

Rezension zu:

Schriftenreihe *Film – Musik – Sound*, Band 1 und 2

Marburg: Schüren 2022 und 2023

Stefan Drees

Mehr als 300 Seiten umfasst die Anthologie, die das dreiköpfige Herausgeberteam Georg Maas, Wolfgang Thiel und Hans J. Wulff der Rezeption und Analyse des Walzers und des Walzertanzens im Film gewidmet hat. Als eröffnender Band der von Alexander Thies im Auftrag der International Academy of Media & Arts in Halle (Saale) im Schüren Verlag Marburg herausgegebenen Schriftenreihe *Film – Musik – Sound* steht die Publikation gleichsam programmatisch für die Idee, zukünftig unter wechselnden thematischen Schwerpunkten den vielfältigen Arten des Zusammenwirkens von bewegtem Bild, Musik und Sound nachspüren zu wollen.¹ In zwanzig Einzelbeiträgen geht es darum, den weiten Assoziationsraum, der sich um den Walzer herum gebildet hat, im Hinblick auf seinen filmmusikalischen Widerhall zu erkunden. Tatsächlich ist der Walzer ein besonders dankbares Sujet, weil er als »tief in der jüngeren europäischen Kulturgeschichte wurzelnde[r] Gesellschaftstanz« aufgrund seiner großen Popularität und seiner leichten musikalischen Wiedererkennbarkeit sowie Dank des Reichtums an ihn umgebenden Metaphern und Assoziationen bereits »frühzeitig zum vielfältig einsetzbaren Versatzstück der Filmmusik – zu Stummfilm- wie zu Tonfilmzeiten« (Maas 2022, 10) – avancierte. Bei alledem lassen sich, wie die diskutierten Beispiele verdeutlichen, im Wesentlichen zwei grundlegende Zugangsweisen unterscheiden: Einerseits werden bekannte Walzerkompositionen für die

1 Vgl. die Informationen zu allen mittlerweile veröffentlichten Bänden der Schriftenreihe auf der Internetseite der Filmmusiktage Sachsen-Anhalt (<https://filmmusiktage.de/buchreihe/>, letzter Aufruf: 31. August 2024).

Verwendung im Film adaptiert und transportieren damit gezielt historische Konnotationen in den Kontext des Bewegtbildes; andererseits aber entstehen jedoch auch Originalkompositionen, die sich die musikalischen Kennzeichen des Walzers und damit verknüpfte Assoziationen zunutze machen und sie im Sinn eines ästhetischen Spiels einsetzen.

Die Gruppierung der Aufsätze in fünf thematische Komplexe bietet eine Orientierung dafür, welche Perspektiven jeweils eingenommen werden, um dem Walzer und seinem Bedeutungsgehalt nachzuspüren und sein dramaturgisches Potenzial sowie seine möglichen Funktionen im Rahmen der filmischen Narration zu ergründen. Exemplarisch für den im ersten Block verfolgten Blick auf den generellen Umgang mit Walzerkonventionen und -konnotationen sind vor allem zwei Beiträge: Im Aufsatz »It Takes Two to Waltz. Filmisches Erzählen und Komponieren im Walzertakt« legt Georg Maas anhand der über drei Jahrzehnte hinweg entstandenen Filme *MADAME BOVARY* (USA 1949, Regie: Vincente Minnelli, Musik: Miklós Rózsa), *CITIZEN KANE* (USA 1941, Regie: Orson Welles, Musik: Bernhard Herrmann) und *MURDER ON THE ORIENT EXPRESS* (GB/USA 1974, Regie: Sidney Lumet, Musik: Richard Rodney Bennett) dar, wie stark filmische Inszenierung und musikalische Wirkung differieren können, obgleich in allen Fällen die prominent platzierten Walzer einem sinfonischen Klangapparat anvertraut wurden und kompositorisch in der mitteleuropäischen Walzertradition verankert sind. Dass auch Peter Wegele sich Herrmanns Musik zu *CITIZEN KANE* widmet, erweist sich als willkommene Ergänzung zu Maas' Überlegungen, weil hier in direktem Vergleich mit Max Steiners Partitur zu *JEZEBEL* (USA 1938, Regie: William Wyler) aufgezeigt wird, wie divergent die Walzerbezüge in nahezu zeitgleichen Produktionen ausfallen können und auf welche Weise sich die konträren musikalisch-ästhetischen Ansätze beider Komponisten im Umgang mit dem Walzermodell im Einzelfall auf die narrativen Dimensionen der Filme auswirken.

