

Simon Born

## BEREICHSREZENSION Musik und Film

2024

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Born, Simon: BEREICHSREZENSION Musik und Film. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 41 (2024), Nr. 2, S. 286–291.

### 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>

*Bereichsrezension: Musik und Film*

**Georg Maas, Susanne Vollberg (Hg.): Zukunftsmusik: Film und Musik für die Welt von morgen**

Marburg: Schüren 2023 (Film – Musik – Sound, Bd.2), 152 S., ISBN 9783741004292, EUR 20,-

**Christiane Meiser: Implizite Religion im Musikfilm: Eine Analyse der Medialität von Musik im Film**

Würzburg: Königshausen & Neumann 2023 (Film – Medium – Diskurs, Bd.123), 348 S., ISBN 9783826077661, EUR 48,-

(Zugl. Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München, 2022)

**Jon Burlingame: Music for Prime Time: A History of American Television Themes and Scoring**

New York: Oxford UP 2023, 467 S., ISBN 9780190618308, GBP 26,99

„Seldom in the annals of music history had a new form of musical expression gone so unnoticed“, schrieb Roy Prendergast über den damaligen Ruf der Filmmusik in seinem einflussreichen Werk *Film Music – A Neglected Art* (New York/London: W.W. Norton & Company, 1992 [1977], S.ix). Tatsächlich war Filmmusik lange ein von Kritik und Forschung vernachlässigtes Feld. Heute, fast 50 Jahre nachdem Prendergast und einige andere begannen, um die akademische Anerkennung dieser Musikgattung zu kämpfen, ist die Filmmusik aus ihrem Randdasein hinausgetreten. Filmmusik ist überall – in Konzerten, im Radio, auf Festivals, bei Tagungen und nicht zuletzt in einer wachsenden Zahl an Publikationen aus den unterschiedlichsten Disziplinen.

Wie vielfältig Musik und Film aktuell gedacht, analysiert und diskutiert werden, zeigen die vorliegenden drei Neuerscheinungen, die in dieser Bereichsrezension vorgestellt werden. In *Zukunftsmusik: Film und Musik für die Welt von morgen* versammeln die Herausgeber:innen Georg Maas und Susanne Vollberg Beiträge zur Filmmusik in Relation zur Zukunft: Welche Charakteristika weisen Musik und Sound im futuristischen Science-Fiction-Kino auf? Welchen technologischen und kreativen Wandlungsprozessen ist Filmmusik ausgesetzt? Der Band setzt sich aus ausgewählten Kongressbeiträgen zu den Filmmusiktagen Sachsen-Anhalt 2020 und 2021 zusammen, die für eine Publikation leicht überarbeitet wurden

(vgl. S.10f.). Den Anfang macht Simon Spiegel, der in „Die Klangwelten der Science Fiction“ schlaglichtartig einen kurzen Abriss zum Einsatz von Geräusch und Musik im Science-Fiction-Film gibt (S.17ff.). Schließlich verfüge die Science Fiction über ein Arsenal an spezifischen Sounds und Klangkonventionen, die es in keinem anderen Genre gebe: „Man denke nur an das Fiepen diverser Laserpistolen, das Zischen automatischer Türen, das metallisch perlende Glissando des Beamer-Geräuschs in *Star Trek* oder an die unirdisch anmutenden Klänge des insbesondere in den 1950er-Jahren oft eingesetzten Theremins“ (S.17). Einen ähnlich filmanalytischen Ansatz verfolgt auch Werner Barg in seinem Beitrag „Paint it Black! Musikeinsatz in dystopischen Filmerzählungen – Verfahren, Erzählfunktion, Motivation“, der sich der düsteren Zukunftsmusik von Dystopie- und Krisengeschichten wie *Deep Impact* (1998), *Contagion* (2011) und der HBO-Serie *Westworld* (2016-2022) annähert (vgl. S.37ff.).

