

Rezension zu:

Claudia Hartling / Susanne Vollberg (Hrsg.): *Leidenschaft Filmmusik. Theorie – Praxis – Vermittlung*

Marburg: Schüren 2024

Henriette Engelke

Georg Maas ist wahrlich kein Unbekannter im Bereich der deutschsprachigen Musikpädagogik. Besonders hervorzuheben ist sein Engagement in der Schulbuchentwicklung; hierbei interessiert ihn seit jeher auch die Einbindung von Pop- und Rock- sowie Filmmusik. Zu seinen bekanntesten, auch außerhalb der Musikpädagogik rezipierten Werken gehören die gemeinsam mit Achim Schudack verfassten Lehrbücher *Musik und Film – Filmmusik* (1994) sowie *Der Musikfilm* (2008). Nach Studium und Karrierebeginn in Detmold und Paderborn sowie 30 Jahren an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg wurde dem frisch gebackenen Emeritus nun eine knapp 400-seitige Festschrift gewidmet, welche ihn in vollem Umfange würdigen soll.

Der mit zahlreichen filmischen Metaphern gespickte Sammelband besteht aus einem »Einspieler«, vier Kapiteln und einem »Abspann«. Zudem wird jedes Kapitel durch eine »Intro« eingeleitet und durch ein »Zwischenspiel« vom nachfolgenden Kapitel getrennt. Befasst sich das erste Kapitel mit interdisziplinären Zugängen, so rückt das zweite Kapitel die Filmmusik anhand konkreter Fallstudien in den Fokus; das dritte Kapitel widmet sich der Filmmusikpraxis, während das vierte Kapitel musikpädagogische Überlegungen anstellt. Hierbei soll sowohl der Forschungspraxis und den sonstigen, nicht nur musikalischen Interessen des Gewürdigten als auch der disziplinären Vielfalt seiner beitragenden Kolleg*innen und Wegbegleiter*innen Rechnung getragen werden. Da das Festschriftformat allerdings weder aus den bibliographischen Angaben noch dem Buchklappentext hervorgeht, schüren die Kapitelüberschriften sowie der Untertitel des Bandes (»Theorie – Praxis – Vermittlung«) möglicherweise falsche Erwartungen. Wie die Herausgeberinnen Claudia Hartling und Susanne Vollberg nämlich im Vorwort betonen, war ihnen von vornherein eine persönliche Note besonders wichtig. Dies erklärt die Fülle an informellen

Beiträgen – von Hommagen bis hin zu autobiographischen Erinnerungen –, welche häufig durch Euphorie, Humor und – dem Titel entsprechend – Leidenschaft gekennzeichnet sind. Die vielen Danksagungen, persönlichen Bemerkungen und Anekdoten mögen für den Gewürdigten und dessen Umfeld wertvoller sein als für Außenstehende, zeigen aber, dass Georg Maas sich nicht nur als Musikwissenschaftler im Bereich der Filmmusik und Musikpädagogik profiliert hat, sondern auch als Kollege, Lehrer, Musiker und vor allem Mensch hochgeschätzt wird.

Den Titeln der Beiträge ist nicht immer zu entnehmen, ob es sich um eine wissenschaftliche Auseinandersetzung, einen quasi-philosophischen Reflex, eine Anekdote oder eine Danksagung handelt. Denn auch die Aufsätze verzichten in der Regel nicht auf Metaphern, direkte Anreden sowie explizite Bemerkungen, um mit dem Beitrag eine Brücke zwischen dem eigenen Tätigkeitsfeld und jenem des Gewürdigten schlagen zu wollen. Nachfolgend werden nur die 17 filmmusikbezogenen Aufsätze herausgegriffen; diese unterscheiden sich zwar hinsichtlich ihrer wissenschaftlichen Qualität stark voneinander, erscheinen jedoch für eine erste Annäherung wie auch tiefergehende Beschäftigung mit Filmmusik durchaus lesenswert, zumal sie sich mitunter auf unbekanntes Terrain begeben.