Die zweite Gruppe von Texten rückt die von lokalen Musikidiomen bestimmten nationalen Walzertraditionen in den Mittelpunkt. Wolfgang Thiel etwa spürt den stilistischen Besonderheiten sowie der Gestalt und Funktion von Walzern in der Geschichte des sowjetischen Kinos nach und konstatiert eine untergeordnete Rolle des Wiener Walzers gegenüber Rückgriffen auf Kompositionen russischer Komponisten wie Peter Tschaikowski. Stephanie Großmann wiederum diskutiert die Verwendung von Moll-Walzern Frédéric Chopins, Jean Sibelius' und Dmitri Schostakowitschs unter dem Aspekt der Nostalgie, während Franziska Kollinger mit Blick auf die Einbindung von Jean Wieners *Valse musette* in Julien Duviviers Film *SOUS LE CIEL DE PARIS* (F 1951) die Frage nach dem spezifisch französischen Tonfall untersucht. Hans J. Wulff schließlich beleuchtet die Bedeutungsverschiebungen, denen der Walzer *An der schönen blauen Donau* op. 314 von Johann Strauß Jr. als wohl bekanntestem und populärstem Wiener Walzer über Jahrzehnte und Ländergrenzen hinweg ausgesetzt war. Dabei wirft er einen besonderen Blick auf die dem kulturellen Wissen verpflichteten »Bedeutungshöfe« (Wulff 2022, 128), die bei der filmischen Aneignung einer solch populären Komposition in veränderten Kontexten entstehen und genutzt werden können.

Die Aufsätze der dritten Gruppe befassen sich mit sozialgeschichtlichen Rahmungen von Walzerfilmen und Filmwalzern und den daraus resultierenden Österreich-Bildern: Während sich Selina Hangartner den Anfangsjahren des deutschen Tonfilms in den Walzer- und Operettenfilmen zwischen 1930 und 1933 widmet und darlegt, wie die Verwendung des Tanzes »zur akustischen Illustration der filmisch reimaginierten Stadt« (Hangartner 2022, 175) Wien und darauf projizierter kultureller Klischees eingesetzt wird, diskutiert Sabine Sonntag vor allem anhand der *SISSI*-Trilogie (A 1955, 1956, 1957; Regie: Ernst Marischka, Musik: Anton Profes) den Walzer »als musikalisches Symbol eine[r] vergangene[n] ruhmreichen Epoche der einstigen Habsburger Monarchie« und »Markenzeichen Österreichs« (Maas 2022, 15) im komplexen

Gefüge der Nachkriegszeit. Albrecht Riethmüller dagegen zeigt, wie Billy Wilder in seiner Filmkomödie *THE EMPEROR WALTZ* (USA 1948, Musik: Victor Young) ein kitschig überzeichnetes Österreichbild auf die Segnungen des amerikanischen Fortschritts treffen lässt und dadurch mit ironischem Blick die filmische Skizze eines *clash of cultures* an der Wende zum 20. Jahrhundert entfaltet. Von hier aus lässt sich ein Bogen zum vierten Themenkomplex schlagen, der ausschließlich Filme thematisiert, die den Walzer vor dem Hintergrund bestimmter historischer Situationen inszenieren. Einen der substanziellsten Beiträge hierzu liefert Manfred Heidler, der die Konfrontation des *Badenweiler-Marsches* und des *Donauwalzers* in Volker Schlöndorffs Film *DIE BLECHTROMMEL* (D/F 1978, Musik: Maurice Jarre) untersucht und sie als einen in Bezug auf Genderprägung, funktionellen Kontext und strukturelle Bausteine inszenierten Aufeinanderprall getrennter Sphären mit dem Ziel einer Demontage des Marsches analysiert.

Der abschließende Themenblock befasst sich mit Filmen, in denen Walzer und Walzertänze selbst im historischen Kontext ihrer Entstehungszeit Gegenstand filmischer Narration sind. Paradigmatisch hierfür ist die Betrachtung von Ludwig Bergers Film *WALZERKRIEG* (D 1933), mit der Gerrit Bogdahn zeigt, wie der Walzer vor dem Hintergrund des Zerwürfnisses zwischen den erfolgreichen Komponisten Joseph Lanner und Johann Strauß im Film als strukturierendes und formgebendes musikalisches Element eingesetzt wird. Janine Schulze-Fellmann wendet sich demgegenüber der Verwendung des Walzers in Joe Wrights filmischer Adaption von *ANNA KARENINA* (GB/F 2012, Musik: Dario Marianelli) zu und verweist darauf, wie in der Walzersequenz »besonders die von Emanzipation und Freiheitsdenken bestimmte Bedeutungsebene dieses Tanzes« (Schulze-Fellmann 2022, 278) für das Narrativ genutzt wird.

