

Sebastian Stoppe

Alexander Lederer: Die Narrativität der Musik im Film: Audiovisuelles Erzählen als performatives Ereignis

2023

<https://doi.org/10.25969/mediarep/20727>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Stoppe, Sebastian: Alexander Lederer: Die Narrativität der Musik im Film: Audiovisuelles Erzählen als performatives Ereignis. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 40 (2023), Nr. 4, S. 454–456. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/20727>.

Nutzungsbedingungen:

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

<http://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:

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

Alexander Lederer: Die Narrativität der Musik im Film: Audiovisuelles Erzählen als performatives Ereignis

Bielefeld: transcript 2022, 304 S., ISBN 9783837663921, EUR 49,-

(Zugl. Dissertation an der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, 2021)

Erfreulicherweise werden in den letzten Jahren Forschungsbeiträge zur Filmmusik in den Medienwissenschaften immer zahlreicher. Auch der Band von Alexander Lederer fügt sich in diese Reihe ein. Er greift gleich zu Beginn das Dilemma von Musik im Film auf, dass es auf der einen Seite eine starke Betonung der musikalischen Dimension gebe, weil „es [...] kaum Menschen [gibt], die nicht einzelne Motive oder Stücke mit einem bestimmten Film oder einer Serie verbinden“ (S.12); auf der anderen Seite nehme die Musik im Produktionsprozess eine nachgelagerte, weil in einer späten Phase der Filmproduktion hinzukommend, Position ein. Das führt Lederers Meinung nach dazu, dass sie „sich in vielen Situationen den Logiken der Bildebene fügen“ (S.12) muss und daher im wissenschaftlichen Diskurs um Filmmusik die Vorstellung entwickelt worden sei, dass ihr vor allem untermalende, unterstreichende und verdoppelnde Funktionen zukämen. Dabei verweist der Autor insbesondere auf das Standardwerk *Komposition für den Film* von Theodor W. Adorno und Hans Eisler (München: Rogner & Bernhard, 1969) (vgl. S.31). Mit seinem Band möchte Lederer daher die Funktionalität der Musik im narrativen Film näher untersuchen und Erzählsituationen auffinden, „in denen Musik

einen über die reine Verstärkung oder Verdopplung anderer Erzählinstanzen hinausgehenden Beitrag zur audiovisuellen Narration leistet“ (S.14). Er geht unter anderem der Frage nach, worin die spezifische Ausdrucksfähigkeit der Musik liegt, in welchen Kontexten der Narration sie eine wichtige Rolle einnimmt oder wie Musikeinsätze zum filmischen Erzählen beitragen können.

Im theoretischen Teil referiert er dazu zunächst im Wesentlichen den bekannten Forschungsstand. Dieser Abschnitt des Buches liest sich flüchtig, aber offeriert den Leser_innen keine tatsächlich neuen Erkenntnisse. Lederer sieht Musik als Teil des „audiovisuellen Gesamtkunstwerks“ (S.21) und konstatiert ihr eigene rezeptionsspezifische Funktionen innerhalb des Films, so etwa dramaturgisch-narrative oder aber strukturelle. Anschließend schweift Lederer aus, um die Filmmusikforschung in den Kontext breiterer filmtheoretischer Fragestellungen zu stellen. Dieser Abschnitt führt dann doch überraschend weit vom eigentlichen Thema weg und wirft die Frage auf, ob es für seinen Forschungsgegenstand nun wirklich notwendig ist, nun auch das Verhältnis zwischen Film und Realität, zwischen Film und Publikum, Neoformalismus, Erzähltheorien, Phänomenologie und filmsophische Theorien (vgl. S.90ff.) zu diskutieren. Letztlich unternimmt

Lederer diese Hinführung, um zu seiner These zu gelangen, Filmerzählungen seien performative Ereignisse, die sich im Spannungsfeld zwischen Filmverstehen und Filmmerleben bewegen (vgl. S.97). Für ihn steht deshalb „nicht mehr der Film selbst im Zentrum der Betrachtung [...], sondern dessen Aufeinandertreffen mit einer rezipierenden Kraft – also das Filmmerleben als performatives Ereignis“ (S.119).

Auf Basis dieser Annahme legt der Autor im zweiten Teil seines Buches eine Analyse von zwölf Filmen vor, die er im Hinblick auf den Einsatz von Musik untersucht. Die Bandbreite der Filme könnte nicht konträrer sein; sie reicht von Christopher Nolans *Dunkirk* (2017) über Damien Chazelles *La La Land* (2016), Denis Villeneuves *Arrival* (2016) und Gore Verbinskis *Pirates of the Caribbean* (2003) bis hin zu *Fifty Shades of Grey* (2015), inszeniert von Sam Taylor-Johnson. Die Auswahlkriterien legt der Autor zwar dar, aber bleiben dem Rezensenten trotzdem schleierhaft. So wurde aus den zwölf Metagenres von Box Office Mojo aus einer Aufstellung der 1.000 erfolgreichsten Filme jeweils ein Film ausgewählt, zu denen der Autor ein Jahr vor Beginn des Forschungsprojektes keinen „Kontakt“ (S.15) – gemeint ist damit eine „Rezeption des Fallbeispiels [...] oder die Beschäftigung mit sonstigen Aspekten (Soundtrack, Medientexte usw.)“ (ebd.) – hatte und wo immer andere Regisseur_innen und Komponist_innen beteiligt waren. Die letztliche Auswahl erfolgte dann aber wohl trotzdem subjektiv.

Insgesamt sind die vorgestellten Fallbeispiele überzeugend analysiert, auch wenn in der einen oder anderen Analyse kleinere handwerkliche Schnitzer zu finden sind (so erhielt *La La Land* keinesfalls 14 Academy Awards [vgl. S.159]). Für jeden Film kontextualisiert Lederer die Genese der Werke und der Musik und unterlegt jedes Beispiel mit einer Feinanalyse. Gleichzeitig offenbart sich hier auch eine wesentliche Schwäche des Buches: Der Autor nimmt in seinen Analysen immer nur einzelne Sequenzen heraus, die für ihn besonders hervorzuhebende Wegmarken im Verhältnis von Musikkomposition und Film darstellen, vermeidet es aber, vollständige Werkanalysen zu unternehmen. Das ist bei zwölf Beispielen nun auch kaum machbar, allerdings führt diese Vorgehensweise zu einem Eindruck der Rosinenpickerei. So kann der Autor auf sein theoretisches Fundament – eben die Frage nach den verschiedenen Funktionen von Filmmusik – immer nur punktuell verweisen.

Dies ist auch im abschließenden Fazit nicht wesentlich anders, das mit nur rund zehn Buchseiten auch überraschend schmal ausfällt. Der Autor kommt unter anderem zu dem Schluss, dass Filmmusik „als Emotionalisierungsinstrument [...] damit einen wesentlich [sic] Beitrag zum Verstehensprozess und der Kohärenzbildung“ (S.272) leistet, aber „nicht nur untermalend, sondern teilweise kontrastierend, kommentierend oder akzentuierend auf die dargestellten Ereignisse“ (S.275). Dem ist nicht zu

widersprechen, doch zeigt sich hier, dass das Buch den weit geschlagenen theoretischen Bogen nicht recht mit dem empirischen Analyseteil zusammenbringen kann. Insofern enthält

das Buch über die handwerklich guten Analysen hinaus wenig neue Erkenntnisse.

Sebastian Stoppe (Leipzig)