

**Rezension zu:**

**Marin Reljić: Klangspuren im Delirium. Konfigurationen von Widerstandsnarrativen in zeitgenössischen Vertonungen des ZDF/ARTE-Stummfilmprogramms**

**Münster: Waxmann 2023**

Stefan Drees

Obgleich sie eine Vielzahl von Fragestellungen provoziert, ist die mittlerweile bereits über mehrere Jahrzehnte reichende Geschichte der Neuvertonung historischer Stummfilme durch zeitgenössische Komponist:innen ein bislang lediglich marginal erschlossenes Forschungsfeld. Verkürzt gesagt, geht es Marin Reljić in seiner Dissertation darum, entsprechende Kompositionen aus dem Entstehungskontext heraus zu betrachten und sie auf ihre mögliche Intentionen hin zu untersuchen. Alle diskutierten Beispiele entstammen dem seit 1994 von ZDF/ARTE vorangetriebenen und mittlerweile mehr als 300 Filme umfassenden Großprojekt mit Stummfilm-Restaurierungen. Die Besonderheit dieses Projekts liegt darin, dass nicht nur die Wiederherstellung und Restaurierung von historischen Bewegtbildern mittels Digitalisierung im Mittelpunkt steht, sondern dass darüber hinaus auch – und zwar zumeist dann, wenn keine Originalpartituren zu den Filmen vorhanden sind oder rekonstruiert werden können – »der auditive Bereich anhand zeitgenössischer Kompositionen neu konfiguriert« wird, was eine bedeutsame »filmästhetische wie rezeptionsgeschichtliche Verschiebung« (14) nach sich zieht. Aufgrund dieser Besonderheit erweist sich die »mediale Durchdringung von Raum und Zeit«, die aus dieser die Filmmusikpraxis bereichernden »Koppelung moderner Klangästhetik mit dem historischen Bild« resultiert, als ausgedehntes »Forschungsfeld kulturell geprägter audiovisueller Relationen« (14), zu dessen Erkundung Reljić einen wichtigen Beitrag leistet.

Die dem ZDF/ARTE-Stummfilmprogramm entstammenden Aufträge an zeitgenössische Komponist:innen bieten jedoch nicht allein einen umfassenden Materialbestand zur Durchführung von musikalisch-filmischen Analysen, sondern sie geben auch »Aufschluss über kulturelle Vermittlungsstrategien einer öffentlich-rechtlichen Sendeanstalt« (11). Tatsächlich fördern sie die Entstehung von Musik, die den historischen Filmkunstwerken durch einen »avantgardistischen, institutionsunabhängigen und somit eigengesetzlichen Zugang« (35) begegnet und mit den ihr eigenen Mitteln auf die im Bewegtbild verankerten historischen und ideologischen Wirklichkeitskonstruktionen reagiert. Insofern ist es gerechtfertigt die Neukompositionen als »Interventionen« zu begreifen, »die über passives Zuhören hinaus Bildung vermitteln« (282) wollen. Um das hieraus resultierende Spannungsverhältnis besser verstehen und in Bezug auf gesellschaftspolitische Implikationen hin ausleuchten zu können, wählt der Autor insgesamt fünf Filme aus, »die geschichtliche Ereignisse oder Milieus kritisch skizzierten und auf diese Weise ihren zeit-spezifischen Blick transportieren« (11).<sup>1</sup>

Im analytischen Teil der Arbeit untersucht Reljić die kompositorischen Mittel, mit denen einzelne Szenen oder Szenenkomplexe dieser Neukompositionen jeweils musikalisch gestaltet werden. Sein vorrangiges Interesse gilt dabei jenen Mitteln, durch die »Metaebenen der narrativen Prozesse« hervorgebracht und gegebenenfalls »Oppositionen zum Dargestellten« (52) gebildet werden. Seine Auswahl erstreckt sich dabei eben nicht nur auf Filme, denen aufgrund ihres Sujets eine kritische Position zu gesellschaftlich oder politisch relevanten Fragen ihrer Entstehungszeit zugesprochen werden kann, sondern sie ist auch dem Gedanken verpflichtet, ein möglichst breites Spektrum an unterschiedlichen künstlerischen Ansätzen und ästhetischen Konzeptionen beim

---

1 In zurückliegenden Publikationen hat der Autor demgegenüber aus anderen Perspektiven auf einzelne Neuvertonungen aus dem ZDF/ARTE-Stummfilmprogramm geschaut; vgl. dazu Reljić 2020 und Reljić 2021.

