

## „Musikgeschichte im Film“

### Colloquium an der Hochschule für Musik Würzburg

Am 25. April 2008 fand in der Musikhochschule Würzburg auf Initiative von Prof. Dr. Christoph Henzel ein interdisziplinäres Colloquium statt, das sich mit der Darstellung der Musikgeschichte im Film auseinandersetzte. Die Relevanz des Themas ergibt sich aus der Bedeutung von Filmen als historischen Quellen sowie aus der Tatsache, dass Musik- bzw. Musikerfilme die Sicht- und Hörweise von Musik nachhaltig beeinflussen.

Nach der Begrüßung durch den Präsidenten der Musikhochschule, Prof. Helmut Erb, folgten insgesamt neun Vorträge, die sich mit verschiedensten Ansätzen dem vielfältigen Thema widmeten, das zwar bereits seit 1913 filmisches Sujet und spätestens seit Milos Formans *AMADEUS* (USA 1984) auch in Bezug auf die „klassische“ Tradition in einem populären Diskurs seinen Platz gefunden hat, in Deutschland jedoch bisher selten Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung war. Bereits in den eröffnenden Worten stellte Christoph Henzel hierbei eine These auf, die sich in den meisten folgenden Diskussionen wieder fand: Filmische Realität stelle historische Realität nicht dar, sondern konstruiere sie - ohne dies freilich (in aller Regel) offen zu legen. Vielmehr verdecke der Schein des Authentischen dies. Insofern könne (und müsse) die dargestellte Musikgeschichte auch der wissenschaftlichen Sichtweise nicht entsprechen. Teilweise befinde sie sich bei der Deutung von Fakten sogar in Konkurrenz zur wissenschaftlichen Geschichtsschreibung. Welche Folgen dies für verschiedene allgemein-künstlerische und spezifisch musikalische Klischees und deren filmische Inszenierung nach sich zieht, wurde an Beispielen beleuchtet, die von propagandistisch geprägten Filmen (*THE GREAT MR. HANDEL*, GB 1942) bis hin zu artifiziellen und intermedialen Werken (*TOUS LES MATINS DU MONDE*, F 1991) reichten.

Rainer Wirtz von der Universität Konstanz stellte aus einer geschichtswissenschaftlichen Perspektive zunächst eine mögliche theoretische Grundlage für derartige historische Verfremdungsphänomene vor, indem er die Selektivität des Geschichtsfernsehens und die damit einhergehende Diskrepanz zwischen der öffentlichen Meinung und dem Stand der Wissenschaft – auch wenn vermeintlich beides von einem Geschichtswissenschaftler wie z.B. Guido Knopp vermittelt wird – beleuchtete. Diese Diskrepanz war Prämisse und Thema des folgenden Vortrags von Joachim Steinheuer aus Heidelberg, der sich mit verschiedenen Arten des Umgangs mit Musik in Historienfilmen, die zur Zeit Louis XIV. spielen, beschäftigte. Das Spektrum reichte hierbei vom Versuch der historisch korrekten Darstellung bis hin zum bewussten Kompromiss unter künstlerischen Voraussetzungen. Insbesondere die Überschneidung beider Funktionen – der Korrektheit der Kulisse und der Einlösung eines künstlerischen Anspruchs durch die Musik (bzw. deren Wirkung auf die Hofgesellschaft, insbesondere die Künstler selbst) – führt zu dem

Vorkommen komplexer polysemer Strukturen, die sich in der Interpretation des Verhältnisses von Bild und Ton manifestieren können.

Die beiden folgenden Vorträge über Komponisten-Bilder im Film stellten heraus, dass die historische Distanz zum Komponisten selbst nicht relevanter ist als die historische Distanz zum Film: Neben das Kriterium der Filmtauglichkeit einer Komponistenbiographie (bzw. der Nachhilfe, die ein Drehbuchautor hier leisten kann) treten bei der Realisierung eines solchen Biopics politische Beweggründe, die – in den vorliegenden Beispielen – Händel als englischen Patrioten und Bach als bürgerlichen Aufklärer erscheinen ließen. Guido Heldt von der Universität Bristol beschäftigte sich mit der in *THE GREAT MR. HANDEL* inhärenten Kriegspropaganda, durch welche Händel als besonders guter Engländer stilisiert wird. Die selektive Darstellung seiner Biographie und seiner Kompositionsgeschichte in Kriegszeiten diene kaum der Völkerverständigung, sondern vielmehr der Rückversicherung, dass nur die englischen Tugenden einen Mann zum rechten Engländer machten – Händel wird für diese nationalistische These als nicht-englischstämmiges Vorbild herangezogen.

