

How It Should Have Sounded: Re-Scoring als theoretisch-kreative Auseinandersetzung mit Musik von Fernsehserien

Julin Lee

Wer an einer Musikhochschule unterrichtet, sieht sich mit der praktischen Ausbildung der Studierenden konfrontiert und hat deren künftige Beschäftigung vor Augen. Meistens ist dort die klassische schriftliche Hausarbeit keine verpflichtende Seminarleistung und hat nur begrenzten Nutzen für die spätere Berufsausübung in praktischen Musikfeldern. Dabei könnten praxisnähere Formen der Studienleistung in Betracht gezogen werden. Wie könnten diese für ein Seminar zur Analyse des Soundtracks audiovisueller narrativer Medien wie Film und Fernsehserien für Studierende aussehen, die *nicht* Komposition für Film und Medien als Hauptfach haben? Basierend auf Erkenntnissen aus meiner Lehre wird in diesem Beitrag vorgeschlagen, Re-Scoring-Projekte in Verbindung mit einer theoriebasierten kritischen Reflexion als ein gewinnbringendes Aufgabenformat zu betrachten.

Zunächst erwerben die Studierenden wichtige analytische Kompetenzen als Grundlage für die kritische Reflexion. Danach bietet der Perspektivenwechsel von der Analyse bestehender Werke hin zu einem problemlösenden Ansatz durch das Re-Scoring den Studierenden nicht nur eine erfrischende Abwechslung, sondern auch die Möglichkeit, sich eine eigene Meinung zur Ästhetik und den Funktionen des Soundtracks zu bilden und ihre subjektive Sichtweise darauf umzusetzen. So können sie ihre durch das Seminar erworbenen analytischen Fähigkeiten mit ihren eigenen Werten und bestehenden Kompetenzen als interpretierende Künstler*innen verbinden. Aber die Re-Scoring-Projekte werden im Seminar nicht bloß als künstlerischer Output be-

trachtet, sondern als eine Form der *kreativen* Kritik, die zusammen mit wissenschaftlich-analytischen Aufsätzen (einer Form der *akademischen* Kritik) in eine produktive Auseinandersetzung gebracht werden kann.

Seminaraufbau und Grundlagen

Drei Seminare bilden die Grundlage dieses Aufsatzes. Sie waren Teil des Wahlpflicht-Studienangebots, somit wurden keine Noten für die Studienleistung vergeben. Um die praktischen und kreativen Stärken der Seminarteilnehmer*innen einzubeziehen und diese mit kritischen analytischen Fähigkeiten zu ergänzen, wurde das Programm in zwei Teile gegliedert: theoretisch-analytische Übungen, die in Re-Scoring-Projekte mündeten. In den ersten acht Wochen wurde der theoretische und analytische Rahmen aufgebaut; und ein gemeinsames Vokabular für die kommenden Diskussionen entwickelt.

In den ersten Toolkit-Building-Sitzungen wurden die Analysemethoden der extradiegetischen, intradiegetischen und diegetischen Komponenten des TV-Soundtracks nach Ron Rodmans Publikation *Tuning In* (2010) eingeführt. Rodmans Betrachtungen zu Form und Funktion der Musik im US-amerikanischen narrativen Fernsehen vor 2000 wurden in einen produktiven Dialog mit Jason Mittells *Complex TV* (2015) gebracht. Mittell legt dar, wie Fernsehserien nach 2000 durch ein neues Erzählmodell geprägt sind, das er als »narrative complexity« bezeichnet. Solche komplexen Serien fordern die Zuschauer*innen auf, nicht nur auf den Inhalt, sondern auch auf die Form zu achten: Es geht nicht nur darum, *welche* Geschichte erzählt wird, sondern auch, *wie* sie erzählt wird.

Parallel zu den Auseinandersetzungen mit theoretischen Fundamenten wurden angeleitete Analysen von verschiedenen Aspekten der Soundtracks durchgeführt, um die Studierenden an die analytische Beschäftigung mit Serien-Soundtracks zu gewöhnen. Der Schwerpunkt lag auf aktuellen Serien in

der Streaming-Ära, damit die Serien durch vergleichbare Produktions-, Übertragungs- und Konsumbedingungen untersucht werden konnten. Auf der einen Seite war die Zugänglichkeit solcher (manchmal noch laufenden) Serien vorteilhaft. Auf der anderen Seite gab es aber im Gegensatz zu älteren Serien noch nicht viele akademische Veröffentlichungen zu den Soundtracks. Anstelle von Lektüreaufgaben mussten somit alternative Einführungsmaterialien miteinbezogen werden: Promotionsmaterialien sowie Interviews mit Komponist*innen oder Behind-the-Score-Featurettes, journalistische ›think pieces‹ sowie auch Reddit-Beiträge und Xeets (in ihrer früheren Bezeichnung: Tweets). Da diese Materialien in engerem Zusammenhang mit den alltäglichen Praktiken des Medienkonsums der Studierenden stehen, konnten auf diese Weise auch die intertextuellen, paratextuellen und transmedialen Aspekte der Rezeption behandelt werden.

Die Studierenden hatten mindestens acht Sitzungen, um ihr analytisches Werkzeug zu entwickeln, während sie gleichzeitig an ihren Re-Scoring-Projekten auf Basis selbst ausgewählter Serien arbeiteten. Zur Orientierung war die maximale Länge einer Sequenz auf 15 Minuten festgelegt, damit innerhalb einer 45-minütigen Sitzung genügend Zeit für den Vergleich von Originalclip und Re-Score sowie eine Diskussion über die zugrundeliegenden ästhetischen und theoretischen Überlegungen blieb. Eine durchgehende ›wall-to-wall‹-Untermalung war nicht erforderlich, da Stille auch als ein Ausdrucksmittel fungieren kann. Es musste nicht unbedingt eine neue Komposition sein: die Studierenden wurden ermutigt, auch über die mögliche Anwendung bereits existierender Musik nachzudenken. Auf diese Weise konnte das Problem der unterschiedlichen Erfahrung mit Digital Audio Workstations (DAWs) umgangen werden. Solche Erfahrung könnte man bei Kompositionsstudierenden oder medienbezogenen Studiengängen erwarten, aber bei Instrumentalist*innen ist dies nicht unbedingt gegeben. Die Synchronisation und die Tonmischung waren von sekundärer Bedeutung, viel wichtiger waren

die Ideen, die dem Re-Scoring zugrunde lagen. Als Alternativen hatten die Studierenden die Möglichkeit, neue Musik zur Titelsequenz, zum Teaser oder Trailer zu komponieren. Da diese in der Regel kürzer sind, mussten die Studierenden zusätzlich ausgewählte wichtige musikalische Momente in der Serie zur Diskussion stellen. Wenn ihnen das Komponieren gar nicht zusagte, konnten die Studierenden auf das klassische Referatsformat zurückgreifen.

Semester	Re-Score	Serie	Studiengang	Referat	Serie	Studiengang
Sommer 22	2	THE WITCHER (Netflix)	MM: Sound Art	2	LOKI (Disney+)	BM: Akkordeon
		IRON FIST (Netflix, nun auf Disney+)	MM: Komposition		FLIGHT OF THE CONCHORDS (HBO)	BM: Jazz Gesang
Winter 22–23	2	SNOWPIERCER (Netflix)	MM: Sound Art	1	THE QUEEN'S GAMBIT (Netflix)	BM: Violine
		BREAKING BAD (AMC, nun auf Netflix)	MM: Digitale Kommunikation			
Sommer 23	3	SUPERNATURAL (The WB, The CW, nun auf Prime Video)	MM: Violine	2	LA CASA DE PAPEL (Atena 3, nun auf Netflix)	MM : Klavier
		SUCCESSION (HBO)	BM: Flöte		BREAKING BAD (AMC, nun auf Netflix)	BM: Jazz Gitarre
		THE MANDALORIAN (Disney+)	MM: Posaune			

Tabelle 1: Überblick über die Seminarprojekte der Studierenden über drei Semester, unterteilt nach dem jeweils gewählten Typ: Re-Score oder Referat.