Umgang mit den historischen Bewegtbildern zu dokumentieren. Reljićs vorrangiges Interesse gilt somit Partituren, die »als Produkt einer angestrebten Bezüglichkeit zur Vergangenheit entstehen« und vermittelt entsprechender ästhetischer Spuren über den damit verbundenen Reflexionsprozess Aufschluss geben, ohne dazu notwendigerweise das »Gewand einer progressiven Klangsprache« (79) zu bemühen. Dieser Idee verdankt sich auch der etwas sperrigen Titel des Buches *Studie*, deutet Reljić doch den mittels Neukompositionen aufgespannten musikalischen Horizont als einen »delirierenden Zwischenzustand, der die Klänge des Vergangenen und des Neuen als Momentaufnahme einer ganz spezifischen künstlerisch-gesellschaftlichen Bezüglichkeit kollidieren lässt« (80).

Die Darstellungs- und Vorgehensweise innerhalb der analytischen Kapitel ist, ausgehend von einer genauen Durchleuchtung der ausgewählten Filme, jeweils ganz den Besonderheiten der betrachteten Musik angepasst und fördert eine Fülle erhellender Erkenntnisse zutage: Um die Eigenheiten von Philippe Schoellers 2013/14 entstandener Neuvertonung zu Abel Gances Antikriegsfilm *J'ACCUSE* (F 1919) zu verdeutlichen, stellt Reljić ihr beispielsweise die von Robert Israel 2008 angefertigte Kompilationsmusik gegenüber. Anhand des Vergleichs differierender Strategien in Bezug auf die sich ergebenden Ton-Bild-Wirkungen macht er deutlich, wie sich Schoellers Musik »von der ästhetischen Vorgabe des Films emanzipiert und zugleich die der Handlung zugrunde liegenden symbolischen Geflechte hervorhebt« (146). In Bezug auf Johannes Kalitzkes Partitur zu Friedrich Zelniks *DIE WEBER* (D 1927) aus dem Jahr 2012 arbeitet Reljić analytisch eine Rekonstruktion von Genretypen heraus, die dafür sorgt, dass die musikalisch bedeutsamen »historische[n] Verweise auf Revolutions-, Arbeiter- und Soldatenmusik satztechnisch auf wenige Affekte reduziert« (178) werden und nicht etwas in Gestalt direkter Musikzitate aufscheinen. Die Erläuterungen zur Funktionsweise dieses

Verfahrens spitzt er dadurch zu, dass er Kalitzes Arbeit prinzipiell ideologiekritische Züge attestiert.

Von ihren Aufführungsbedingungen und Materialgrundlagen her ganz anders ist hingegen die Neuvertonung, die Bernd Thewes 2008 für Carl Theodor Dreyers *DIE GEZEICHNETEN* (D 1922) schuf: Hier handelt es sich um eine mit elektroakustischen Mitteln arbeitenden Raummusik, deren drei deutlich voneinander unterscheidbare Klangsphären unter Verwendung von »folkloristischen Einschüben jüdischer und russischer Volksmusik« sowie »freitonalen [...] und abstrakten Passagen« als »offenes Wahrnehmungsangebot« formuliert sind, das vom Publikum eine »aktive Rezeption« (194) erfordert. Anhand der 2009 von Bernd Schultheis gefertigten Neuvertonung von Gerhard Lamprechts *UNTER DER LATERNE (TRINK, TRINK, BRÜDERLEIN TRINK)* (D 1928) verweist Reljić schließlich auch noch auf die Möglichkeit einer »bewusst gesetzte[n] Strategie der Überschreitung von Gattungsgrenzen«, die sich anhand einer »Annäherung an das Phänomen der Pop- bzw. der Schlagermusik« (247) mit der Historie auseinandersetzt.

Eine Verschiebung ergibt sich demgegenüber bei der abschließenden Betrachtung von Edmund Meisels Musik zu Walther Ruttmanns *BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSTADT* (D 1927): In diesem Fall gibt Reljić die bislang gewahrte zeitliche Distanz zwischen Film- und Musikentstehung auf und nimmt stattdessen einen Medienwechsel in den Blick, nämlich die 2007 erfolgte Orchestrierung der nahezu vollständig erhaltenen, mit zahlreichen Synchronisierungshinweisen und Instrumentierungsangaben versehene Piano-Direktion Meisels durch Bernd Thewes. Zwar enthalten die Ausführungen auch in diesem Fall viele aufschlussreiche Details, doch kann der Autor letzten Endes nicht recht plausibel machen, warum er den analytischen Teil mit einem Beispiel abschließt, das sich nur durch gewisse Verrenkungen auf die zuvor herausgearbeitete Vorstellung von Musik als kritischem Kommentar beziehen lässt.