Trotz ihres futuristischen Settings beschäftigen sich Science-Fiction-Filme im Grunde nicht mit der Zukunft, sondern mit der Gegenwart, aus der sie stammen. Eingedenk der langen Reihe nicht eingetretener Vorhersagen ist das Science-Fiction-Kino Beweis dafür, dass das Morgen von Gestern nicht unser Heute ist. Wie sehr Projektion und Realität auseinanderliegen, zeigt Maas' Beitrag „Die Zukunft ist auch nicht mehr das, was sie einmal war: Rock'n'Roll

im Spielfilm und die Zukunftsängste der Erwachsenen in den 1950er Jahren“ (vgl. S.51ff.). In der Retrospektive der deutschen Jugendkultur der 1950er Jahre sowie ihrer Filme wird deutlich, dass das Feindbild Rock'n'Roll nicht wie von Eltern befürchtet die Jugend in West- wie Ostdeutschland verdarb, sondern ihnen im Gegenteil half, sich in die gesellschaftliche Ordnung einzufinden: „Wir wissen, dass die Musik nicht die Ursache der Jugendrebellion war, sondern deren Soundtrack bzw. deren musikalischer Ausdruck, ein Ventil in einer als repressiv empfundenen Nachkriegsgesellschaft mit all ihren Verwerfungen“ (S.68). Musik als Klammer zwischen Vergangenheit und Zukunft ist auch das zentrale Thema im Beitrag „*Guardians of the Galaxy* – Mit der Musik der Vergangenheit in die Zukunft: Das Mixtape in Peter Quills Walkman“ von Christiane Imort-Viertel und Peter Imort (vgl. S.71ff.). Dabei spielt nicht nur die nostalgische Songauswahl des *Awesome Mix Vol. 1*, zu dem Weltraumabenteurer Quill durch den Marvel-Film groovt, eine besondere dramaturgische Rolle, sondern gerade die identitätsstiftende Kulturpraxis des Mixtapes selbst, die über ihren popkulturellen Verweis eine Verbindung zwischen Publikum und Protagonist aufbauen soll.

Betrachtet man gegenwärtige und zukünftige Entwicklungen der Filmmusik jenseits der Leinwand, kommt man um das eigenständige Genre der Gaming-Soundtracks nicht herum. „Zwischen Funktionalität und Ästhe-

tik: *The Legend of Zelda* und ihr Komponist Kōji Kondō“ von Richard Nebe setzt sich intensiv mit der Vertonung der äußerst erfolgreichen Nintendo-Videospielreihe auseinander und nimmt Kultklassiker wie *Zelda: The Ocarina of Time* (1998) unter die Lupe (vgl. S.85ff.). Die detaillierte Analyse der innovativen Kompositionstechniken Kondōs ist fundiert, aufschlussreich und ohne Frage der Höhepunkt des Sammelbandes. Abgerundet wird *Zukunftsmusik* schließlich mit zwei Texten, die sich konkret mit gegenwärtigen Entwicklungen der Filmmusik und ihren Zukunftsperspektiven auseinandersetzen. Der erste dieser Beiträge ist ein Transkript des Werkgesprächs zwischen Maas und dem Komponisten Peter Kutin, der seine Arbeit zum Film *The Trouble of Being Born* (2020) genauer erläutert, in der Musik und Sounddesign zu einer untrennbaren Einheit verschmelzen (vgl. S.115ff.). „Foresight Filmmusik oder: Wie klingt die Zukunft?“ setzt sich im Anschluss aus Impulsreferaten der Filmkomponisten Marcel Barsotti und Karim Sebastian Elias sowie der Medienwissenschaftlerin Franziska Heller und der Musikwissenschaftlerin Franziska Kollinger über die Zukunft der Filmmusik zusammen (vgl. S.125ff.). Dabei ist auffallend, wie sich im Mehrklang der verschiedenen Stimmen die Thematik der KI als größte technologische wie künstlerische Herausforderung leitmotivisch geriert. Gerade diese letzten beiden Beiträge machen die Stärke

wie auch Schwäche dieses Sammelbandes deutlich: Es ist ein großer Verdienst von Maas und Vollbrecht, diese anregenden Kongressbeiträge in Publikationsform einer größeren Leser:innenschaft zugänglich gemacht zu haben; als Protokollierungen eines spannenden Diskurses hinterlassen sie jedoch eine Spur Wehmut, nicht selbst dabei gewesen sein zu können. Anstelle von ausgefeilten Essays bleiben manche Texte auf dem skizzenhaften Stand einer Vortragsnotiz, die Neugier auf mehr macht. Daher darf man gespannt sein auf die weiteren Veröffentlichungen der neu gegründeten Schriftenreihe „Film – Musik – Sound“ der International Academy of Media & Arts Halle (Saale), in der *Zukunftsmusik* erschienen ist.