Dank der kleinen Seminargruppen konnten die letzten drei bis vier Sitzungen des Seminars den Projekten gewidmet werden. So bekamen alle Teilnehmenden (samt der Seminarleitung) die Zeit, diejenigen von den Studierenden selbst ausgewählten Serien vorab genau anzuschauen, die in der Regel nicht als Beispiel in den angeleitete Analysen ausführlich behandelt worden waren.

Fallbeispiel 1: »A Fistful of Music«¹

Aus praktischen Gründen eignet sich die Titelsequenz für ein Re-Scoring-Projekt besonders gut, da die Tonspur nur aus dem Titelthema der Serie – ohne Dialoge und Klangeffekte – besteht. Neben der Kürze einer Titelsequenz ist auch ihre Geschlossenheit für eine durchgängige Komposition attraktiv. Im Sommersemester 2022 entschied sich der Kompositionsstudent Touko Niemi (Erasmus-Student, Sibelius Academy, Finnland, Studiengang: Komposition MA) für eine Neuvertonung des Titelthemas für die Netflix-Serie IRON FIST (zwei Staffeln, 2017–2018, nun auf Disney+). In seiner Präsentation kontextualisierte er zunächst die Serie innerhalb der *Defenders*-Reihe von Marvel. Bevor er in seinen Re-Score einstieg, verglich er das originale Titelthema von IRON FIST² mit dem von DAREDEVIL³ (drei Staffeln, 2015–2018, inzwischen auf Disney+), die ebenso Teil der *Defenders*-Reihe ist.

-
- 1 Die nachfolgenden Beschreibungen der Fallbeispiele basieren auf Mitschriften und Gedächtnisprotokollen der Autorin sowie den eingereichten Präsentationsmaterialien der Studierenden. An dieser Stelle bedanke ich mich herzlich bei den Studierenden für die Möglichkeit, ihre Projektarbeiten in diesem Aufsatz miteinzubeziehen und die Materialien online zur Verfügung zu stellen, sowie für ihr aufschlussreiches Feedback im Seminar und bei der Fertigstellung dieses Aufsatzes. »A Fistful of Music« ist dem Titel des Re-Scoring-Projekts von Touko Niemi entnommen.
 - 2 Patrick Clair, *Marvel's Iron Fist Main Title Sequence*, Vimeo (13.01.2019) <https://vimeo.com/311126108>.
 - 3 Marvel Entertainment, *Marvel's Daredevil – Opening Titles – Now Streaming on Netflix*, YouTube (10.04.2015) <https://youtu.be/KFYFh8w4758?si=4BKih1HahuDIUJ>.

Niemi fand den musikalischen Satz des Titelthemas von DAREDEVIL besonders gelungen: das viertönige G–Es–D–C-Ostinato-Motiv⁴ beginne bei der Celesta und gehe in die Streicher über. Die Celesta werde zum Melodieträger des sich entfaltenden Titelthemas. Das Ostinato-Motiv werde von den Streichern erstmals durch Notenverdoppelung und dann durch Repetition mit kürzeren Einzelnotenwerten gespielt, was zur Spannungssteigerung beitrage. Zusammen mit den elektronischen Schlagzeugen lieferten die Streicher die treibende rhythmische Begleitung, die das Action-Genre kennzeichne.⁵

Dagegen fand Niemi das Titelthema von IRON FIST nicht sehr melodisch und bemängelte den fast durchgängig wiederholten gleichen Basston.⁶ Vor allem kritisierte Niemi, dass das Titelthema nur die Action-Seite der Titelfigur darstelle: Danny Rand, alias Iron Fist, sei der Sohn eines reichen Geschäftsmannes. Nach einem Flugzeugsabsturz erlernte er Kampfkünste in einem Kloster in der magischen Stadt K'un-Lun. Dort erlangte er eine Superkraft in Form eines mächtigen Faustschlags durch die ›Chi‹-Energie. Niemi beschreibt ihn als fröhlich und optimistisch, sogar ein wenig naiv. Er könne zwar kraftvoll zuschlagen, wenn es notwendig sei, aber grundsätzlich sei er ein ruhiger Mensch, der gern meditiere. Genau diese Seite unterscheide Iron Fist von anderen Superhelden, wie zum Beispiel Daredevil. Matt Murdoch,

4 Im folgenden Aufsatz werden Tonbezeichnungen mit Großbuchstaben wiedergegeben, unabhängig von der absoluten Tonhöhe.

5 Vgl. Meyer 2020, 155 (Ergänzung durch die Autorin dieses Aufsatzes).

6 Zur Erläuterung: Das Titelthema von IRON FIST hat eine klare melodische Kontur. Die Melodie beginnt auf G, gefolgt von dem Aufwärtsmotiv E–F–G, bevor sie auf As trifft und auf G ruht. Die nächste Melodiezeile nimmt die Anfangsnote G wieder auf, verwendet das Aufwärtsmotiv E–F–G, trifft aber das höhere B, bevor sie über die Durchgangsnote As auf G ruht. Die Wiederholung des Anfangstons und Aufwärtsmotivs, das Fehlen einer abwechslungsreichen melodischen Ausarbeitung in der darauffolgenden Phrase und die relativ statische Harmonik (angedeutetes c-Moll) erwecken den Eindruck, dass die Melodie sich nicht über die einleitende Aufwärtsbewegung hinaus entwickelt. Das Titelthema von DAREDEVIL verwendet insgesamt nur 5 Noten mehr als das von IRON FIST, ist aber harmonisch dynamischer, was den Gesamteindruck einer stärkeren melodischen Entwicklung vermittelt.

alias Daredevil, sei ein blinder Mann, der tagsüber als Rechtsanwalt arbeite und nachts Verbrechen bekämpfe. Hinter seinem freundlichen und gutmütigen Auftreten verberge sich jedoch eine unterdrückte Wut. Niemi sah es als eine verpasste Gelegenheit bei IRON FIST an, dass das Titelthema neben der Kämpferseite nicht auch die ruhige Seite der Titelfigur einfange. Dies hätte die besonderen Eigenschaften der Figur musikalisch hervorgehoben, was zu einem einzigartigen und besser wiedererkennbaren Titelthema geführt hätte, also einem besseren »iconic sonic signifier of the show« (Halfyard 2016, 49).⁷

Als Reaktion auf dieses eher generische Titelthema schlug Niemi eine Alternative in seinem Re-Scoring-Projekt vor.⁸ Er verfolgte eine Synthese zwischen ruhiger Meditation und aktivem Schlagen. Zunächst wählte er ein gegenüber dem Original langsames Tempo. Die aggressiv wirkende Ostinato-Begleitung in elektronischer Klangfarbe wurde durch eine Harfenbegleitung ersetzt. In Anlehnung an die »ethnische Flöte« des Originals setzte er eine Bansuri-Flöte als Hauptmelodieträger, um der Komposition einen östlichen Klang zu verleihen (siehe Abb. 1). Beim musikalischen Höhepunkt des Titelthemas übernehmen die Geigen das Iron Fist-Motiv (G–C–D), während die Hörner, die das Heroische symbolisieren, eine Gegenfigur spielen (Abb. 2). Danach dünnt sich der Satz wieder auf die anfängliche Harfe, Bansuri-Flöte und Synthesizer aus (Abb. 3).