Diesem Einwand ungeachtet arbeitet arbeitet Reljić durchweg sorgfältig: Er räumt umfassenden Erläuterungen zur Individualstilistik der jeweiligen Komponisten und der Genese ihrer kompositorischen Ansätze genügend Platz ein, um daraus Kriterien für die genauere Untersuchung der thematisierten Neuvertonungen entwickeln zu können. Die Auswahl der Szenen für die Analyse erweist sich als durchdacht und reicht aus, um das jeweils Exemplarische der Musik mit all seinen Konsequenzen darzustellen. Positiv kommt hinzu, dass zumindest die analytischen Abschnitte in sprachlicher Hinsicht sehr anschaulich und daher – gelegentlich durch den online abrufbaren Anhang, der unter anderem hilfreiche Sequenzprotokolle enthält und bei der Lektüre eine willkommene Hilfestellung bietet – sehr gut nachvollziehbar sind. Als methodisch kluger Schachzug erweist sich zudem Reljićs Entscheidung, bei der Betrachtung der Kultur filmischer Aufführung die Perspektive der Sound Studies einzunehmen: Ausgehend von Rick Altmans »(akustischem) Verständnis von Filmaufführung als individuellem performativem Akt« (17) rückt er damit »die Konvergenz von Ton und Leinwand unter einer umfassenden Prämisse, die Institutionen, Aufführungsräume, Texte, Formen, Zeitlichkeit und Rezeptionssituationen miteinbezieht« (25), in den Mittelpunkt. Auf diese Weise distanziert sich Reljić von der ohnehin fragwürdigen Idee eines als ›audiovisueller Text‹ zu betrachteten künstlerischen Idealzustands aus fertig restauriertem, mit neuer Musik versehenem Film zugunsten eines Verständnisses, in dem die aktuelle Aufführung als spezifische Lesart und Raum offener Möglichkeiten fungiert. Insofern gelten die ausgewählten Partituren dem Autor auch als Beispiele dafür, wie der filmische Raum geweitet werden kann, um »das Filmerleben selbst zu einem installativ-musealen Prozess einer reflexiven Begehung von Vergangenheit unter Einbezug moderner künstlerischer Konstellationen« (30) zu machen und Stummfilm-Neuvertonungen als (medien-)reflexive Kommentare mit den Mitteln heutigen Komponierens aufzufassen.

Sieht man von einzelnen, manchmal etwas ärgerlichen Druckfehlern ab, überzeugt Reljićs Arbeit dadurch, dass sie die in ihrer Gänze schwer überschaubare Thematik auf sinnvolle Weise strukturiert und auf ein überschaubares Korpus von Filmen und Neuvertonungen eingrenzt. Damit ist ein Anfang gemacht, von dem aus zukünftig mit methodisch vergleichbaren oder auch ganz anders ausgerichteten Untersuchungen sowie unter Berücksichtigung von Partituren, die sich den historischen Filmkunstwerken auf primär historisierende Weise nähern, das Forschungsfeld weiter ausdifferenzieren lässt.

### Literaturverzeichnis

- Reljić, Marin (2020). The Joy of Illusions - Martin Smolka's Music for DIE PUPPE (THE DOLL) by Ernst Lubitsch (1919). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 15 (2020), S. 236–275.
- Reljić, Marin (2021): Narrative des Ausbruchs. Aporien Neuer Musik am Beispiel von vier modernen Stummfilmvertonungen. In: *Musik – Narration – Narrativ: Zur Kultur des Musik-Denkens*, hrsg. von Peter W. Schatt. Münster 2021, S. 71–100 (= Studien zur Musikkultur 2)
- Marin Reljić: *Klangspuren im Delirium. Konfigurationen von Widerstandsnarrativen in zeitgenössischen Vertonungen des ZDF/ARTE-Stummfilmprogramms*. Münster: Waxmann 2023 (= Studien zur Musikkultur 7)

### Empfohlene Zitierweise

Drees, Stefan: Rezension zu: Marin Reljić: Klangspuren im Delirium. Konfigurationen von Widerstandsnarrativen in zeitgenössischen Vertonungen des ZDF/ARTE-Stummfilmprogramms. Münster: Waxmann 2023. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 18 (2024), S. 204–209, DOI: 10.59056/kbzf.2024.18.p204-209.

*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.