Insgesamt haben die Herausgeber ein umfassendes Kompendium vorgelegt, das viel zum Verständnis musikalischer, dramaturgischer oder narrativer

Dimensionen der Verwendung von Walzern im Film beiträgt und – gelegentlich Verdopplungen innerhalb der Ausführungen in Kauf nehmend – ein Panorama eröffnet, das durchaus als Vorbild für vergleichbare Publikationen mit anderer thematischer Ausrichtung dienen könnte. Nicht unproblematisch ist freilich das Festhalten an einer gleichsam kanonisch begriffenen Auswahl an europäischen und US-amerikanischen Film- und TV-Produktionen: Die Chance, auch auf Länder mit anderen Filmtraditionen zu blicken und die Frage nach interkulturellen Kontexten der Verwendung des Walzers zu stellen – und hier wäre beispielsweise an die Arbeiten des Koreaners Park Chan-wook zu denken – hat man hingegen nicht zu nutzen gewusst. Bedauerlich ist auch, dass die Frage nach der dramaturgischen Funktion einer musikalisch-kompositorischen Dekonstruktion von Klischees, wie sie im Beitrag von Heidler mit Bezug auf den Marsch aufscheint, eine stark untergeordnete Rolle spielt, obgleich sie innerhalb experimenteller Filme oder in zeitgenössischen Vertonungen historischer Stummfilme bedeutsam ist. Darüber hinaus machen viele Einzelbeiträge schmerzhaft die Grenzen einer Analyse deutlich, die lediglich den Film als in sich geschlossene Kunstform in den Blick nimmt und demgegenüber andere Phänomene ausklammert. So lässt gerade die gelegentliche Einbettung des Walzers in mehrteilige Tanzfolgen erahnen, wie stark der Film diesbezüglich von entsprechenden Szenen aus der Geschichte der Oper beeinflusst ist, was für die Betrachtungen leider nie fruchtbar gemacht wird.

Größere Schwächen weist der zweite Band der Reihe *Film – Musik – Sound* auf, der sich, herausgegeben von Georg Maas und Susanne Vollberg, den Aspekten von »Film und Musik für die Welt von morgen« widmet. Damit ist erstens die Musik für Filme des Sciencefiction-Genres gemeint, die im Zentrum der beiden eröffnenden Aufsätze steht. Angesichts weitaus ambitionierterer Sammelbände zu diesem Thema können diese Texte allenfalls als einführende Darstellungen gelesen werden, die zudem nur unzureichend ihre Herkunft aus verschriftlichen Vorträgen kaschieren. Simon Spiegels

Ausführungen zu den Klangwelten der Science Fiction bieten einen Einblick in verschiedene Nutzungsmöglichkeiten der Tonspur. Dass sich der Autor ausgezeichnet mit der Materie auskennt, steht außer Frage, auch wenn er meist die einschlägigen Beispiele behandelt und in einer relativ simplen Systematik anordnet. Aus ihr ragt allein der letzte Punkt – die Frage nach dem Hören mit »außerirdischen Ohren« (Spiegel 2023, 32) – mit seinem Bezug auf Sounddesign und Musik in Jonathan Glazers *UNDER THE SKIN* (2013, Musik: Mica Levi) heraus. Noch bruchstückhafter wirkt Werner C. Bargs Aufsatz über den Musikeinsatz in dystopischen Filmerzählungen. Zwar vermag der Autor aufgrund seines methodischen Zugriffs unter Bezug auf den neoformalistischen Ansatz einige wichtige Beobachtungen zu machen; doch mutet die Darstellung wie eine Aufzählung von Fakten ohne Schlussfolgerung an, weil die Querverbindungen zu anderen Beispielen und eine systematische Einordnung der festgehaltenen Beobachtungen fehlen.

