

# Susan Levermann / Patrick Niemeier / Ansgar Schlichter

## III. Kieler Symposium zur Filmmusikforschung (18.-19. Dezember 2008, Kiel)

Eine erste Fassung dieses Tagungsberichts erschien in: *Newsletter der Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung*, 6, 2009, URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/newsletter6.php>.  
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/9-47>.

Der erste Workshop des Symposiums galt einer Analyse der Musik in Peter Weirs Film *THE TRUMAN SHOW* (1998). In vier Einzelbeiträgen von Siegfried Oechsle und Bernd Sponheuer (Musikwissenschaft, Kiel), Claus Tieber (Filmwissenschaft, Wien), Christian Vittrup (Medienwissenschaft, Kiel) und Guido Heldt (Musikwissenschaft, Bristol) wurde das äußerst komplexe Verhältnis inner- und extradiegetischer Bindungen der Musik auszuhorchen versucht. In einer künstlichen Welt, in der der Protagonist lebt, ohne von deren Künstlichkeit und Inszeniertheit zu wissen (darum auch könnte man von der „Truman-Welt“ sprechen), wird die Geschichte Trumans für das Fernsehen als Reality-Soap inszeniert; so entsteht eine zweifache Film-im-Film-Rahmung, in der die Musik immer wieder oszilliert, ihren textstrukturellen Ort verändert. Die „Unsicherheit“ der Musik läßt sich bis in Feinheiten der Auflösung und Inszenierung hinein verfolgen. Ein zweites Thema dieses bidisziplinären Workshops war die Frage nach den Funktionen, die Filmmusik allgemein erbringen kann und in diesem konkreten Fall erbringt - Potentiale zusätzlicher Bedeutungsgebung auch unabhängig vom Text und seinen dramatischen und narrativen Strukturen, Strategien der Zuschauerlenkung, die Artikulation oft verborgener Subtexte des Films. So wurde unter anderem die These aufgestellt, dass „reale“ Musik wie die Chopins (aus dem Klavierkonzert Nr. 1, e-moll, op. 11) oder Mozarts *Alla Turca* (aus der Sonate Nr. 11, A-Dur, KV 331) auch eben „echte“ Momente des Protagonisten kennzeichnen oder aber die Stimmung als von vornherein positiv unterstreichen kann, während hingegen „künstliche“ elektronische Musik zumeist eher bedrohlich und spannungsaufbauend wirkt und dadurch die Rezeptionserwartung in Richtung eines unerwarteten Ereignisses lenkt.

Der zweite Workshop des Symposiums wurde von Werner Loll (Goosefeld) bestritten. Der promovierte Musikwissenschaftler gilt als hervorragender Stummfilmbegleiter. Seine zum Teil live am Flügel vorgetragenen Musikuntermalungen von Ausschnit-

ten aus Stummfilmen zeigten, in welche enge Verbindung bis hin zum *Mickey-Mousing* die Musik mit den Bildern auf der Leinwand treten kann. Er präsentierte auch einige historische *Cue Sheets*, die lediglich die melodischen Grundthemen verzeichnen und die am Beginn der Ausarbeitung einer Stummfilm-Begleitmusik steht; mittels Improvisation und Weiterkomposition wird schließlich die endgültige Fassung erreicht, die eine Aufführung begleitet. Autorenseitig stellt sich die interessante Frage, wo das Improvisieren aufhört und man im engeren Sinne von Weiterkomponieren sprechen kann. Stummfilmmusik, die auf der Grundlage von *Cue Sheets* arbeitet, schlägt einen Zwischenweg ein zwischen Improvisation, Schema-Musik - oft gibt es als typisch geltende Musikthemen, die wie eine akustische Emblemik eingesetzt werden - und auskomponierter Musik. Loll präsentierte anschließend seine musikalischen Untermalungen zu Klassikern wie BERLIN: SINFONIE DER GROSSSTADT (1927) von Walter Ruttmann, Fritz Langs *DR. MABUSE* (1922) und *NOSFERATU* (1922) von Friedrich Wilhelm Murnau. Viel Wert legte der Referent darauf, aufzuzeigen, wie bestimmte musikalische Themen an Charaktere und Geschehensabläufe gekoppelt sind. Im Fall von Fred C. Newmeyers *SAFETY LAST* (1923), der mit seinen Slapstickeinlagen für viele Lacher im Auditorium sorgte, berichtete er von der Möglichkeit unterschiedlicher Versionen - die Entscheidung, ob Dixieland und Ragtime oder prototypische Spannungsmusik eingesetzt wird, muss selbstverständlich im Vorwege gefällt werden. Man kann sich aber auch, wie Loll am Flügel zeigte, für eine Mischform entscheiden.

