

Kammerorchester neu arrangiert hat. Die abgedruckten Klavierauszüge eröffnen dem notenkundigen Leser schlagartig Chaplineske Klangwelten. Eine letztlich nur noch in den „Erinnerungen“ bzw. den Rekonstruktionen der Stummfilmvertonung abgespeicherte Musikkultur aus den Music Halls und Vaudevilles wird so lebendig: von synkopierten „galops“ und beschwingten Grotesken zu schmalzigen One-Steps.

Zwangsläufig muss eine derartige Quellenanalyse eine Fülle an Tabellen, Listen und Diagrammen hervorbringen. So nehmen diverse Abbildungen sicher die Hälfte des Buchs ein, die dann in knappen, aber gehaltvollen Worten, eingeordnet werden. Stenzl destilliert so aus der Sichtung von Musiklisten, Cue Sheets und Notizen ein Panorama der musikalischen Stummfilmkultur im größten Kino Europas und darüber hinaus.

(Mai 2021)

Konstantin Jahn

*Musik im Vorspann. Hrsg. von Guido HELDT, Tarek KROHN, Peter MOORMANN und Willem STRANK. München: Edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2020. 142 S., Abb., Nbsp., Tab. (FilmMusik.)*

Die Herausgeber, die sich um die Film- musikforschung in Deutschland in vielerlei Hinsicht verdient gemacht haben, legen hier ein, nicht zuletzt im Hinblick auf editorische Fragen, interessantes Werk vor. Frank Lehmans Untersuchung von „Form und thematische[r] Struktur in den Vorspannmusiken Erich Wolfgang Korngolds“ (übersetzt von Willem Strank) ist ein musiktheoretisch tiefgründiger Text. Ein Abriss der Vorspannmusik Hollywoods bis in die 1950er Jahre markiert deren neuralgische Punkte: den Übergang zur Tonspur des Films selbst, das Verhältnis zum klingenden Logo der Produktionsfirma etc. (vgl. S. 16ff.). Dann wendet sich Lehman, mit einem von Mark Richards übernommenem Phrasenstrukturmodell,

Korngolds „Main-Titel-Ceuvre“ (S. 8) zu. Richards unterscheidet Mottos (kurze allein- stehende Motive, die nicht zum Thema aus- geweitet werden), diskursive Phrasen (entw- ickelnd, ausgedehnt, eher unvorhersehbare Themen) und grammatikalische Phrasen (klare zielstrebig strukturierte, gerichtete Phrasen bzw. zusammengesetzte Phrasen mit motivischen Kontrasten). Daraus leitet er so genannte „Entwicklungsformen“ ab, die dem Ausgangsmaterial verpflichtet bleiben bzw. definiert „Hybridformen“, die sich aus peri- odischen Phrasen fügen. Lehman kann mit diesem Besteck aufzeigen, wie es Korngold gelingt, trotz aller Anlehnung an Formen der Konzertmusik, eine „formale Einzigar- tigkeit“ (S. 40) mit hoher Biegsamkeit zu entwickeln, die spezifisch filmischen Ansprü- chen geschuldet ist und genügen muss. Die musiktheoretische Tiefe Lehmans kleiner Formenkunde täuscht darüber hinweg, dass er die Musik leider fast gänzlich vom visuel- len Bezug abtrennt. So lässt sich zwar einiges über Korngolds Personalstil sagen, letztlich aber wenig über die Spezifika des Vorspanns.

Wolfgang Thiels Aufsatz „Hanns Eislers Vorspannmusiken zu Spielfilmen aus drei Jahrzehnten“ kontrastiert mit der Methodik Lehmans. Lehman bleibt eng am „Text“, also der Partitur, bzw. der Transkription. Thiels Hermeneutik integriert soziale, ökonomische und politische Komponenten. Beispielsweise führt Thiel den oftmals spektakulären Cha- rakter früher Vorspannmusik auch darauf zurück, dass Kinos eher von proletarischem Publikum frequentiert wurden, welches mit Hilfe des Vorspanns aus dem Alltag in den Film „gerissen“ werden musste (vgl. S. 55). Thiel demonstriert so „en passant“ den Wert von Überlegungen, die gänzlich außerhalb musikalischer Syntax und Semantik ansetzen und gerade deshalb jene erklären. Wie Leh- man deutet Thiel den Vorspann letztlich als Pars pro Toto der gesamten Filmmusik. Kurz führt er in dramaturgische Erfordernisse des Vorspanns als Erbe der Ouvertüre ein. Er reflektiert über Eislers Problematisieren der