Drei weitere Aufsätze stellen die Zukunft als historisches Phänomen ins Zentrum der Ausführungen: Vor dem Hinterrund von Richard Brooks' *THE BLACKBOARD JUNGLE* (USA 1955) und der von diesem Film ausgelösten gesellschaftlichen Diskurse folgt Georg Maas den Spuren des Rock 'n' Roll in zwei zeitgleich entstandenen Filme aus Ost- und Westdeutschland, die das Thema einer den gesellschaftlichen Konventionen entgleitenden Jugendgeneration thematisieren, nämlich *BERLIN, ECKE SCHÖNHAUSER* (DDR 1957, Regie: Gerhard Klein) und *DIE FRÜHREIFEN* (BRD 1957, Regie: Josef von Bány). Christiane Imort-Viertel und Peter Imort befassen sich mit dem Zusammenhang zwischen den (sozialen) Funktionen von Mixtapes und deren auf nostalgische Erinnerungen des Publikums zielenden Einsatz innerhalb der Narration des Marvel-Films *GUARDIANS OF THE GALAXY* (USA 2014, Regie: James Gunn). Leider ist beim Abdruck dieses Textes ein gravierender Fehler unterlaufen, denn er bricht nach einem Doppelpunkt ab, wogegen das inhaltlich angekündigte Zitat, der eigentliche Schluss und die Filmografie fehlen.

Richard Nebes Beitrag über Kōji Kondōs Musik zur Spielereihe »The Legend of Zelda« (1976ff.) bietet anschließend noch eine solide Einführung in grundlegende Fragestellungen zu Computerspielmusik und -sound sowie deren ästhetische, funktionale und partizipatorische Aspekte und unterstreicht, welchen bedeutsamen Beitrag die akustische Ebene zur Schaffung einer Corporate Identity der Spielereihe leistet.

Die in vielerlei Hinsicht interessantesten Beiträge des Bandes beleuchten die Frage nach dem Zukünftigen aus der Praxisperspektive: Hierzu gehört ein ausführliches Werkstattgespräch zwischen Georg Maas und dem Sounddesigner Peter Kutin, das sich den klanglichen Aspekten von Sandra Wollners *THE TROUBLE WITH BEING BORN* (A/D 2020) widmet. Ihm folgt eine von Susanne Vollberg zusammengestellte Gruppe von Impulstexten zur Frage »Wie klingt die Zukunft?«, in denen Marcel Barsotti, Karim Sebastian Elias, Franziska Kollinger und Franziska Heller die Publikation mit wichtigen, aus ihrer jeweiligen Arbeit resultierenden Gedanken und Fragestellungen – beispielsweise auch zum Einsatz von KI – abrunden.

Literaturverzeichnis

- Hangartner, Selina (2022). »Selig im Dreivierteltakt«. Walzer- und Operettenfilme in der Kritik um 1930. In: Maas / Thiel / Wulff 2022, S. 175–184.
- Maas Georg (2022). Walzerfilme und Filmwalzer. Szenen einer cineastischen Beziehungsgeschichte. In: Maas / Thiel / Wulff 2022, S. 9–18.
- Maas, Georg / Thiel, Wolfgang / Wulff, Hans J. (Hrsg.) (2022). *Walzerfilme und Filmwalzer. Die Rezeption und Analyse des Walzers und des Walzertanzens im Film*. Marburg: Schüren (= *Film – Musik – Sound* 1).
- Maas, Georg / Vollberg, Susanne (Hrsg.) (2023): *Zukunftsmusik. Film und Musik für die Welt von morgen*. Marburg: Schüren (= *Film – Musik – Sound* 2).
- Schulze-Fellmann, Janine (2022). Der Walzer im Film. Spiegel der Emanzipationsgeschichte im Tanz und Sinnbild für (weibliche) Emanzipation, Anarchie und Rausch. In: Maas / Thiel / Wulff 2022, S. 271–283.
- Spiegel, Simon (2023). Die Klangwelten der Science Fiction. In: Maas / Vollberg 2023, S. 17–35.
- Wulff, Hans J. (2022). »Wer niemals an der Donau hat geträumt ...« Die filmische Aneignung des Konzertwalzers *An der schönen blauen Donau*. In: Maas / Thiel / Wulff 2022, S. 127–150.

Empfohlene Zitierweise

Drees, Stefan: Rezension zu: Schriftenreihe *Film – Musik – Sound*, Band 1 und 2. Marburg: Schüren 2022 und 2023. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 18 (2024), S. 186–193, DOI: 10.59056/kbzf.2024.18.p186-193.

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.