7 Damit würde noch besser erfüllt, was Rodman als Funktion von Musik in Titelsequenzen identifiziert: Sie soll nicht nur das jeweilige Programm selbst repräsentieren, sondern auch programmspezifische diskursive Themen vermitteln (vgl. Rodman 2010, 34).

8 Touko Niemi, *Iron Fist Intro – Calmer Version*, YouTube (05.08.2022) https://youtu.be/2rLAOMGE13s?si=bTI_xGERIXteaDH2.

Iron Fist - Intro Rescore

Touko Niemi

The score for measures 1-8 is written in 2/4 time with a key signature of two flats. It features four staves: a top staff for Bansuri Flute, a piano staff with Harp and Synths, and a bass staff with Synths. The Harp and Synths play a steady eighth-note accompaniment. The Bansuri Flute enters in measure 6 with a melodic line. The piano and bass staves provide harmonic support with sustained chords and bass notes.

Abb. 1: Reduktion (klingend notiert) des von Touko Niemi neukomponierten Titelhemas zu IRON FIST. Die sanfte Harfenbegleitung schafft von Anfang an eine friedlichere Stimmung. Die Bansuri-Flöte tritt als Hauptmelodieträger in Takt 6 ein.

2

Iron Fist - Intro Rescore

Touko Niemi

The score for measures 14-16 features three new instruments: Violins, French Horns, and Synths. The Violins enter in measure 14 with a melodic line. The French Horns enter in measure 16 with a melodic line. The Synths continue with a rhythmic accompaniment. The piano and bass staves provide harmonic support with sustained chords and bass notes.

Abb. 2: Der musikalische Höhepunkt, gekennzeichnet durch den Einsatz der Violinen (Takt 14) und der Hörner (Takt 16), entspricht dem visuellen Höhepunkt: der große Faustschlag, der für Iron Fist steht.

Abb. 3: Die Bansuri-Flöte, Harfenbegleitung sowie die angehaltenen Töne der Violinen und Synthesizer bilden einen ruhigen, beschaulichen Schluss.

Niemis maßgeschneidertes Thema spiegelt sein Bestreben wider, die Besonderheit der Titelfigur mit den Vertonungskonventionen des heroischen Genres zu verbinden. Er verfolgt somit einen ›korrektiven‹ Ansatz, indem er versucht, das Titelthema zu ›verbessern‹. Die Reaktionen seiner Kommiliton*innen waren positiv, er wurde für eine erfrischende Interpretation der ›Superhero-Action‹-Musik gelobt, die eine viel einprägsamere Alternative zum generisch klingenden Original anbiete.

Fallbeispiel 2: Eisige Klänge

Daniel Geßl (Studiengang: Sound Art MA) ging mit einem ›substitutiven‹ Ansatz bei der TNT-Serie SNOWPIERCER (vier Staffeln, 2020–2024) anders vor als Niemi mit seinem ›korrektiven‹ Ansatz. Die erste Staffel handle vom ungerechten Zusammenleben der Überlebenden einer Klimakatastrophe auf der Erde in einem sich selbst versorgenden Zug namens Snowpiercer. Die Passagiere werden nach Gesellschaftsschichten in strikt abgetrennten Zugteilen gehalten. In den sieben Jahren der ununterbrochenen Zugfahrt komme es immer wieder zu Revolten durch die Unterschicht, die versuche, diese Hierarchie abzuschaffen. In seiner Präsentation schilderte Geßl, wie die origina-

len Kompositionen von Bear McCreary die gesellschaftliche Spaltung widerspiegeln. Die Unterschicht werde durch warme Klangfarben sympathisch dargestellt, während die Oberschicht mit kalten Klangfarben versehen werde.⁹ Außerdem bemerkte Geßl die fließenden Grenzen zwischen Musik und Sound Design. Bereits im Titelthema imitiert die Bass-Begleitung das Tuckern eines Zuges (siehe Abb. 4). An manchen Stellen begleiten die Zuggeräusche anstelle musikalischer Untermalung das Geschehen.



Abb. 4: Die Eröffnungstakte des Titelthemas von SNOWPIERCER (Staffel 1), transkribiert von Daniel Geßl.

Für sein Re-Scoring-Projekt entschied sich Geßl für eine Sequenz aus der ersten Folge, in der der Protagonist, Layton (ein ehemaliger Polizist), aus dem hintersten Teil des Zuges geholt wird, um bei einer Mordermittlung in der ersten Klasse des Zuges zu helfen. Hierbei bekommt er die Gelegenheit, nicht nur einen vorderen Teil des Zuges, sondern auch die Außenwelt durch die

9 Bear McCreary erklärt diese Opposition wie folgt: »In the case of our ›Tailies,‹ the protagonists who occupy the back of the train, they are visually in an environment that is very gray and cold and icy. [...] I supported them by warming them up, pun intended. [...] Similarly, with the opulence of the upper[-]class passengers, I kind of made them colder. Rather than making them feel warm and emotional and relatable, I used cooler atmospheric elements to give them a sense of distance from our protagonists« (Walden 2020). In S1F4 tröstet zum Beispiel Frau Folger aus der ersten Klasse des Zuges ihre vermeintlich bestürzte Tochter, LJ, als sie erfährt, dass deren Leibwächter, Erik, ermordet wurde. Es ertönen knirschende Synthesizerklänge, die die Unaufrichtigkeit der Tochter widerspiegeln. Sie tut nur so, um ihre eigenen Verbrechen zu verbergen. In S1F2 untermauern dagegen die Streicher das gefühlvolle Gespräch zwischen Josie und ihrem im Zug adoptierten Sohn Miles über seinen Plan, den hinteren Zugteil zugunsten der Revolution zu verlassen.

Fenster zu sehen (sogar zum ersten Mal seit seinem Einstieg in den Zug, da der hintere Zugteil keine Fenster hat).¹⁰

Im Original wird Layton durch einen Klangteppich aus langgehaltenen Tönen elektronischer Klangfarbe begleitet, als er zum nächsten Zugteil transportiert wird. Aber sobald die Tür zum Passagierwagen geöffnet wird und er die Sonnenstrahlen erblickt, fallen die grellen, hohen elektronischen Töne weg. Die Wendung zur F-Dur-Harmonik ruft Optimismus hervor. Als Layton aus dem Fenster schaut, setzt das Solocello mit vier absteigenden Tönen (D–Cis–A–D) ein, bevor die Streicher die Erhabenheit der erfrorenen Landschaft klanglich untermalen. Die Enthüllung der in goldenes Licht getauchten Landschaft sei laut Geßl zwar dramatisch beeindruckend, aber sie wirke noch beruhigend im Vergleich zum bedrohlichen Zustand des Protagonisten kurz davor.

Seine ausgewählte Sequenz empfand Geßl nicht als ›ungelungen‹; er wollte sie aber anders interpretieren. Sein Ziel war daher, die Stimmung zu verändern, indem er die plausiblen Gefühle von »Traurigkeit und Leere«¹¹ vertonte. Schließlich hat sich das Klima auch nach sieben Jahren nicht geändert. Das bedeutet, dass ein Ausstieg aus Snowpiercer und der ungerechten Klassengesellschaft weiterhin keine Option ist. In seinem Re-Score ging Geßl anders an die Enthüllung der Landschaft heran. Anstatt den Dunkel-Hell-Kontrast wie im Original klanglich abzubilden, zog er den in seiner Variante durch eine modifizierte Kalimba geprägten elektronischen Klangteppich durch. Dabei verfolgte er durchgehend die Perspektive des Protagonisten innerhalb des Zugs. Geßl baut Spannung durch das geräuschvolle, zunehmend lauter werdende Sound Design auf, als Layton näher zum Fenster rückt. Aber die Spannung fällt ins Leere, als die Landschaft selbst visuell entfaltet wird.