So nimmt Klaus Näumann Anknüpfungspunkte und produktive Wechselwirkungen von Filmmusik und Musikethnologie in den Blick: Am konkreten Beispiel wird deutlich, wie durch die Verbindung von Notensatzprogrammen und virtuellen »World«- bzw. »Folk«-Instrumenten, an deren Entwicklung neben »kulturellen Insider[n]« (93) auch Filmkomponist*innen beteiligt sind, individuelle Tonsysteme konfiguriert und nicht-westliche Musiken zum Erklängen gebracht werden können, welche trotz ihres nur annäherungsweise repräsentativen Klangresultats der illustrierenden Hörbarmachung fremder bzw. dem Adressatenkreis unbekannter Musik in Wissenschaft und Lehre zuträglich sein können. Wolfgang Auhagen wiederum führt uns in die Geschichte der Tonarten- und Instrumentensymbolik, deren Tradition sich bis in die Filmmusik fortsetzt: Er zeigt, wie jener – übrigens auch in der musikwissenschaftlichen Forschung und Lehre – häufig vernachlässigte »Aspekt einer semantischen Filmmusikanalyse [...] wichtige Hinweise auf die Konzeption eines Soundtracks liefern kann« (146). Tomi Mäkelä befasst sich mit der je eige-

nen Semiotik von Bild- und Fremdtönen, indem er nachvollziehbar veranschaulicht, wie in zahlreichen Filmen die Beherrschung eines Musikinstruments als soziales »Distinktionsobjekt« (48) fungiert und Musikalität mit dem »Homo bonus« (ebd.) assoziiert wird. Indem dieses Motiv häufig in Filmen auftritt, die in »didaktisch herausfordernden Zonen« (49) spielen, kann inszeniertes Musizieren als »Indikator besonderer Eigenschaften der Menschen in einer speziellen Lebenswelt« (60) gelesen werden.

Angeregt durch den Sammelband *Walzerfilme und Filmwalzer* (2022), haben sich Georg Maas' Ko-Herausgeber mit Beiträgen zum Tanz im Film in die Festschrift eingebracht: So zeigt Wolfgang Thiel, dass die filmische Verwendung präexistenter oder originaler Walzer sowohl als diegetisches wie auch als nicht-diegetisches Element bis in die Stummfilmzeit zurückreicht. Dabei erfüllt »die ungeheure stilistische Vielfalt des Walzergenres« (118) abhängig vom jeweiligen film(musikal)ischen Kontext wie auch dem Grad der musikalischen Bearbeitung (bis hin zur Entfremdung) ganz unterschiedliche, mitunter gegensätzliche dramaturgische Funktionen und erklärt so die hohe, bis heute andauernde Popularität seines filmischen Einsatzes. Dagegen war der Twist im deutschen Unterhaltungsfilm nur von kurzer Lebensdauer: Nach Hans Jürgen Wulff griffen die Krimis und Komödien der frühen 1960er-Jahre den verpönten Tanz der damaligen Jugendkultur zwar oft nur beiläufig auf, fungierten aber ausgerechnet durch diese Beiläufigkeit der Präsentation als »Forum des Lernens einer [noch ungewohnten] Unterhaltungsform« (103), die sich rasch zum »Allgemeingut« (ebd.) etablieren und derartige Filmszenen damit überflüssig machen sollte.

