

**Rezension zu: Phil Powrie, Robynn Stilwell (Hrsg.), *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*.**

Vermont: Aldershot und Burlington, Ashgate 2006, XIX, 205 S., Abb., Notenbeispiele, Filmographie, Bibliographie und Register.

Kulturpolitiker und Musikpädagogen, die noch immer oder schon wieder das Konzept des traditionellen Instrumentalunterrichts predigen, kämpfen auf verlorenem Posten. Die musikalische Sozialisation der Gegenwart läuft schon lange nicht mehr über Konzerte mit Musikern und herkömmlichen Klangerzeugern, sondern findet fast nur über Lautsprecher und hochmanipulierte digitale Klangwelten statt, die keine Rückschlüsse auf ihre Herkunft zulassen. Zugleich wird der Großteil dieser entfremdeten musikalischen Erfahrung nicht über den Gehörssinn alleine vermittelt, sondern geschieht im Verbund mit bewegten Bildern, sei es im Kino oder im Fernsehen, sei es bei Spielfilmen, Dokumentationen, Nachrichtensendungen oder Werbung. Welche Auswirkungen die Koppelung von Musik mit bewegten Bildern hat, wie sie sich auf die Verstehensprozesse und die Hörhaltung sowie den Umgang mit Musik und ihre Bewertung allgemein auswirkt, ist bislang kaum erforscht. Die Filmmusikforschung hat sich bis heute dem psychosozialen Fragekomplex des gegenwärtigen Musikumgangs, der ins Zentrum ihres Untersuchungsbereichs führt, leider noch nicht in ausreichendem Maße zugewandt.

Die hier zu besprechende Sammelpublikation bietet nun die Gelegenheit, den Stand unseres Wissens über das Zusammenwirken von Bild und Musik zu überprüfen. Dies liegt umso näher, als die Musik, um die es hier geht, im Unterschied zur originären Filmmusik auch unabhängig von ihrer Zweckentfremdung im Soundtrack bekannt und von der Musikforschung untersucht ist: Der vorliegende Band vereint Texte, die sich mit der Verwendung von klassischer oder populärer Musik im Film befassen. Die Problematik des Themas ist allerdings nicht unbeträchtlich. Schon der Titel der Aufsatzsammlung ist (bewusst?) unscharf gehalten, denn die „Verwendung präexistenter Musik im Film“ erinnert zum einen an den ursprünglichen ‚Normallfall‘ von Filmmusik, an die Kompilationsverfahren der Musikbegleitung des Stummfilmkinos, die das Repertoire des 19. Jahrhunderts schematisch bestimmten Szenentypen zuordneten und zur leichteren Handhabung in Katalogen detailliert aufschlüsselten. Zum anderen richtet die Titelformulierung den Fokus auf die Musik ‚innerhalb‘ des Films, also auf diejenige musikalische Information, die vom Bildinhalt (als ‚Source music‘ etwa in Gestalt musizierender Menschen, eingeschalteter Radiogeräte etc.) gefordert wird. All das ist jedoch nicht das Thema des Buches. Die Beiträge lassen sich besser verstehen, liest man sie nicht mit musikwissenschaftlicher Erwartungshaltung, sondern unter umgekehrtem Vorzeichen und im weitesten Sinne als Untersuchungen zu Filmen, die jenseits der genannten Sachverhalte autonome Musik, also unabhängig vom Film komponierte Werke für ihren Soundtrack heranziehen.