10 Der in diesem Aufsatz behandelte Ausschnitt aus Geßls längerem Re-Score befindet sich hier: Vimeo (29.10.2023) <https://vimeo.com/987949703>.

11 »Outside a [little] more sadness and empt[i]ness«, entnommen aus Folie 9 der Präsentation von Daniel Geßl (17.01.2023).

Während die Musik des Originals Aufmerksamkeit auf die erhabene Schönheit der Landschaft lenkt, dient die Musik des Re-Score dazu, die Zuschauer*innen in die subjektive Sphäre der Figur eintauchen zu lassen. Im Original ist die Stimme der Sicherheitskraft gedämpft und verhallt, was auf einen »point of audition« (vgl. Halfyard 2016, 151) und daher auf die subjektive Perspektive des Protagonisten hinweist. Geßl greift diese in seiner Vertonungsstrategie auf, indem er die Verzweiflung des Protagonisten musikalisch ausdrückt. Somit zeigt Geßl, wie intradiegetische Musik die Gedanken und Gefühle der Figuren vermitteln kann (vgl. Rodman 2010, 111).

Geßl nutzte den Soundtrack, um eine andere Interpretation der Wahrnehmung der Hauptfigur zu vermitteln, die durch seine Auseinandersetzung mit der Subjektivität der Hauptfigur sowie sein Verständnis für die Steuerungskraft des Soundtracks geprägt ist. Sein »substitutiver« Ansatz stieß bei seinen Kommiliton*innen auf Resonanz: Die Musik habe die emotionale Wertigkeit der Sequenz verändert, sie anders – nicht besser oder schlechter – gemacht.

Fallbeispiel 3: Dark Side of the Scene

Für sein Projekt wählte Marvin Kirchberg (Studiengang: Digitale Kommunikation MA) die Endsequenz aus dem Finale der zweiten Staffel von *BREAKING BAD* (AMC, fünf Staffeln, 2008–2013). Die genannte Serie verfolgt den moralischen Verfall von einem an Lungenkrebs erkrankten Chemielehrer zu einem skrupellosen Drogenbaron. Die Endsequenz der zweiten Staffel ist bedeutsam, weil sie die Auswirkungen von Wals' sittlichem Abstieg verdeutlicht. Dieser hatte sich am Tod von Jane, der Freundin seines Meth-Produktionspartners Jesse, mitschuldig gemacht, indem er aus Angst vor Erpressung tatenlos dabei zusah, wie sie nach einem Drogenrausch im bewusstlosen Zustand an ihrem Erbrochenen erstickte. Als nun Janes Vater, welcher

als Fluglotse arbeitet, von der tiefen Trauer um seine verstorbene Tochter abgelenkt ist, kann er den fatalen Zusammenstoß zweier Flugzeuge nicht verhindern.

Im Original erhält die Sequenz keine Musik: Am Anfang tritt die Stimme von Janes Vater, der die Fluganweisungen ausspricht, in den Vordergrund, während die Stimmen anderer Fluglotsen sowie Umgebungsgeräusche von den Computern das Sound Design im Hintergrund abrunden. Allmählich wird seine Stimme durch die Geräusche übertönt, schließlich dominiert ein elektronischer Ton (vielleicht ein Warnsignal seines Computers) die gesamte Tonspur, als die Kamera auf sein schwitzendes Gesicht zoomt. Hierbei drückt das Sound Design die subjektive Wahrnehmung der Figur aus, wie Janet Halfyard es beschreibt: »This shift from the ambient sound of the control room and his voice to a separate, dislocated sonic space marks his loss of concentration on what he is doing and saying« (Halfyard 2016, 153).

Für diese Sequenz produzierte Kirchberg zwei Varianten: die erste versah er mit seiner originalen Komposition und für die zweite Version verwendete er ein bereits existierendes Lied, und zwar »The Great Gig in the Sky« aus dem Album *The Dark Side of the Moon* (1973) von Pink Floyd. Die zweite Version wird in diesem Aufsatz genauer betrachtet,¹² denn sie veranschaulicht (im Gegensatz zu den zwei vorherigen Beispielen mit neuen Kompositionen) die Anwendung präexistierender Musik im Soundtrack. Kirchberg unterlegte das Lied derart, dass der Grundschatz des Schlagzeugs mit der Explosion des Flugzeuges synchronisiert wurde, und erzielte dadurch eine eindrucksvolle Wirkung. Ausgehend von diesem Höhepunkt ergab sich der Einsatzpunkt des Liedes zum Bild von allein, und zwar zufälligerweise kurz nachdem Janes Vater sich bei der Anweisung versprochen hat: Der Buchstabiertafel der

12 Der in diesem Aufsatz behandelte Ausschnitt aus Kirchbergs längerem Re-Score befindet sich hier: Vimeo (29.10.2023) <https://vimeo.com/879204162>.

ICAO zufolge hätte er »Juliet« für den Buchstaben »J« für die Bezeichnung eines der zwei anfliegenden Flugzeuge (»Juliet Mike Two One« für JM 21) aussprechen müssen, aber er sagt stattdessen »Jane« – eine verbale Manifestation seiner mentalen Beschäftigung. Somit eignet sich das Lied von der Struktur her hervorragend für die Szene.

Darüber hinaus begleiten die ausdrucksstarken, improvisierten Gesänge von Claire Torry den Absturz der herabfallenden Flugzeugtrümmer, was die Empfindung von Grauen unterstützt. Allein durch den Track wird vermittelt, dass

guest vocalist Claire Torry's largely improvised scat (that is, wordless) wailing on »Great Gig in the Sky« manages to move the listener, even on repeated listening, solely on the strength of its own intrinsic human and musical qualities, it probably achieves some of its communicative power from the title of the piece in which it appears (which suggests that she might be singing about death) (Detmer 2022, 265).

Die Synergie zwischen den narrativen Anmutungen, die der Track selbst auslöst, und der abfallenden Kamerabewegung, welche die Bewegung der Trümmer begleitet, die den Tod von unschuldigen Passagieren an Bord des Flugzeugs symbolisieren, ist in Kirchbergs Re-Score besonders auffällig.

Der Titel des Songs ist auf eine doppeldeutige Weise sehr passend: Die Formulierung »The Great Gig in the Sky« bezeichnet das Ankommen im Himmel nach dem Tod. Im Kontext der Serie bezieht sich der Auftritt (»Gig«) auf die fatale Flugzeugkollision – ausgerechnet im Luftraum. Außerdem thematisiert der Songtext die Sterblichkeit. Kurz vor dem Einsatz des Gesangs werden die folgenden Worte gesprochen: »And I am not frightened of dying / Any time will do, I don't mind / Why should I be frightened of dying? / There's no reason for it, you've gotta go sometime«. So betrachtet, fungiert das Lied als »a projection into the narrative from the outside, the music acting as an extradiegetic commentary on what we see« (Halfyard 2016, 151). Der durch das Lied gelieferte Kommentar ist spekulativ, und zwar in zweierlei Hinsicht: Erstens fügt er eine Vermutung über Donalds mentalen Zustand und seine

Beschäftigung mit Fragen der Sterblichkeit nach dem Tod seiner Tochter hinzu, obwohl Donald immer wieder betont hat, dass es ihm wieder gut gehe. Zweitens deutet der Song nicht nur die kurz darauffolgenden Todesfälle an, sondern auch die vielen weiteren Todesfälle, für die Walt sowohl direkt als auch indirekt verantwortlich sein wird.

