rolle sie in der musikalischen Strategie für den jeweiligen Film spielt (z.B. thematisch oder historisch passend). Scorsese plant, so Godsall, jede Einstellung bis ins kleinste Detail und hat schon vor und während des Drehs sehr genaue Vorstellungen von der Zusammenwirkung von Bild und Musik. Es wird auch deutlich, dass wir durch präexistente Musik auch die Person Scorsese und seinen Hintergrund besser verstehen, was mit originaler Musik nicht der Fall wäre: „Scorsese ist nicht der Autor der Musik, aber in der Art und Weise, wie er sie kreativ nutzt, macht er sie sich zu eignen“ (S.27).

In den weiteren Kapiteln werden konkrete Beispiele genannt, die diese Behauptung bestätigen. Robert Rabenalt analysiert den Einfluss von Robbie Robertson auf Filme von Scorsese. Robertson fungierte als Autor der meisten Lyrics, als Komponist und Arrangeur. Der Autor meint, dass seine Erfahrungen im Musikgeschäft, musikalische Fähigkeiten und Kenntnisse

bezüglich der jeweils aktuellen Rock- und Popmusik messbaren Einfluss auf die Filmproduktion hatten. Robertson war auch als Musiker, Produzent oder Musik Supervisor tätig, und im Laufe der Zusammenarbeit übernahm er einen immer größeren Anteil an der Verantwortung für den Soundtrack eines Films. Anhand eines Interviews erzählt Rabenalt, dass sich Scorsese und Robertson unterschiedliche Filme gemeinsam ansahen, gemeinsam durch Lyrics gingen, Absprachen über Intros führten und wer wann ein Solo mit welchen Instrumenten zu spielen hat, wann und wie die Soli beginnen und enden sollen. Der Autor stellt fest, dass Scorsese in Robertson einen guten musikalischen Partner für seine Ideen und seine Fragen zur Filmmusik gefunden hat.

Ingo Lechmann schreibt über die Spur der Oper und ihre Relevanz in Scorseses Spielfilmen. Er analysiert ihre Rolle als gesellschaftliche Institution und ihren Einfluss auf das Leben und das Verhalten der Figuren. Die Verwendung der Oper als Soundtrack ist Lechmann zufolge ganz ungewöhnlich (vgl. S.51), darum sucht der Autor solche Szenen aus und überlegt, warum die Oper benutzt wird und welchen Effekt sie auf die Zuschauer_innen hat. Zum Beispiel in *The Age of Innocence* (1993) steht am Anfang des Films der 3. Akt von Charles Gounods Oper *Faust* (1859) und Ort des Geschehens ist die Academy of Musik in New York. Diese erste Opernszene wird zu einem der entscheidenden Grundthemen des Films.

Im 4. und 5. Kapitel des Bandes machen sich Eckhard Pabst und Willem

Strank Gedanken um die Musik in zwei Filmen Scorseses. Im ersten Fall geht es um *Taxi Driver* (1976), im zweiten um *The Wolf of Wall Street* (2013). Was den Autoren besonders auffällt, sind die Ausarbeitungen einzelner Szenen. So werden nicht nur die Musik, sondern auch das Bild und besondere Details analysiert. Es wird über Perspektive und Maßstab gesprochen, wie das Geschehen dargestellt wird. Wenn die Autoren über Musik sprechen, arbeiten sie Motive und Akkorde heraus. Die Musikinstrumente, die benutzt wurden, werden auch genannt, so zum Beispiel die Saxophonmelodie und Jazz-Instrumentierung in *Taxi Driver*. Dazu sind auch Notenbeispiele zu sehen, die äußerst nützlich für die Leser_innen sind. Die Listen mit den Kompositionen (vgl. S.107-109), die man in den Filmen hört, sind auch als Index dem Buch abschließend angefügt, ebenso wie Informationen zu den Autoren und Herausgebern des Bandes.

Den Autoren gelingt es zu beweisen, dass die musikalische Strategie der Filme Scorseses nicht auf die Musik eines bekannten Komponisten oder Musikers ausgerichtet ist, sondern dass sich der Regisseur um eine realistische Ästhetik bemüht. Die Arbeit gewinnt vor allem durch die Herausarbeitung von Filmbeispielen, die detaillierte Analyse der von Scorsese benutzten Musik und durch interessante Fragestellungen in Bezug auf Filmmusik, deren Weiterverfolgung sich auch anhand von anderen Filmbeispielen lohnen könnte.

Angelina Efimova