Immersion im Gegensatz zu einer polit-ästhetisch motivierten „Reinigung der Gefühle“ (S. 77). Leider folgt Thiel diesen Fährten nicht, sondern umreißt, durch das Sujet des Vorspanns komprimiert, die Entwicklung von Eislers Personalstil. Erkenntnisse über die Musik im Vorspann blitzen in Nebensätzen auf. Eisler nutze die „geschlossenen kompositorischen Freiräume“ (S. 56), welche der ereignisarme Vorspann dem Komponisten biete, um mit Formen der autonomen Konzertmusik arbeiten zu können. Im Gegensatz zum homogenen Personalstil von Filmmusikspezialisten in Hollywood oder Babelsberg jongliert Eisler dann mit verschiedensten Stilistiken, während er formal geschlossen bleibt. Thiel demonstriert den Einfluss dreier unterschiedlicher politischer Systeme auf Eislers Schaffen und auch auf die Anforderungen der Vorspannvertonung: von der Weimarer Kampfmusik über die Massenware Hollywoods zur eher kammermusikalischen Sperrigkeit des sozialistischen Realismus. Leider folgt Thiel, wie Lehman vor ihm, nicht den spezifischen Strukturen, Dynamiken und Anforderungen des Vorspanns. Während Lehman musiktheoretisch präzisiert, verzichtet Thiel zu Gunsten der Verständlichkeit auf eine zu spezifische Nomenklatur. Daher lässt sich Thiels Methodik weit weniger als die Lehmans verallgemeinern. Die Tiefe der Erkenntnisse ist mehr Thiels unbestreitbarer Sprachmacht geschuldet.

Einen gänzlich anderen Zugriff wählt der Filmwissenschaftler Felix Kirschbacher. Sein Text „Das Beste kommt zum Anfang. Episodenbeginn und Vorspann in ‚The Good Wife‘“ fokussiert sich auf den Vorspann als audiovisuelles Gestaltungssegment in Serien. Seine Ausführungen bestätigen die weit verbreitete These, dass mittlerweile dramaturgische und narrative Innovationen nicht mehr vom Kino, sondern von TV-Serien ausgehen. Kirschbacher klärt endlich auch die Nomenklatur. Er trennt den Vorspann in Titelsequenz, Prä-Titelsequenz bzw. Prä-Titelsegment und Credits auf. Die Titelsequenz

ist jenes Ereignis, das im Minimum den Titel („opening title“) zeigt. Meist – aber nicht immer – enthält sie auch die Credits. Die Prä-Titelsequenz bzw. das Prä-Titelsegment sind als Sequenz monothematisch bzw. als Segment mit mehreren Subplots vor die Titelsequenz geschaltet. Sie können in Extremfällen bis zu 15 Minuten lang sein. Man könnte diese Definitionen mit Fug und Recht noch um Post-Titelsequenz bzw. um Post-Titelsegment ergänzen. Kirschbachers Blick erfasst den Vorspann als Phänomen genauer, wenn er dessen Funktion als eigenen „production value“ der jeweiligen Serie berücksichtigt. Er muss aus dem „Fernsehfluss“ (S. 79) herausstechen, um einen Markenkern zu etablieren. Deshalb muss der Vorspann auch immer ins Verhältnis zu seinen umrahmenden Ereignissen gesetzt werden. Als nicht abgeschlossenes Werk ist er serielles Erzählen im Miniaturformat. Weil die Serie „The Good Wife“ das Prä-Titelsegment innovativ weiterentwickelt, auch indem sie die Übergänge zur Titelsequenz ständig neu aushandelt, kann sie episodенübergreifende Erzählstränge etablieren und neue Bedeutungsebenen anbieten. Kirschbachers Text klärt viele filmwissenschaftliche Fragen, doch fehlt ihm musikwissenschaftliche Konkretion. Subjektiv gefärbte Adjektive zur Beschreibung von Musik tragen hier wenig zur Klärung bei. Dennoch erfasst Kirschbacher hochaktuelle Neuerungen des audiovisuellen Erzählens.