Außerdem geht es bekanntlich im Konzeptalbum *The Dark Side of the Moon* um »deadlines, travel, the stress of flying, the lure of money, a fear of dying, and problems of mental instability spilling over into madness« (Hart 2022, 33). Vor allem die beiden aufeinanderfolgenden Lieder »Time« und »The Great Gig in the Sky« thematisieren die Vergänglichkeit des Lebens. Symbolisch markiert das Album auch das Ende von Pink Floyd. Die Band machte zusammen zwar auch nach diesem Album weiter Musik, aber, wie Roger Waters 2003 betont: »we'd fulfilled the dream, and to us, in some fundamental sense, it was over, so it was all downhill from then on« (Easlea 2022, 314). Im gleichen Jahr konstatiert Richard Wright entsprechend, dass die Ära des kreativen und produktiven Musikschaftens vorüber sei: »It was, quite honestly, the last time, the end of that era of the band working very closely and creatively together« (ebd., 315).

Kirchberg zeigt durch seinen »spekulativen« Ansatz, wie eine zusätzliche Bedeutungsebene durch bereits existierende Songs hinzugefügt werden kann und wie solche intertextuellen Referenzen die vorhandenen Narrative bereichern können. Seine Kommiliton*innen waren positiv überrascht, wie gut sich das Lied hinsichtlich seiner textuellen Semantik sowie seiner musikalischen Struktur für die Vertonung der Sequenz eigne.

Engaging (with) Soundtracks

Mit dem Re-Scoring-Projekt wollte ich meinen Studierenden eine kreative Aufgabe stellen, die ihren schon bestehenden Fähigkeiten besser entspricht:

Musik zu machen bzw. zu komponieren statt Aufsätze zu schreiben. Nichtsdestotrotz sollten sie dabei Kompetenzen erwerben oder verfeinern, die ihnen in ihren derzeitigen oder künftigen Berufen unmittelbar nützlicher sein würden (wie z. B. Videobearbeitung und Komponieren mit DAWs). Außerdem sollten sie Output produzieren, den sie in ihren Portfolios verwenden können. Touko Niemi zum Beispiel hat bereits sein Projekt auf seinem YouTube-Kanal veröffentlicht.¹³ Außerdem konnte so ein Aspekt der Fernsehserien-Soundtrack-Studien behandelt werden, der zuvor im Seminarverlauf nicht adressiert wurde: die Fan-Rezeption dieser Soundtracks. Die Seminarleistung entsprach den von Fans produzierten Videos, welche Soundtracks miteinbeziehen: die Aneignung der Soundtracks in Form von Covers, die Herstellung von Mashups und Loops, die Gestaltung von kuratierten Playlists und nicht zuletzt auch Re-Scoring-Videos. Beispielhaft für die immense Produktivität der Fangemeinde hinsichtlich des Soundtracks einer Serie ist HBOs *GAME OF THRONES* (nachfolgend *GOT*). Ikonische Titelthemen erfolgreicher Fernsehserien werden häufig durch andere Instrumente oder in anderen Genres neu interpretiert – das Titelthema von *GOT* erlebte zahlreiche Bearbeitungen von virtuosen instrumentalen Covers bis hin zu außergewöhnlichen Aufführungen, zum Beispiel durch Katzen oder Diskettenlaufwerke, sowie Genreumwandlungen: von Smooth-Jazz bis hin zu Rock – an einem Projekt war der Komponist der Serienmusik Ramin Djawadi selbst beteiligt.¹⁴ Das *GOT*-Titelthema wird auch mit bekannten musikalischen Themen aus Filmen, Fernsehserien und Videospielen ähnlicher Ästhetik in einem Mashup zusammengefügt oder einfach mehrfach in einer Schleife wiederholt, sodass ein mehrstündiger Loop entsteht. Mittlerweile befinden sich die Soundtrack-

13 Vgl. Touko Niemi, YouTube, <https://www.youtube.com/@toukoniemi8093>.

14 Vgl. Fender, *The Game of Thrones Theme Song | Fender Custom Shop | Fender*, YouTube (14.05.2019) <https://www.youtube.com/watch?v=6i0a7RDPkM8>.

Alben aller acht Staffeln auf YouTube in von User*innen kuratierten Playlists.

Nicht zuletzt werden ikonische Sequenzen aus der GOT-Serie mit anderer Musik unterlegt. Häufig werden bekannte filmmusikalische Themen miteinbezogen, die zu den jeweiligen Kontexten passen. Als zum Beispiel Daenerys Targaryen mit ihrer neuen Unbefleckten-Armee marschiert, erklingt Darth Vaders Imperialer Marsch aus STAR WARS.¹⁵ Im Original dient die von Djawadi komponierte Musik dazu, Daenerys als freizügige Sklavenbefreierin der ›Unbefleckten‹ und als Vermittlerin von Gerechtigkeit gegenüber den Herren heldenhaft darzustellen. Sie wird mit den Themen »Mother of Dragons« und »Dracarys« (benannt nach Leah Broad 2020, 29–32) charakterisiert, die ihre Figurenentwicklung von einem passiven Opfer ihres durch Männer gesteuerten Schicksals hin zu einer mächtigen Kandidatin im Kampf um den Eisernen Thron nachzeichnen (diese Figurenentwicklung kommt nicht nur mithilfe von Daenerys' Drachen, sondern auch durch ihre gepflegten Allianzen und recht-schaffenden Ideale zustande). Aber in Hinblick auf ihre Wandlung in den nächsten Staffeln hin zu einer brutalen Eroberin durch die Macht ihrer Drachen hebt der Imperiale Marsch die Parallelen zwischen Daenerys und Darth Vader hervor. Beide waren anfänglich die sogenannten Auserwählten für die guten Mächte: Anakin Skywalker (alias Darth Vader) soll das Gleichgewicht der Macht wiederherstellen, während Daenerys ›das Rad brechen‹, d. h. die Menschen von repressiven Regierungen befreien soll. Somit entsteht durch die Verwendung der Filmmusik von STAR WARS in GOT ein spannender intertextueller Bezug, der die Rezeption seiner Serie anreichert.¹⁶ Auf der einen

15 Vgl. CineVore, *Daenerys gets the Unsullied army – (with The Imperial March) – GoT Rescore*, YouTube (28.03.2019), <https://youtu.be/Bqe4TQoNiiU?si=KbV6ENeLl3cGr2Qr>, insb. ab 03:39.

16 Diese Soundtrack-basierten Bearbeitungen und die zugehörigen Kommentare zeigen, dass auch auf der Ebene der Filmmusik intertextuelle Lese- bzw. Hörstrategien zu beobachten sind, die den von Henry Jenkins beschriebenen »nomadischen« Fan-Praktiken entsprechen (2013, 36).