Dem Tanz im Film widmen sich auch Christiane Imort-Viertel und Peter Imort, welche am Beispiel der im Gangstermilieu Chicagos der späten 1920er-Jahre spielenden Krimikomödie *SOME LIKE IT HOT* (USA 1959) auf die zur Zeit der Filmhandlung wie auch der Filmproduktion verbreitete Assoziation des Jazz mit Kriminalität hinweisen und in Anlehnung an das von Maas/Schudack (1994) gelehrt strukturalistische Modell die tektonische, syntaktische und semantische Funktion jener dem Swing verhafteten Filmmusik untersuchen; ferner Ute Kolanos essayistischer, nur unzureichend mit Quellenangaben ausgestatteter Beitrag zur Produktion des Klassikers *DIRTY DANCING* (USA 1987) und dessen Rezeption »auf beiden Seiten der Mauer« (269). Aus beiden Beiträgen geht hervor, wie

vor allem der diegetische Einsatz präexistenter Musik dazu beisteuern kann, einen Film zeitlich und geographisch zu verorten, wodurch der Film wiederum – unterstützt durch den separat veröffentlichten Soundtrack – eine neuerliche Popularität jener Musik, und zwar nun für eine neue Generation, begünstigt.

Populärmusik spielt auch bei Susanne Vollberg eine Rolle, die einen Einblick in die Zusammenarbeit von Hal Ashby und Cat Stevens für den Kultfilm *HAROLD AND MAUDE* (USA 1971) gibt; in Katrin Berndts überzeugender retrotopischer Deutung der Rockmusik des im geteilten Berlin spielenden Fernsehmultiparters *DER GLEICHE HIMMEL* (D/CZ/GB 2016); sowie in Irina Gemsas Beitrag zur denotativen Funktion eines der wohl bekanntesten Rock-Songs der DDR, nämlich »Am Fenster« von City, welcher in dem Stasi-Film *NAHSCHUSS* (D 2021) eine zentrale Stellung einnimmt. Wie die beiden letztgenannten Autorinnen, so führt auch Sebastian Pfau in seinem »Essay« (223) zur dokufiktionalen Serie *CHERNOBYL* (USA/GB 2019) zurück in die Zeit des Kalten Krieges: Mit dem Fokus auf die Inszenierung von Wissen geht er der Frage nach, welchen Beitrag die Musik zur Konstruktion von Authentizität und Emotionalität leistet und in welchem Verhältnis dabei Objekt- und Subjektauthentizität stehen.

Besonderer Beliebtheit in Forschung und Lehre erfreuen sich – neben Hollywood-Klassikern – die oft als »Hyphenates« agierenden Kultregisseure und Autorenfilmer, insofern sich an ihren Filmen die Regeln filmischen Erzählens sozusagen *ex negativo* untersuchen lassen. So schafft, wie Eva Tichatschke am Beispiel von *DJANGO UNCHAINED* (USA 2012) und *INGLORIOUS BASTERDS* (USA 2009) ausführt, Quentin Tarantinos Einsatz von Ennio Morricones Filmmusik als dramaturgischer Kontrapunkt zum Bild nicht nur kritische Distanz statt »Einfühlung und Immersion« (Rabenalt 2020, 281), sondern rückt die »der Handlung immanenten Widersprüche [...] durch raffinierte audiovisuelle Komposition in den Vordergrund« (187) und macht sie dadurch bewusst emotional erfahrbar. Dass eine Reduktion sogenannter »Independent-Filmmaker« (165) auf ein Gegenbild des linear erzählenden Hollywood-Kinos, den Bruch mit Genrekonventionen oder ein Netz aus intertextuellen Referenzen allerdings zu kurz greift und eine allein darauf basierende Legitimation ihrer Filme deren »originelle Ästhetik« (167) verfehlt, zeigt Franziska Kollinger überzeugend: In ihrem innovativen Beitrag »Audio-Visionen« arbeitet sie zugleich

kritisch und anschaulich heraus, wie die Originalität des US-amerikanischen Filmemachers und Musikers Jim Jarmusch in einer »spezifische[n] Temporalität« besteht, welche »anstelle musikalischer und/oder narrativer Verlaufsformen, die Gleichzeitigkeit und [wechselseitige] Interaktion von Musik und Bild als ästhetisches Vermögen des Films vorführt« (174).