Lothar Bellags *JOHANN SEBASTIAN BACH* (DDR/Ungarn 1985), ein Vierteiler, den Christoph Henzel in seinem Vortrag genau beleuchtete, greift, was Mitte der 1980er nicht überraschen mag, nicht auf derart eindeutige Mittel der Propaganda zurück. Dennoch deckt sich die – biographisch eigentümlich zurückhaltende – Darstellung des Komponisten mit dem bis 1950 etablierten marxistischen Bach-Bild, nach welchem die kirchlichen Kompositionen und Funktionen Bachs eine untergeordnete Rolle spielen, während die Tätigkeiten als „weltlicher Komponist“ stärker hervorgehoben werden. Trotz aller Bindung an sozialistisch-realistische Stil- und Ideologieideale wird in Bellags Biographie jedoch nicht auf übliche Künstlerklischees verzichtet, was sich in einem Diskurs über Bachs Individualität als Künstler niederschlägt, welcher der DDR-Doktrin über Künstlertum in wesentlichen Punkten widerspricht.

Oliver Wieners Vortrag (JMU Würzburg) beschäftigte sich mit der Frage, inwieweit eine musikgeschichtlich fest verortete Komposition – in diesem Falle Beethovens Neunte Symphonie – durch verschiedenartige Verwendung im Film nicht nur neue Lesarten provozieren kann, sondern gleichzeitig zur filmhistorischen Konstante werden. Die Einsatzmöglichkeiten der Symphoniesätze in miteinander korrelierbaren Situationen können hierbei zu Intertextualitäten führen, die eine Neuverortung außerhalb der Musikgeschichte, nämlich als Filmmusik innerhalb der Musikgeschichte mit sich führen kann. Die musikgeschichtliche Implikation des Werks wird weiterhin transportiert, dieses jedoch gleichzeitig in eine filmgeschichtliche Musik transformiert.

Albrecht Riethmüller von der FU Berlin beschäftigte sich mit den vielen Querverbindungen, die bezogen auf das Lied *Lili Marleen* in der Filmgeschichte zu finden sind. Vergleichbare Gesangeinlagen Marlene Dietrichs und Zarah Leanders dienten zur Konstruktion einer Art assoziativen Netzwerks, das seinen

vorläufigen Endpunkt in Rainer Werner Fassbinders Film über das Lied, *LILI MARLEEN* (BRD 1981), fand. Dieser – auf der Autobiographie der Sängerin Lale Andersen basierende – Film korrumpiert die historisch belegbare Musikgeschichte wiederum durch ein stark subjektiv geprägtes Vermittlungsverhältnis und steht somit der im Assoziationsnetz erschlossenen Geschichte des Liedes entgegen, ist jedoch gleichzeitig ein Teil desselben Netzes.

Susanne Binas-Preisendörfer aus Oldenburg beschäftigte sich mit dem in der Popmusikgeschichtsschreibung stets unklaren Verhältnis von Selbstdarstellung und Authentizitätsdiskurs auf der einen Seite und historischer Gegebenheit und dokumentarischer Genauigkeit auf der anderen Seite. Insbesondere bei Rockumentaries und ähnlichen Musikdokumentarfilmen sorgt bereits die Anwesenheit des Filmers für eine unmittelbare Historisierung der Gegenwart, indem die Dokumentation Repräsentationsphänomene auslöst und selektiv betont. Dass die Geschichte hierbei nicht per „Snapshot“ eingefangen, sondern vielmehr inszeniert und nachträglich konstruiert wird, bleibt eine implizite Dimension dieser Art des Dokumentarfilms.