Seite ist ein ›spekulativer‹ Ansatz zu betrachten, denn wie im Fallbeispiel BREAKING BAD deutet der Imperiale Marsch auf Daenerys künftigen Abstieg zum Bösen hin. Gleichzeitig dient der Musiktasch hier dem Vergleich zweier Figuren der Popkultur durch intertextuelle musikalische Bezüge. Somit kann man von einem ›kommentierenden‹ Ansatz sprechen, denn die Musik agiert auf einer meta-analytischen Ebene, um eine bestimmte Sichtweise auf das Geschehen durch intertextuelle Verweise vorzuschlagen. Diese andere Lesart der Ereignisse wird von der und für die Fan-Gemeinde präsentiert, wodurch die Diskussionen fortgesetzt werden, die die Langlebigkeit der Serie weit über ihre erste Veröffentlichung hinaus erhöhen. Die Kommentare zum Video nehmen die musikalische Darstellung schriftlich auf: @lamkenuff schreibt: »Darth Mhyssa« (in Anspielung auf Vaders Titel »Darth« und Daenerys Titel »Mhyssa«, was »Mutter« bedeutet, da sie herzlich von den Sklaven akzeptiert wurde).¹⁷ @ScreenLight kommentiert: »Daenerys: ›Execute order 66‹« – womit er auf den Befehl von Darth Sidious anspielt, durch welchen alle Klontuppen aufgefordert werden, Jedi-Ritter zu ermorden.¹⁸

Henry Jenkins bezeichnet Fans als »active producers and manipulators of meaning« (2013, 23) von massenmedialen Texten dadurch, dass sie die Texte anders interpretieren und sich diese aneignen, um ihre eigenen Interessen zu verfolgen. Somit verwandeln sie das Fernsehschauen in eine »rich and complex participatory culture« (ebd.), wenn sie ihre Interpretationen und Bearbeitungen mit anderen teilen. Angelehnt an Michel de Certeau verweist Jenkins Begriff »textual poaching« (ebd., 44) auf Aneignungskulturen der 1990er Jahre, die durch andere Bedingungen der Fernsehindustrie hinsichtlich der Produktion, Ausstrahlung und Rezeption geprägt sind. Jedoch beste-

17 Siehe die Kommentare zu CineVore, *Daenerys gets the Unsullied army – (with The Imperial March) – GoT Rescore*, YouTube (28.03.2019) <https://youtu.be/Bqe4TQo-NiiU?si=KbV6ENeLl3cGr2Qr>.

18 Ebd.

hen manche dieser Aneignungspraktiken bis heute fort. Nichtsdestotrotz erlangen Fans durch Technologie leichteren Zugang zu popkulturellen Texten und sie verfügen über bessere Verbreitungsmöglichkeiten ihrer eigenproduzierten Texte – dies gilt sowohl in Online-Communities als auch in Seminarräumen. Durch ihre Re-Scoring-Projekte betrieben die Seminarteilnehmer*innen selbst »textual poaching« und erlebten, wie solche Bearbeitungen ähnlich zu Fan-Videos, Fan-Art und Fan-Fiction in den breiteren Kontext der »participatory culture« eingebettet sind.

Wie das GOT-Beispiel verdeutlicht, unterscheiden sich die vier vorgenannten Ansätze – korrektiv, substitutiv, spekulativ und kommentierend – zwar geringfügig, aber sie schließen sich keineswegs gegenseitig aus. Den Ausgangspunkt bildet die Bezeichnung des Ansatzes, die das Verständnis des Re-Scoring-Prozesses erleichtern soll. Der erste, »korrektive« Ansatz in Niemis IRON FIST-Projekt besteht im Wesentlichen darin, infolge eines entdeckten Mangels den Soundtrack zu verbessern. Beim zweiten, »substitutiven« Ansatz in Geßls SNOWPIERCER-Projekt wird kein Manko ausgeglichen, sondern versucht, die Interpretation einer Szene anders zu lenken. Besonders aufschlussreich ist die vorgezogene Stimmungsänderung zum Original. Bei dem dritten, »spekulativen« Ansatz, der bei Kirchbergs BREAKING BAD-Projekt gewählt wurde, war im Original keine Musik vorhanden. Dort dient das hinzugefügte Lied dazu, durch den Songtext und dessen kultureller Konnotationen einen Kommentar des Geschehens zu liefern. Bei dem vierten, »kommentierenden« Ansatz, den CineVores mit dem GOT-Re-Score verfolgt, wird eine retrospektive Vertonung durch Musik aus einem anderen audiovisuellen Narrativ geliefert, um bestimmte, von intertextuellen Vergleichen durchdrungene Beobachtungen hervorzuheben.

Fallbeispiel 4: Re-Scoring the Way

Bei dem letzten im Seminar entstandenen Beispiel wurden bei einem Re-Score mehrere Ansätze miteinander kombiniert. In der finalen Folge der zweiten Staffel von *THE MANDALORIAN* (Disney+, seit 2019) tritt eine beliebte Figur aus dem *STAR WARS*-Franchise auf. Die Titelfigur Mando (Din Djarin) und seine Kameraden samt seinem Schützling Grogu befinden sich in einer misslichen Lage, nachdem der Antagonist Moff Gideon die imperialen Dunkeltruppen aktiviert hat. Zum Erstaunen der Zuschauer*innen eilt plötzlich Luke Skywalker, der Timeline nach ein vollwertiger Jedi-Meister, zur Rettung herbei. Mit Mark Hamill, der seine Rolle als Hauptfigur der beliebten originalen *STAR WARS*-Trilogie wieder aufnimmt, stellt Lukes Erscheinung einen besonderen Moment dar. Es war das erste Mal, dass eine bestehende Figur aus dem *STAR WARS*-Franchise (aber außerhalb der Serie selbst) einen konkreten Auftritt in der Serie hatte. Lukes Ankunft erscheint geheimnisvoll: Sein Gesicht ist nicht sichtbar, aber der X-Flügler, das grüne Lichtschwert und die behandschuhte rechte Hand deuten auf Luke hin. Verblüffenderweise fehlt jedoch im Soundtrack während des Kampfes der verhüllten Figur mit den Dunkeltruppen das ikonische von John Williams komponierte Macht-Thema, das in der originalen *STAR WARS*-Trilogie eng mit Luke verbunden ist. Erst nachdem Luke seine Kapuze vor der Gruppe abnimmt, spielt das Horn das allbekannte Thema. Laut dem Komponisten Ludwig Göransson war die Auslassung dieses Themas eine bewusste Entscheidung:

I basically wrote a new theme for Luke there because I wanted the reveal to be a surprise, I didn't want to hint at anything [...]. When you see him show up in the X-Wing there's electric guitar and a children's choir playing. It kind of sets the tone. Then by the end, it's a nice transition from heroic mystery theme into the Force theme. (Guerrasio 2020)

Obwohl sich dies als eine kluge musikalisch-narrative Taktik erwies, wurden Fans nicht davon abgehalten, sich Lukes Auftritt bis zur Enthüllung des Gesichts musikalisch anders vorzustellen, und zwar mit dem früheren Einsatz des Macht-Themas. Die mit den meisten Likes versehene Reaktion zum Video »star wars Luke entrance but with the force theme«¹⁹ macht die emotionale Bedeutung des Themas für die Fans deutlich: »If the Force Theme played in this scene, I woulda cried WAY more than I actually did.«²⁰

In seinem Re-Scoring-Projekt verfolgte Thibault Sigonney (Studiengang: Posaune MA)²¹ ein ähnliches Ziel: nämlich nicht nur das Macht-Thema einzusetzen, sondern auch weitere Bezüge zu STAR WARS durch die Musik zu schaffen, und sowohl durch die Änderung der Klangfarbe als auch durch die Verwendung von John Williams' STAR WARS-Themen. Zudem fand er manches musikalische Material von Ludwig Göransson passend; daher versuchte Sigonney, eine Synthese zwischen Alt und Neu herzustellen. Seine Strategie fasste er in dieser Tabelle zusammen:

19 SpecialFilm, *star wars Luke entrance but with the force theme*, YouTube (26.05.2022) <https://youtu.be/jjTvFPWuhk0?si=wm0d6x5-3Cu5OCfT>.

20 Kommentar vom User @tuckerveal7621 zum Video: SpecialFilm, *star wars Luke entrance but with the force theme*, YouTube (26.05.2022) <https://youtu.be/jjTvFPWuhk0?si=wm0d6x5-3Cu5OCfT>.