Im dritten Workshop des Symposiums stand der Dirigentenfilm *MENDELBERG MEETS THE MOLECH(S) OF A NEW ERA* (1934) im Zentrum. Emile Wennekes (Utrecht) machte die einzige offizielle Filmaufnahme des berühmten niederländischen Dirigenten Willem Mengelberg zum Ausgangspunkt einer Reflexion über die Rolle des Films im Selbstverständnis der zeitgenössischen Konzert-Kultur. Der Film aus dem

Jahre 1934 zeigt Mengelberg, wie er das Concertgebouw Orchester dirigiert, und ist ein frühes Beispiel für die „Medialisierung von Musik“. Das ist besonders interessant, weil der Protagonist des Films kein großer Befürworter des Mediums war. So offen Mengelberg nämlich für die Weiterentwicklung und die Ausschöpfung moderner Aufnahmemöglichkeiten im Bereich der Audiotechnik war, so ablehnend stand er der Filmbranche gegenüber. Er habe dem Projekt im Endeffekt nur zugestimmt, damit in bewegten Bildern für zukünftige Generationen festgehalten werden könne, welche ein großartiger Dirigent er gewesen sei. Wenn man den Film genauer anschaut, ist schnell festzustellen, wie sehr er inszeniert ist, über die reine Konzertaufzeichnung also hinausgeht. Von der Beleuchtung bis zur Kameraposition und dem Schnitt sei nichts dem Zufall überlassen worden, wie Wennekes anhand von Diagrammen und Filmausschnitten zeigen konnte. Es könne so sogar der Eindruck entstehen, dass Mengelberg nicht wirklich dirigiere, sondern eher ein Dirigent sei, der als Schauspieler einen Dirigenten, in diesem Fall sich selbst, gespielt habe. Aus dieser Überlegung ergeben sich neue Fragestellungen: Ist der Film fiktional oder faktional, Dokumentation oder Inszenie-

rung? Ist er ein frühes Beispiel für den Dirigentenfilm? Spätere Schnittfassungen fügen Publikum hinzu, das zum Zeitpunkt der Aufführung nicht im Saal war, nähern es also der Formenwelt des Konzertfilms an.

Den Abschluss des Symposiums bildete eine Round-Table-Diskussion über die Möglichkeiten, Filmmusikforschung stärker in die Praxis der akademischen Lehre zu integrieren - eine Diskussion, die einerseits zeigte, dass die Bereitschaften, über neue und bislang weitestgehend unerprobte Veranstaltungsformen nachzudenken, in beiden Disziplinen sehr hoch sind. Andererseits zeigte sich aber auch, dass die methodologischen Voraussetzungen der beiden Fächer unterschiedlich sind (auftretende Fragen: müssen für eine detaillierte Analyse z.B. Partituren vorliegen, welchen Stellenwert haben nicht nur Improvisationen, sondern auch „schmutzige Kategorien“ im alltagssprachlichen Umgang mit Filmmusik u.ä.). Hier deutet sich an, dass die Konsolidierung der Filmmusikforschung ein multidisziplinäres Projekt ist, das nicht nur weiterer exemplarischer Analysen bedarf, sondern auch grundlegender methodischer Debatte.