Bezüglich der Methodik könnte man Andreas Wagenknechts „Immer wenn die Duduk spielt. Zur Wiederverwendung der Musik aus dem Vorspann des Films ‚The Last Temptation Of Christ‘ in Fernsehdokumentationen und Dokumentarfilmen“ als Synthese der vorherigen Artikel betrachten. Er spürt der emotionslenkenden Funktion der Musik in der exponierten Position des Vorspanns nach. Auch setzt er sich mit der spärlichen Quellenlage zum Vorspann auseinander und präzisiert das syntaktische und semantische Verhältnis der Musik im Vorspann zu vorhergehenden und nachfol-

genden Szenen. Im Detail untersucht er die mediale Zweitverwertung von Peter Gabriels Titelthema „The Feeling Begins“ bzw. „Passion“ für „The Last Temptation Of Christ“. Der Forschungsgegenstand ist klug gewählt, denn Gabriels „Passion“ eröffnet in Folge Fernsehdokumentationen mit einer thematischen Spannbreite von Delphinen bis zu Osama bin Laden. Kirschbachers Ausdeutung von Gabriels „Passion“ deckt semantische Fehler auf. So wird z. B. ein Instrument musikethnologisch falsch zugeordnet. In den Weiterverwertungen wird dieser Fehler dann als Orientalismus im Sinne von Edward Said reproduziert. Wagenknecht verdeutlicht so die Anfälligkeit audiovisuellen Erzählens für Klischeebildungen. Darüber hinaus öffnet sein Blick neue Perspektiven auf wechselwirkende audiovisuelle Semantisierungsprozesse, denn die exponierte Position prädestiniert den Vorspann als Objekt filmmusikalischer Wirkungsforschung. Dennoch ringt auch dieser Text letztlich um das geeignete analytische Besteck für audiovisuelle Phänomene. Vielleicht hätten sich semiotische Präzessionen hilfreich erwiesen.

Die radikal unterschiedlichen Methoden der Autoren lassen Fragen, die weit über die Thematik hinausgehen, produktiv ungelöst. Das Zuviel der musikwissenschaftlichen Hermeneutik, getragen von Thiels Sprachmacht und Lehmans Präzision, ist bei Kirschbacher und Wagenknecht ein Zuwenig. Im Hinblick auf die film- oder medienwissenschaftliche Kompetenz verhält es sich umgekehrt. Die editorische Entscheidung, so unterschiedliche Herangehensweisen zu kombinieren, präzisiert zwar letztlich nicht den eigentlichen Forschungsgegenstand, aber sie zeigt die offenen Enden, die ungelösten Fragen, die methodische Problematik der Filmmusikforschung per se. Die geballte Expertise der Autoren öffnet Wege in die Zukunft der Forschung, Cineastin und Cineast nehmen nach der Lektüre den Vorspann mit neuen Augen und Ohren wahr.

(Mai 2021)

Konstantin Jahn

*Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. Band 25. Hrsg. von Michael REBHAIN und Thomas SCHÄFER. Mainz: Schott 2020. 102 S., Abb.*

Der 25. Band der *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* versammelt ausgewählte Diskurspositionen aus den Lectures und Konferenzen des Kursjahres 2018. So standen im Rahmen der Konferenz „Deconstructing the Avant-Garde“, die von Christian Grüny und Georgina Born konzipiert wurde, die Diskussion um das Selbstverständnis der Neuen Musik und in Verbindung damit der Begriff der Avant-Garde im Mittelpunkt. Ein Zeugnis davon legt der Artikel von Esther Leslie „The Particulars of the Avant Garde“ ab, in dem sie nachzeichnet, wie die Avantgarde alles bis zu diesem Zeitpunkt Dagewesene in Frage stellte, nicht nur innerhalb der Kunst, sondern auch politische Systeme, die Gesellschaft an sich oder Sprache als Phänomen und Kommunikationsmittel, wie sie in folgender Textpassage erläutert: „The avant garde artwork escapes from the prison-house of language, that is flees from the pretence to coherence in a world that lies.“ (S. 11) Es geht darum, die Widersprüchlichkeiten der Welt durch Kunst zu konterkarieren und somit darauf aufmerksam zu machen. Die Autorin stützt sich in ihrer Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Musik und politischen Systemen auf Theodor W. Adorno oder Walter Benjamin und schlägt auch eine Brücke zur Gegenwart, indem sie die Rhetorik des ehemaligen US-Präsidenten Donald Trump mit jener des Dada vergleicht: „Trump speaks without script, almost dadaistic in his jump cuts, modernistically streaming his consciousness“. (S. 16) Ebenso widmet sich Martin Iddon der Definition der Avantgarde und hinterfragt in „Still Modern“, inwiefern eine Entwicklung der avantgardistischen Musik beobachtet werden kann, diese Avantgarde per se auch nach Jahrzehnten immer noch als modern einzustufen sei respektive als Wiederholung