Christa Lamberts-Piel aus Bergisch-Gladbach hingegen brachte eine musikpädagogische Darstellung ein, in der sie das populäre Wissen ihrer Schüler als gegensätzlich zu der tatsächlichen Musikgeschichte beschrieb. Filmmusik vermittelt Register von Musik, die daraufhin z.B. als „mittelalterlich“ wahrgenommen wird, jedoch – nach dem heutigen Kenntnisstand – mit der tatsächlichen Musik jener Zeit nicht viel gemeinsam hat. Dass diese Filmmusikfloskeln trotz ihrer historisch-semanticen Dimension von der Musikgeschichte entkoppelt sind, führt zu Problemen in der Vermittlung des musikgeschichtlichen Wissens. Gerade diese Konflikte stellen jedoch aus pädagogischer Perspektive ein interessantes Mittel dar, um Filmmusik und ihr entsprechendes musikhistorisches Pendant kontrastiv im Unterricht einzusetzen. Martin Zenck (JMU Würzburg) hielt den Abschlussvortrag über Intermedialität von Film, Musik und Geschichte. Als wesentliches Beispiel hierfür diente die mehrfache Vertonung eines Stummfilms über die Jahrzehnte (hier von Luis Buñuels *UN CHIEN ANDALOU* (F 1929)), die verschiedene historische Perspektiven auf den ursprünglichen Film eröffnen konnte. Die Intermedialität von Film und Musik wird in diesem Fall durch eine Geschichtlichkeit erweitert, die sich in verschiedenen Ergänzungen des Bildes (um die Musik) zu verschiedenen Zeitpunkten des 20. Jahrhunderts niederschlug. Das Verhältnis zwischen den Kompositionen steht somit in ständigem Verhältnis zu der Entstehungszeit des Films, womit in der Differenz der Zeiten die Reflexion der Geschichte der Medien zu erkennen ist. Die Geschichtlichkeit der Musik selbst im Zusammenhang eines Films, der dieser Raum lässt (etwa Jean-Luc Godards *PASSION* (F 1982), kann zudem die zeitlichen Verschränkungen – in genanntem Film bereits durch verschiedene Kunstwerke, die „zum Leben erwachen“, auf der visuellen Ebene geschehen – thematisieren, indem die Differenz zwischen dem späten 20. Jahrhundert (die Entstehungszeit des Films) und der geschichtlichen Verortung der Musik (aus dem frühen 19. bzw. frühen 20. Jahrhundert) sowie der Gemälde (aus dem späten 19. Jahrhundert u.a.) eine neue, intermediale geschichtliche Verortung zulässt, die uneindeutig ist.

Die verschiedenen Ansätze haben gezeigt, dass bei der Untersuchung musikgeschichtlicher Elemente im Film gleichzeitig auch die allgemeine Geschichte und die Filmgeschichte berücksichtigt werden müssen, um eine intermedial geprägte Einordnung zu ermöglichen. Jegliche Darstellung erfolgt aus dem Blickwinkel der jeweiligen Zeit und mag somit ideologisch, politisch, sozialhistorisch und von technischen Gegebenheiten geprägt sein. Zudem findet häufig eine Instrumentalisierung des einen Mediums durch das andere statt, denn jede Musik wird durch die Kombination mit dem (laufenden) Bild in einen neuen Zusammenhang gestellt, der sie ihrer Geschichtlichkeit partiell enthebt. Die Differenz zwischen der ursprünglichen historischen Verortung einer Musik und ihrem neuen historischen Kontext findet sich im Prinzip bei jeder musikalischen Rezeption und ist Auslöser vielfältiger Interpretationsprozesse. Durch eine doppelte Historizität, die in der Untersuchung historisch bereits verorteter Filme mit wiederum historisch verorteter (Film-) Musik hervortritt, wird dieser Diskurs jedoch besonders komplex. Für die Interpretation einer musikgeschichtlichen Darstellung erscheint es daher zunächst notwendig, die musikhistorische Prämisse des Kontextes zu untersuchen, die durch vielfältige Faktoren beeinflusst sein mag. Dass Filme – als Kunstwerke oder als Unterhaltungsprodukte – keinen wissenschaftlichen Zugang zur Musikgeschichte offenbaren, mag nicht überraschen. Sie tragen vielmehr zur Festigung musikhistorischer Klischees und Ideologien bei, die auf vielfältige Weise inszenierbar und somit auch rezipierbar sind, wie es sich in der Vielfalt der Zugänge zum Thema beim Würzburger Colloquium gezeigt hat.

(Willem Strank)

#### **Empfohlene Zitierweise**

Willem Strank: Musikgeschichte im Film. Colloquium an der Hochschule für Musik Würzburg. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung 2* (2008), S. 156-159, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2008.2.p156-159>.

*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.