21 Vimeo (29.10.2023) <https://vimeo.com/879207576>.

	Original work	Idea	Changes
00:00–00:37 Incoming ship	Beginning of the theme	Keep the music	None
00:37–01:10 Watching camera	Guitar Orchestra back	Keep the music itself	Orchestration
01:10–02:00 »A jedi«	Using the same theme and developing	The force theme	Keep orchestration Change the theme
02:00–02:15 Moff Gideon’s desperate try	»tremolo« to the low strings	Keep the music	None
02:15–03:12 Going to the prisoners	Tense, use a lot of elec- tronical	No use of electronical, just real instruments	Replace the tense [electronical in- strumentation with] references to Williams
03:12–03:50 Fighting the last troopers	Reusing the original theme	All references together	Force theme + duel of the fates + original

Tabelle 2: Zusammenfassung der Re-Scoring-Strategie von Thibault Sigonney, entnommen aus seinen Präsentationsfolien (03.07.2023) mit leichten Bearbeitungen.

Um eine ganzheitliche Klangästhetik im Sinne von John Williams' spätromantischem Stil zu erschaffen, wies Sigonney das antizipierende, im Original von der Gitarre gespielte oszillierende Motiv den Violinen zu. Das durch den Kinderchor gesungene, ausgedehnte oszillierende Motiv hingegen ordnet er nun Oboe und Klarinette zu. Zusammen mit den Celli spielt das Fagott (anstelle des Horns) Göransson's »neues Thema« für Luke – fortan als das Freund-Thema bezeichnet, benannt nach dem Soundtrack-Album-Titel »A Friend«, unter dem das Thema zu hören ist. Die Hörner spart Sigonney für das Macht-Thema an jener Stelle auf, als Bo-Katan im Original fragt: »A jedi?«. Sigonneys hiesiger Einsatz des Macht-Themas ist besonders aufschlussreich, denn in Anbetracht der starken, ikonischen Figur-Thema-Verbindung, die in der ursprünglichen Trilogie hergestellt wurde, weist das Thema musikalisch darauf hin, dass der betreffende Jedi niemand anderes als Luke Skywalker ist. Nach der ersten Entfaltung des Themas brachte Sigonney beide mit Luke assoziierten Themen – das Macht- und das Freund-Thema – sowie das oszillierende Motiv zusammen, sodass eine Verflechtung von Alt und Neu, Original und Bearbeitung, entsteht.

Im finalen Kampf gegen die letzten Dunkeltruppen fügt Sigonney einen Teil eines weiteren, ikonischen Themas hinzu: das Ostinato-Motiv von »Duel of the Fates«. Das Thema wird im finalen Lichtschwert-Kampf zwischen Qui-Gon Jinn und Obi-Wan Kenobi gegen Darth Maul, die jeweils die helle beziehungsweise dunkle Seite der Macht repräsentieren, in *STAR WARS: EPISODE I – DIE DUNKLE BEDROHUNG* eingeführt. Somit steht das Thema, wie Frank Lehman beschreibt, für »an archaic, ritualized ›spiritual contest‹ [between] good & evil« (Lehman 2023, 21). Dieser Kampf gipfelt in einem der eindrucksvollsten Momente des Films: Qui-Gon Jinns tragischem Tod durch Maul, den Kenobi jedoch rächen konnte. In der besagten Szene in *THE MANDALORIAN* stehen der Jedi und die Dunkeltroopers wieder für die beiden

Seiten der Macht, was Sigorney musikalisch durch die Einführung des fünftönigen »Duel-of-the-Fates«-Motivs hervorhebt. Im Soundtrack kulminieren das Macht-Thema, das Ostinato-Motiv von »Duel of the Fates« und das oszillierende Motiv aus dem Freund-Thema in einem musikalischen Höhepunkt, der auf Handlungsebene dem der Schlacht entspricht. Durch die Einbeziehung der musikalischen Elemente aus zwei sehr bekannten und beliebten Themen gewinnt der Soundtrack eine doppelte emotionale Schlagkraft, welche zwar von Nostalgie durchdrungen, aber gleichzeitig narrativ begründet ist.

41

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Bb Cl. 1

Bb Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

F Hn. 1, 3

F Hn. 2, 4

Bb Tpt. 1

Bb Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Timp.

Sn. Dr.

B. Dr.

Cym.

Hrp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Chs.

Abb. 5: Ausschnitt aus der Partitur von Thibault Sigonneys Re-Score. Zu erkennen sind folgende Themen: das Macht-Thema in den Blechbläsern und Celli, das Ostinato-Motiv von »Duel of the Fates« in den Violinen und im ersten Fagott sowie das oszillierende Motiv aus dem Freund-Thema in der ersten Oboe.

Für Sigorney, wie für viele andere Fans, bildet eine gewisse Unzufriedenheit mit dem Original den Ausgangspunkt: Das Macht-Thema hätte viel früher eingesetzt werden können. Somit verfolgte er in erster Linie einen ›korrektiven‹ Ansatz. Ein ›substitutiver‹ Ansatz war bei seinem Projekt hingegen nicht zu erkennen, da er die spannende Stimmung der Sequenz aufrechterhält, aber durch andere musikalische Themen. Indem er musikalische Themen aus den ersten zwei STAR-WARS-Trilogien übernahm, verfolgte er einen ›kommentierenden‹ anstatt einen ›spekulativen‹ Ansatz, um intertextuelle Bezüge zwischen der Serie und den Film-Trilogien herzustellen.

Reflexion und Ausblick

In Seminaren zur Analyse von Film- und Fernsehmusik (vor allem in universitären Kontexten) wird das Schreiben über Musik in Form analytischer Seminararbeiten als Seminarleistung privilegiert – auf rein formaler Ebene, weil schriftlich verfasste wissenschaftliche Arbeiten von den Studienordnungen vorgeschrieben sind, aber auch informell, weil kreativere Arten von Seminarleistungen als zu trivial abgewiesen werden könnten. In dieser Hinsicht finden sich Parallelen zwischen Re-Scoring-Projekten und »creative writing assignments« in der Anglistik. Obwohl ein »transactional approach to literature studies«, der sowohl die klassische Seminararbeit (»essay«) als auch »creative writing« mitberücksichtigt, mehr Verbreitung findet, wird das kreative Schreiben immer noch als unzureichend anspruchsvoll für das universitäre Niveau abgetan (vgl. Austen 2014, 139). Veronica Austen äußert sich gegen die Spaltung zwischen den beiden Arten von Seminarleistungen wie folgt: »not only does effective essay writing require creativity, but more importantly for our purposes, one must recognize that the writing of literature is a critical activity requiring writers to assess the works of others in order to

gain inspiration for an insight into their own literary writing« (ebd.). Übertragen auf die Musikwissenschaft ist durchaus ernsthaft zu überlegen, ob die Kombination von Seminararbeit und Komposition gewinnbringender als nur die schriftliche Arbeit als Seminarleistung ist. An traditionell eher praxisorientierten Kunsthochschulen sollten die vielfältigen Lernvorteile von Re-Scoring-Projekten nicht unterschätzt werden. Denn um eine Szene neu zu vertonen, müssen die Studierenden die analytischen Fähigkeiten anwenden, die sie im Laufe des Seminars erworben haben, um sich sowohl kreativ inspirieren zu lassen als auch kritisch mit ihren eigenen kompositorischen Ergebnissen auseinanderzusetzen. Die Studierenden bekommen dabei die Möglichkeit, die theoretisch informierten analytischen Strategien konkret in ihren Kompositionen anzuwenden. Somit sehen sie durch die Praxis, also die Aneignung einer Fan-basierten Aktivität für die Lehre, wie solche analytischen Fähigkeiten für ihren künftigen Beruf oder ihren Alltag als Teil einer breiteren Fangemeinde nützlich und relevant sein könnten. Wie Paul Booth schlussfolgert: »by working within fandom itself, students gain valuable insights that they can turn about and apply in their own lives as well« (2012, 185).

