

**Guido Heldt, Tarek Krohn, Peter Moormann, Willem Strank (Hg.):
FilmMusik: Ennio Morricone**

München: edition text + kritik 2014 (FilmMusik, Bd. 1), 169 S.,
ISBN 978-3-86916-274-4, € 24,–

Der italienische Komponist Ennio Morricone ist das Thema des ersten Bandes der neuen Schriftenreihe „FilmMusik“. Die Intention der Reihe ist, eine Publikationslücke in der deutschsprachigen Filmwissenschaft zu schließen, welche das Feld der Filmmusikforschung interdisziplinär abdecken soll. Filmmusik war lange Zeit ein ungeliebtes Kind: Der Medien- oder Filmwissenschaft galt sie für eine detaillierte Betrachtung als Beiwerk zum Film zu unwichtig, während die Musikwissenschaft sie abschätzig als ‚pure Gebrauchsmusik‘ betrachtete. In jüngerer Zeit hat sich dieses Bild gewandelt, sodass die Filmmusik nun ein etablierter Forschungsgegenstand ist, der interdisziplinär betrachtet wird. Diese Schriftenreihe setzt auf eine weite Definition: „Musik und Film“ meint nicht nur Filmmusik; das Verhältnis der beiden Künste ist nicht eines der Subordination der einen unter die andere, sondern der vielfältigen Durchdringung“ (S.8). So überrascht es nicht, dass sich die Beiträge nicht nur auf Morricones filmmusikalisches Œuvre beschränken, sondern auch sein außerfilmisches Schaffen berücksichtigen.

Sergio Miceli eröffnet den Band mit einer kurzen, aber pointierten Zusammenfassung des Wirkens Morricones, der – und das mag einige Lesende überraschen – neben seinen Filmmusiken auch über 100 Werke für den Konzert-

saal geschrieben hat. Wenn Miceli dies hier noch als „Koexistenz der Gegensätze“ (S.11) betitelt, so wird deutlich, wie stark der Begriff der Filmmusik einen pejorativen Charakter behalten hat. Die beiden folgenden Beiträge über die Zusammenarbeit von Morricone mit den Regisseuren Sergio Leone und Pier Paolo Pasolini zeigen jedoch, dass Morricones Arbeit keineswegs abwertend betrachtet werden darf. Stefan Drees arbeitet anhand der Filme von Sergio Leone heraus, dass Morricone in seinen Kompositionen reale Klangobjekte in die musikalische Umsetzung transferiert und damit „insbesondere von den Praktiken der *musique concrète* und der experimentellen Musik“ (S.23) beeinflusst sind. Morricone schafft damit „personenbezogene Leitklänge“ (S.30), aus denen letztlich eigenständige Identitätskonstruktionen und damit eigene musikalische Erfahrungsräume entstehen. Roberto Calabretto kommt in seinem Beitrag zu einem ähnlichen Schluss. Während Pasolini die Vorliebe pflegte, sich beim Filmmachen durch die Werke klassischer Komponisten inspirieren zu lassen, war Morricone darauf bedacht, eigenständige Musik zu komponieren und nicht die Werke anderer zu adaptieren. Pasolini ließ ihn gewähren, es kommt zu einer derart intensiven Zusammenarbeit, dass Pasolini sogar als Textdichter für drei Kompositionen Morricones fungierte. Calabretto sieht

in der Filmmusik einen „Ort der Bilder: ein privilegierter Ort, an dem die geheimen Mäander des intimsten Wesens der Bilder eingefangen werden“ (S.66).

Tim Summers schließlich beginnt in seinem Beitrag, die Brücke zwischen der Filmmusik und dem außerfilmischen Schaffen Morricones zu schlagen. Er sieht den Film *C'era una volta il West* (1968) als Oper und zwar aufgrund der „Tatsache, dass die Musik komponiert und aufgenommen wurde, bevor der Film geschrieben war, und dass sie eingesetzt wurde, um Schauspieler und Aufnahmeteam zu leiten und den Filmschnitt zu steuern“ (S.67f.). Summers' Analyse ist eine wunderbare Ergänzung zu Drees' Beitrag, zeigt er doch, wie groß der Einfluss Morricones auf den endgültigen Film war. Summers geht sogar so weit zu behaupten, dass der Film „ohne die Talente Morricones und der anderen Mitarbeiter nicht möglich gewesen wäre“ (S.68). Wenn Drees von Erfahrungsräumen spricht, die Morricones Musik erschafft, so belegt Summers dies eindrucksvoll mit seinen Notenbeispielen und kommt zu dem Schluss, dass „die Partitur [...] eine narrative Stimme eigenen Rechts aus[bildet]“ (S.83).

Die beiden letzten Beiträge des Bandes beschäftigen sich sodann mit dem Konzertkomponisten Morricone. Christiane Hausmann verschafft den Lesenden in ihrem Text einen Überblick über dieses wenig bekannte Schaffen des Künstlers. Sie zeigt, dass Morricone ein ernstzunehmender Vertreter der italienischen Neuen Musik darstellt. Hier ist der vielleicht deutlichste Rückbezug zum übergreifenden Thema der Schrif-

tenreihe zu sehen, da auch Morricone sein „musikalisches Doppelleben“ (S.99) sowohl gegenüber den Fans seiner Filmmusik als auch dem Lager der zeitgenössischen Komponisten verteidigen muss. Gleichwohl weiß Hausmann zu berichten, dass der Komponist diese Sphären nicht strikt trennt; in seinen Filmmusiken finden sich Bezüge zu seiner Konzertmusik und umgekehrt. Schließlich stellt Franco Sciannameo in seinem Text Morricones *Concerto per Orchestra* (1957) als exemplarisches Beispiel für Morricones Schaffen vor, welches der Komponist seinem Lehrer Goffredo Petrassi widmete.

Das Buch endet mit einem Interview, welches von Robert Rabenalt und Ornella Calvano mit Ennio Morricone geführt wurde. Unglücklicherweise stellt dieses Interview den Schwachpunkt des gesamten Bandes dar. Der Text liefert leider wenig neue Erkenntnisse über den Komponisten und vermittelt aufgrund der Kürze der Antworten zeitweise den Eindruck, dass Morricone nicht sonderlich interessiert daran war, seine eigenen Ansichten den Interviewenden mitzuteilen.

Gleichwohl ändert dies nichts an der Tatsache, dass der erste Band der Reihe „FilmMusik“ einen überzeugenden Eindruck hinterlässt. Die Herausgeber erfüllen ihren selbst gestellten Anspruch, unverbundene disziplinäre Perspektiven zu einer übergreifenden Filmmusikforschung zu verbinden, und wecken hoffnungsvolle Erwartungen auf zahlreiche Folgebände.

Sebastian Stoppe (Leipzig)