Dezidiert Fragen der Musikvermittlung widmet sich Christoph Stanges Plädoyer für die Verbindung analoger und digitaler Medien im Musikunterricht, in welchem er dem Vermischen und Überschreiten medialer und künstlerischer Grenzen das Potenzial einer Hervorbringung neuer »Denk- und Erkenntnisformen« (315) zuschreibt. Was theoretisch logisch erscheinen mag, lässt unter anderem die Frage offen, welche Art speziell *musikalischen* Erkenntnisgewinns und Verstehens er in der durch körperliche Bewegung gesteuerten digitalen Klangerzeugung sieht. Überzeugender erscheint dagegen Jens Arndts Argumentation des didaktischen Potenzials von Musikvideos und anderen multimedialen Präsentationsformen im Unterricht, durch deren visuelle Komponente selbst bei solcher Musik, die aufgrund fehlender Nähe zur Lebenswelt der Lernenden lange Zeit als schwierig zu unterrichten galt, identitätsstiftende Wirkungen erreicht werden können. Lebensweltbezug und Identifikation spielen auch in Überlegungen zum didaktischen Potenzial musikalischer Biopics hinein: So attestiert ihnen Christine Klein trotz historischer »Unstimmigkeiten« (365) die Fähigkeit, gerade durch die fiktionale Dramatisierung vor allem bei jungen Menschen eine Akzeptanz für (hier: klassische) Musik zu wecken. Dass Identifikation zu einer emotionalen Öffnung und schließlich zu einem besseren rationalen Verständnis sowie einer weiterführenden Beschäftigung führen kann und somit das primäre Ziel in der Vermittlung vor allem wenig beliebter Themen sein sollte, hatte bereits Blair Davis (2008) mit Bezug auf den Stummfilm in der universitären Lehre betont. Ob und wie allerdings mit besagten Unstimmigkeiten umgegangen wird, um die Vermittlung und Reproduktion von »schiefen« Bildern zu vermeiden und sowohl Glaubwürdigkeit als auch Intention und Aussage von Filmbiographien adäquat beurteilen zu können, darf wohl als nicht zu unterschätzende Herausforderung und entscheidendes Kriterium einer adäquaten Musikvermittlung betrachtet werden. Hier zeigt sich Charlott Falkenhagens Aufsatz zu ELVIS (USA 2022) als fruchtbares Modell, indem sie – an die brisante Diskussion um *ap-*

preciation vs. *appropriation* anknüpfend – die Vorteile eines bilingualen wie auch fächerübergreifenden Unterrichts herausstellt.

Zusätzlich zu diesen Aufsätzen sei als praxisbezogener Beitrag Daniel Mark Eberhards und Michael Scharpfs Bericht über die Rekonstruktion und Wiederaufführung des Stummfilms *DIE KNEIPP-KUR* (D 1923) hervorgehoben, dessen durchaus als ›authentisch‹ zu bezeichnende musikalische Begleitung trotz fehlender Vorkenntnisse durch künstlerische Intuition und Sicherheit besticht und im vorgeschlagenen musikpädagogischen Setting durch die Hinzunahme und Reflexion zentraler Forschungsliteratur zur Stummfilm-Renaissance produktiv ergänzt werden könnte; ferner die hinsichtlich film(musikal)ischer Konventionen, Klischees und Kultfiguren nicht weniger lehrreiche humoristische Studie von Felix Janosa, welcher mit seinem Titel »13 Arten, eine Azteken-Jungfrau zu opfern« treffend auf die Arnold Schönberg gewidmete Komposition »Vierzehn Arten, den Regen zu beschreiben« seines Schülers Hanns Eisler anspielt.