Doch auch dabei stellt sich die Frage, ob diese musikalische Zweckentfremdung bewusst wahrgenommen wird und der Film folglich in irgendeiner Form von dem Wiedererkennen der Musik und der daraus resultierenden Verknüpfung profitiert (wie etwa in Kubricks 2001. A SPACE ODYSSEY, 1968), oder ob die Integration solcher Musik von der überwiegenden Mehrzahl des Publikums nicht erkannt werden kann und soll (wie etwa bei der Verwendung von Ligetis *Musica ricercata* in Kubricks *Eyes Wide Shut*, 1999). Des weiteren ist zu differenzieren, ob die Einbindung als bildadäquate Source music erfolgt (als Beispiel wäre Mascagnis *Cavalleria rusticana* in Coppolas *DER PATE III*, 1990, zu nennen), oder ob die ursprünglich autonome Komposition die Funktion herkömmlicher Filmmusik als hinzutretende Sinnschicht mit ihren emotionalen Lenkungsaufgaben einnimmt. Schließlich rückt die Fragestellung in den Vordergrund, ob solche Verwendungsweisen von Musik auf die Filmwahrnehmung zurückwirken – etwa als ironische Distanzierung, als Rückkopplung der bildungsspezifischen und zeitbezogenen musikalischen Informationsschichten auf den Film –, oder ob der Film das Hörverhalten modifiziert, beispielsweise in Richtung auf ein Zurücktreten des strukturellen Details oder der Hervorhebung einer affektorientierten und programmusikalischen Rezeption. Kurz gesagt: Was ist der Grund für die Verwendung präexistenter Musik im Film, wenn finanzielle Überlegungen (Einsparung des Filmmusikkomponisten) ausgeschlossen werden können?

Die Mehrzahl der Autoren streift diese Problematik, die der Titel anspricht, jedoch nicht einmal. Dies hat auch seinen Grund in dem Dilemma der meisten Bücher zur Filmmusik, dass nämlich die Verbindung zwischen Film und Musik sprachlich nur sehr umständlich zu vermitteln ist und sowohl Screenshots und Notenbeispiele (sofern überhaupt vorhanden) voraussetzt. (Screenshots fehlen hier fast gänzlich; die lieblos gesetzten Notenbeispiele sind häufig unvollständig und liefern meist nur die Tonhöheninformation). Auch dominiert in allen Beiträgen die Konzentration auf die Nacherzählung des Films und seine Interpretation, während über Musik nur beiläufig, oberflächlich und meist auf dem Niveau von Konzertführern oder des Feuilletons gesprochen wird. So kommt die Musik und besonders die Wechselwirkung zwischen ihrer originären Bestimmung und ihrer späteren Funktionalisierung in allen Beiträgen zu kurz, während ausführliche Inhaltsanalysen des Films, soziologische und kulturwissenschaftliche Ausführungen im Vordergrund stehen. Dies betrifft nicht nur den ersten Teil des Sammelbandes, der sich Kubricks *EYES WIDE SHUT* (1999) (Claudia Gorbman), den Filmen *RAGING BULL*, *BRIEF ENCOUNTER* und *DÉTECTIVE* (Mike Cormack), Mascagnis Musik in Coppolas *PATE* (Lars Franke), *CARMEN*-Verfilmungen (Ann Davies), Mozarts Kompositionen als Filmmusik in *AMADEUS* (Jeongwon Joe) und der motivischen Einbeziehung von Griegs *Peer Gynt*-Suite in verschiedenen Filmen (Kristi A. Brown) widmet. Entsprechend dem hilflosen Umgang der Musikwissenschaft mit populärer Musik gilt diese Kritik in noch höherem Maße für den zweiten Teil, in dem Vanessa Knights, Raymond Knapp, Ronald Rodman, Phil Powrie, Robynn Stilwell und Timothy Warner so unterschiedlichen Themen wie dem Pop Video, der Zeichenfunktion von Popmusik in Filmen über Adoleszenz oder der Rolle des Akkordeons im französischen Kino sowie der Verbindung von Folklore und Homosexualität in Filmen Almodóvars nachgehen.

So bleibt als Fazit, dass dieser Band nur mehr einen ersten Schritt in der Auseinandersetzung mit der intrikaten Thematik der Verwendung von autonomer Musik als Filmmusik sein kann. Weitere Veröffentlichungen, die hoffentlich bald folgen, sollten sich vor der dezidiert musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit ihrem Gegenstandsbereich nicht scheuen.

(Markus Bandur)

#### Empfohlene Zitierweise

Bandur, Markus: Rezension zu: Phil Powrie, Robynn Stilwell (Hrsg.), Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 6 (2010), S. 189-191, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.6.p189-191>.

*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.