Die Vielfalt der Ansätze, die Leser:innen von *Zukunftsmusik* über den film- und musikwissenschaftlichen Tellerrand hinausschauen lassen, findet sich auch in den anderen beiden Publikationen. Dabei könnte die Herangehensweise von Christiane Meisers *Implizite Religion im Musikfilm: Eine Analyse der Medialität von Musik und Film* und Jon Burlingames *Music for Prime Time: A History of American Television Themes and Scoring* nicht unterschiedlicher sein. Als medienwissenschaftlicher Beitrag zu aktuellen Postsäkularisierungsdiskursen repositioniert *Implizite Religion im Musikfilm* den modernen Musikfilm im Spannungsfeld zwischen Film und Religion. Für Mei-

ser kann gerade der Musikfilm „als Stellvertreter-Diskurs für Religion fungieren, weil die filmische Erzählung über Musik den künstlerischen Akt und über Musikerinnen in der Inszenierung von Musik in einem ersten Argumentationsschritt eine ästhetische Erfahrung der Figuren zeigt, die sich in der Interpretation als Inszenierung von religiöser Erfahrung entpuppt“ (S.36). Diese religiöse Erfahrung lasse sich nach Soziologe Thomas Luckmann (vgl. *Die unsichtbare Religion*. Frankfurt: Suhrkamp, 1991) als Transzendenz Erfahrung auffassen (vgl. S.37). Hinter dieser simpel scheinenden Erkenntnis steht ein komplexer Theoriebau, den Meiser schließlich an der Medienanalyse der Filme *Bohemian Rhapsody* (2018) und *The Pianist* (2002) veranschaulicht.

Bis es jedoch zu den Filmbeispielen kommt, stellt Meiser einen Berg an methodischen Vorarbeiten, Begriffsdefinitionen und vertiefenden Exkursen voran, der in seinem Umfang beeindruckt. So wird im Kapitel B der wahrscheinlich umfassendste Überblick zum Forschungsstand des Musikfilms und seinen vielen Definitionsversuchen gegeben, der im deutschsprachigen Raum zu finden ist (vgl. S.57ff.). Dem steht die Vertiefung der Theorie der unsichtbaren Religion nach Luckmann, dem der Begriff der impliziten Religion entstammt, in Kapitel C in nichts nach (vgl. S.117ff.). Kleinteilig werden die unterschiedlichen Implikationen ästhetischer und religiöser Erfahrungsdimensionen aus-

gelotet und für die Argumentation der Arbeit aufbereitet. Auch hier beweist Meiser, dass sie sich kenntnisreich in der Materie bewegt. Im Kapitel D führt sie intensiv die Geschichte und Anwendung des Konzepts der Kunstreligion als Kontrastlinie zur Idee der impliziten Religion aus (vgl. S.185ff.). In Anbetracht des überaus soliden Fundaments, das in den vorangegangenen Kapiteln argumentativ gegossen wurde, stellt sich für mich allerdings die Frage, ob es diesen weiteren Theorieanbau wirklich gebraucht hätte. Erst auf Seite 235 beginnt schließlich die Medienanalyse. Überzeugend wird die ästhetische Musikinzenierung in Hinblick ihrer vielseitigen Transzendenz in *Bohemian Rhapsody* (man denke nur an die Live-Aid-Konzert-Sequenz) und *The Pianist* beleuchtet, doch fällt sie im Vergleich zum übermächtigen Theorieanteil zu kurz aus: gerade weil sich in dem abgesteckten Filmkorpas an modernen Musikfilmen zwischen 2000 und 2020, der als Anhang beigefügt ist, so viele vielsprechende Titel – von *8 Mile* (2002) über *Whiplash* (2014) bis zu *Baby Driver* (2017) und *A Star is Born* (2018) – verbergen, deren Darstellungen von Musikhören und -spielen als religiöse Erfahrung in jedem Fall eine Untersuchung wert gewesen wäre. Das letzte Kapitel führt die Argumentationslinie zur impliziten Religion im Musikfilm zu Ende und erreicht ein würdiges Fazit.

*Implizite Religion im Musikfilm* ist eine durch und durch medienwissenschaftliche Arbeit, die anspruchsvoll