Wie Henry Keazor (2002) betont hat, stellt die Herausgabe eines *Liber Amicorum* »eine qualitative Herausforderung [dar], denn im Idealfall sollten die einzelnen Festschriftbeiträge ja zugleich einen Reflex vom intellektuellen Radius des Jubilars, seinem methodischen Profil und seinem gedanklichen Reichtum geben«. Diese Herausforderung hat sich denn auch bei der Lektüre und Beurteilung des vorliegenden Bandes schnell herauskristallisiert. Dass die meisten Beiträge eher eine Lobeshymne auf Georg Maas und den Film darstellen, mag der Intention der Festschrift geschuldet sein. Dennoch hätte man sich insgesamt eine stärkere Anbindung an gegenwärtige Forschungsdiskurse und somit auch eine kritischere Auseinandersetzung mit aktueller Forschungsliteratur gewünscht. Es fällt auf, dass – sofern überhaupt (konsequent) zitiert wird – erstaunlich viele Beiträge ihre Informationen aus nicht-wissenschaftlichen Online-Quellen (darunter Wikipedia), Zeitungsberichten und Radiobeiträgen, Interviews und Booklets beziehen, mit denen auch nur bedingt quellenkritisch umgegangen wurde. Daneben überwiegen Überblicksdarstellungen sowie Schulbücher des Gewürdigten, deren genrespezifische Verkürzungen, Verallgemeinerungen und Vereinfachungen ebenfalls unreflektiert bleiben.

Dem in dieser Hinsicht mitunter fehlenden inhaltlichen Anspruch entspricht häufig auch ein salopper Schreibstil, weswegen zahlreiche Aufsätze eher essayistischen Charakters

sind. Bedauerlicherweise sind dem Lektorat zudem einige mehr oder weniger gravierende Fehler entgangen, etwa Wort- oder Satzwiederholungen, gelegentliche Fehler bei Worttrennungen oder Schreibweisen von Personennamen und Filmtiteln – wobei positiv hervorzuheben ist, dass darauf geachtet wurde, sämtliche Titel sowohl im Original als auch in der deutschen Übersetzung anzugeben.

Den Kritikpunkten zum Trotz besticht der Band neben den exzellenten Beiträgen von beispielsweise Näumann, Auhagen, Kollinger oder Falkenhagen zum einen durch seine leichte Verständlichkeit, zum anderen durch die zahlreichen Film- und Musikbeispiele unterschiedlicher Genres, Jahrzehnte und Kulturräume, wodurch er sich auch für eine auf Vielfalt bedachte Lehre als gewinnbringend erweist.

Literaturverzeichnis

- Davis, Blair (2008): Old films, new sounds. Screening silent cinema with electronic music. In: *Revue Canadienne d'Études cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies* 17/2, S. 77–98, www.jstor.org/stable/24408489.
- Keazor, Henry (2002): Hannah Baader/Ulrike Müller-Hofstede/Kristine Patz u. a. (Hrsg.): *Ars et Scriptura*. Festschrift für Rudolf Preimesberger zum 65. Geburtstag. Berlin: Gebrüder Mann 2001. In: *sehepunkte* 2/10, www.sehepunkte.historicum.net/2002/10/3786123934.html (24.01.2025).
- Maas, Georg/Schudack, Achim (1994): *Musik und Film – Filmmusik. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis*. Mainz: Schott.
- Maas, Georg/Schudack, Achim (2008): *Der Musikfilm. Ein Handbuch für die pädagogische Praxis*. Mainz: Schott.
- Maas, Georg/Thiel, Wolfgang/Wulff, Hans Jürgen (Hrsg.) (2022): *Walzerfilme und Filmwalzer. Die Rezeption und Analyse des Walzers und des Walzertanzens im Film*. Marburg: Schüren (Film – Musik – Sound Bd. 1).
- Rabenalt, Robert (2020): *Musikdramaturgie im Film. Wie Filmmusik Erzählformen und Filmwirkung beeinflusst*. München: edition text + kritik.

Empfohlene Zitierweise

Engelke, Henriette: Rezension zu: Claudia Hartling / Susanne Vollberg (Hrsg.): *Leidenschaft Filmmusik. Theorie – Praxis – Vermittlung*. Marburg: Schüren 2024. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 19 (2025), S. 166–173, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2025.19.p166-173>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.