Bei aller Transparenz wurde das volle Ausmaß des Lehr- und Lernnutzens in dem hier dargestellten Projekt erst innerhalb eines kumulativen Prozesses klar, der seinen Höhepunkt beim Verfassen dieses Aufsatzes fand. Daher werden in künftigen Seminaren zu diesem Thema die Verbindungen zwischen der analytischen Vorarbeit und dem endgültigen kreativen Ziel im Seminar konkreter thematisiert. In Anlehnung an den Ansatz von Erika Romero (2021) soll die Komplementarität zwischen den theoretisch-analytischen Texten, die von den Studierenden gelesen und im Seminar diskutiert werden, und dem kompositorischen Output auf Studierendenseite deutlicher werden. Romero bemerkt: »literary adaptations, including fan fiction, are a form of creative critique, similar to the ways in which literary analysis papers are an academic genre of critique« (2021, §3.8). Die Re-Scoring-Projekte lassen sich wie folgt

betrachten: »not simply as creative additions to source material but also as critiques« (ebd., §5.1).

Da dieses Seminar derzeit in die vierte ›Staffel‹ geht, werden Re-Scoring-Beispiele inzwischen als Fallstudien stärker einbezogen. Diese könnten in Anbetracht ihrer kulturwirtschaftlichen Bedeutung ausgewählt werden, wie im Rahmen der seit 2020 stattfindenden Spitfire-Scoring-Wettbewerbe, die von den Komponisten der Serien selbst unterstützt werden und bei denen lukrative Spitfire-Produkte als Preise winken.²² Die Wettbewerbe bieten angehenden Komponist*innen eine Plattform, um ihre Arbeit sichtbar zu machen und vielleicht mit einer Auszeichnung in der Branche Fuß zu fassen. Die Re-Scoring-Beispiele könnten aber auch wegen ihrer gesellschaftspolitischen Implikationen im Seminar zur Diskussion gestellt werden: Bestimmte Re-Scoring-Projekte dienen als ideologische Kritik oder Parodie der Originalserie. Dies würde eine weitere Dimension von Re-Scoring eröffnen, die bisher von keiner meiner Studierenden verfolgt wurde: solche eines ›subversiven‹ Ansatzes. Zwar ist ›inkongruente‹ Filmmusik weit verbreitet (vgl. Ireland 2018), doch steht sie in der Regel im Einklang mit der Gesamterzählung des Films, welche dann oft satirischer Natur ist und nicht als eine Art Sabotage der Erzählung durch den Soundtrack konzipiert wird. Im Seminar jedoch, wie auch im Online-Fandom, würden solche subversiven Re-Scoring-Strategien die analytische Aufmerksamkeit auf sozio-politische Aspekte des Soundtracks lenken.

Letztlich trägt die Einführung der partizipativen Kultur im Seminar dazu bei, dieses zu demokratisieren und eine integrativere Lernumgebung zu schaffen: Als Komponist*innen selbst kennen die Studierenden ihre Werke am besten,

22 Beginnend mit HBOs WESTWORLD im Jahr 2020 sind STARGIRL (2021) von DC und zuletzt BRIDGERTON (2022) von Netflix aktuelle Serien, die Gegenstand der Scoring-Wettbewerbe von Spitfire waren, vgl. <https://www.spitfireaudio.com/scoring-competitions>.

wodurch die Hierarchie von Studierenden und Dozent*innen zumindest partiell aufgehoben wird. Außerdem lernen die Studierenden durch den Prozess der gegenseitigen Evaluierung ihrer Kompositionsprojekte (bei dem die Seminarleitung auch zum peer-review-Team zählt), wie man gutes Feedback gibt bzw. erhält. Und schließlich bekommen auch die Lehrenden, die sich auf die Analyse der Musik von Fernsehserien spezialisiert haben, die Möglichkeit, bestimmte Szenen durch den Vergleich von Re-Score und Original in einem völlig neuen Licht zu sehen. Dadurch entsteht eine ideale Lehr-Lern-Situation, in der die Prozesse in beide Richtungen fließen.

Literaturverzeichnis

- Austen, Veronica J. (2005): The Value of Creative Writing Assignments in English Literature Courses. In: *New Writing* 2/2, S. 138–150, <https://doi.org/10.1080/14790720508668953> (26.10.2023).
- Booth, Paul (2012): Fandom in the Classroom: A Pedagogy of Fan Studies. In: Larsen, Katherine / Zubernis, Lynn (Hrsg.): *Fan Culture: Theory/Practice*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, S. 174–187.
- Broad, Leah (2020): *Game of Thrones*: Music in Complex TV. In: *Music and the Moving Image* 13/1, S. 21–42, <https://doi.org/10.5406/musi-moviimag.13.1.0021> (5.4.2022).
- Detmer, David (2022): Pink Floyd: The Musical Elements. In: Hart, Chris / Morrison, Simon A. (Hrsg.): *The Routledge Handbook of Pink Floyd*. London: Routledge, S. 257–271.
- Easlea, Daryl (2022): »Cruising for a Bruising«: How *The Dark Side of the Moon* Made Pink Floyd Successful Beyond Their Wildest Dreams and Instigated Their Downfall. In: Hart, Chris / Morrison, Simon A. (Hrsg.): *The Routledge Handbook of Pink Floyd*. London: Routledge, S. 306–317.
- Guerrasio, Jason (2020): »The Mandalorian« Composer Reveals How He Used Classic »Star Wars« Themes to Create the Dramatic Season 2 Finale Score. In: *Insider*, 21. Dezember, <https://www.insider.com/the-mandalorian-ludwig-goransson-season-2-music-secrets-star-wars-2020-12> (18.10.2023).
- Halfyard, Janet K. (2016): *Sounds of Fear and Wonder: Music in Cult TV*. London / New York: I.B. Tauris.
- Hart, Chris (2022): Companions to the Albums of Pink Floyd and Sources on Pink Floyd. In: Hart, Chris / Morrison, Simon A. (Hrsg.): *The Routledge Handbook of Pink Floyd*. London: Routledge, S. 25–46.

- Ireland, David (2018): *Identifying and Interpreting Incongruent Film Music*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Jenkins, Henry (2013): *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. Aktualisierte Ausgabe zum 20-jährigen Jubiläum. New York: Routledge.
- Lehman, Frank (2023): Complete Catalogue of the Musical Themes of Star Wars. In: *Frank Lehman*, 23. März, <https://franklehman.com/starwars/> (18.10.2023).
- Meyer, Stephen C. (2020): »There and back again«: Music and Generic Transformation in Peter Jackson's Hobbit Films. In: Buhler, James / Durrand, Mark (Hrsg.): *Music in Action Film: Sounds Like Action!* New York: Routledge, S. 149–164.
- Mittell, Jason (2015): *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press.
- Rodman, Ronald (2010): *Tuning In: American Narrative Television Music*. New York: Oxford University Press.
- Romero, Erika (2021): Including New Media Adaptations and Fan Fiction Writing in the College Literature Classroom. In: *Transformative Works and Cultures* 35, <https://doi.org/10.3983/twc.2021.1881> (20.06.2023).
- Walden, Jennifer (2020): Composer Bear McCreary on Making the Music of »Snowpiercer«. In: *A Sound Effect*, 3. Juni, <https://www.asoundeffect.com/snowpiercer-sound/> (20.05.2024).

Empfohlene Zitierweise

Lee, Julin: How It Should Have Sounded: Re-Scoring als theoretisch-kreative Auseinandersetzung mit Musik von Fernsehserien. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 18 (2024), S. 4–34, DOI: 10.59056/kbzf.2024.18.p4-34.

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.