Soziologie, Filmsemiotik und Kunsttheorie verbindet. In größtenteils abstrakt bleibenden Argumentationen führt die Untersuchung ihren Gegenstand auf eine höhere Ebene, was sie zusammen mit ihrer komplizierten und teils sperrigen Sprache nicht für jede:n zugänglich macht. Dem gegenüber steht Burlingames praxisnahe Monografie *Music for Prime Time*, die weniger wissenschaftlich als journalistisch-essayistisch vorgeht. In zahlreichen Anekdoten, mithilfe von geschilderten Produktionshintergründen und aufschlussreichen Erläuterungen zeichnet Burlingame eine informationsreiche Geschichte der US-amerikanischen Fernsehmusik von ihren Anfängen bis in die Gegenwart. Es ist das ultimative Nachschlagewerk für Filmwissenschaftler:innen wie auch Filmmusikenthusiast:innen – umfassend, detailreich und überaus unterhaltsam. Burlingame schöpft dabei aus seiner langjährigen Recherchearbeit als Filmmusikjournalist: „This book is the product of 35 years of research, including more than 400 interviews with composers, producers, orchestrators, and music editors; a thorough review of what little previous literature existed in the field; and viewings of countless series episodes, documentaries, telefilms, and mini-series with a critical eye toward the scores as they were heard by viewers over the past 70 years“ (S.3).

In Anbetracht der Fülle an Material unterteilt Burlingame seine TV-Musikgeschichte nach den belieb-

testen Genres und Gattungen des Prime-Time-Network-Fernsehens auf: So gibt es unter anderem Kapitel zu Cop-Shows (S.33ff.), Comedy und Sitcoms (S.197ff.), Animationsserien (S.311ff.), wie auch zu Dokumentar- und Nachrichtenprogrammen (S.282ff.), Fernsehfilmen und Miniserien (S.325ff.) und sogar britischen Serien, die im US-amerikanischen Fernsehen liefen (S.374ff.). Dem voran steht ein faszinierendes Kapitel über die Anfänge der Fernsehmusik. So wurden nach Burlingame in den ersten Sendungen aus Kostengründen vorwiegend bereits existierende Musikstücke statt Neukompositionen verwendet. TV-Produzent:innen griffen auf sorgsam kuratierte Musikbibliotheken mit klassischen Werken zurück oder übernahmen die eingängigen Erkennungsmelodien von Radiosendungen, die für das Fernsehen adaptiert worden waren – etwa im Westernprogramm *The Lone Ranger* (1949-1957): „A radio favorite since 1933, this saga of the masked avenger of the Western Plains was heralded by the finale of the overture to Gioacchino Rossini’s 1829 opera William Tell“ (S.5). Im Verlauf des Buches berichtet Burlingame viel über die frühen Fernseharbeiten etablierter Filmmusikgrößen wie Jerry Goldsmith, Henry Mancini oder John Williams, wie auch über Hintergründe zur Entstehung kultiger TV-Melodien. So baute Komponist Jonathan Wolff sein ikonisches Thema zur Sitcom *Seinfeld* (1989-1992) auf dem Sprachrhythmus von Hauptdarsteller und Standup-

Comedian Jerry Seinfeld auf: „Jerry’s human voice became the ‚melody’ of the theme, and I built the rest of the music around him. Instead of using drums and percussion, I used digital samples of my finger snaps, and tongue, mouth and lip noises, to accompany him. The prominent bass line of the *Seinfeld* theme is in an audio range that does not compete with his voice“ (S.243).

Von legendären TV-Hits zu vergessenen Durchschnittsproduktionen ist die Bandbreite der vorgestellten Serien riesig, doch ist die Auswahl natürlich nicht abschließend. Gerade im Kapitel zu Dramenserien (vgl. S.159ff.) wurden einige Genres zusammengeworfen, die ebenso eigene Kapitel verdient hätten – darunter Krankenhaus- und Anwaltsserien, aber auch Soaps wie *Dallas* (1978-1991) oder *Dramedys à la M\*A\*S\*H* (1972-1983) und *Desperate Housewives* (2004-2012).

*Music for Prime Time* ist die zweite, erweiterte Ausgabe des Buches *TV’s Biggest Hits* (New York: Schirmer, 1996). Zu den vielen Erweiterungen zählt ein Kapitel zu Kabelfernseh- und Streamingserien, das vor allem aktuelle Musik-Phänomene wie HBOs *Game of Thrones* (2011-2019) oder die *StarWars*-Serie *The Mandalorian* (2019-) von Disney+ einbezieht (vgl. S.399ff.). Da gerade seit der Veröffentlichung der ersten Version des Buches durch den Siegeszug des sogenannten Quality TV eine ganze Reihe von hochwertig produzierten Serien den Fernsehmarkt revolutionierten, bleiben hier zwangsläufig einige Forschungslücken, die sich zu füllen lohnt. *Music for Prime Time* ist eine absolute Empfehlung und definitiv die beeindruckendste unter den drei vorgestellten Publikationen.

Simon Born (Köln)