

spruch, sich verständlich zu machen, neu zu formulieren und viel stärker zu verdeutlichen, was ihn geistig bewegt als es die Musik allein vermag. Und doch hatte sich Goldmann mit der tradierten Gattung Sonate oder Sinfonie einerseits immer schwer getan, andererseits stets als Herausforderung betrachtet, sich besonders mit der Tradition auseinanderzusetzen und den Anspruch der Gattung durchaus ernst zu nehmen. So ist Goldmann einen selbstauferlegten, immens steinigen Weg gegangen, als er versuchte, das „konventionelle Gerüst von innen her zu durchbrechen“, auch wenn er, wie er selbst betonte, nicht „im überlieferten Sinne als Sinfoniker“ gelten wollte. Kontressowitz belegt im zweiten Band seiner Goldmann-Monographien (*Annäherungen II*) die Auseinandersetzung des Komponisten um die Möglichkeiten einer eigenwilligen Ausdeutung der Sonatenform. Insofern ist es wirklich zu bedauern, dass wir die Endfassung seiner konzipierten 5. *Sinfonie* nicht mehr erleben durften.

Und so sprechen wir über ein Buch, das sich ebenso Fachleuten, speziell aus dem lehrenden als auch dem lernenden Bereich, durchaus auch Konzertdramaturgen, wie auch interessierten Laien anbietet und – wie beide vorangegangenen Bände – einen wichtigen Versuch darstellt, musikalische Vorgänge in Sprache zu bringen.

Gratulation dem Autor und dem Verleger des gut gestalteten Bandes in übersichtlicher Gliederung. Möge diese Arbeit andere Autoren anregen, derart tiefgründig über die Kompositionskunst und deren Schöpfer zu schreiben.

(Juni 2021)

Klaus Burmeister

ROBERT RABENALT: Musikdramaturgie im Film. Wie Filmmusik Erzählformen und Filmwirkung beeinflusst. München: Edition Text + Kritik im Richard Boorberg Verlag 2020. 420 S., Abb., Nbsp., Tab.

Für seine tiefgreifende theoretische Arbeit zur dramaturgischen Anlage und Wirkungsweise von Filmmusik geht Rabenalt mit vermeintlich gesetzten Begrifflichkeiten – nicht nur der Filmmusikforschung – kritisch ins Gericht, um überhaupt über adäquates Handwerkszeug verfügen zu können. Ein Wust an inkonsistenten Terminologien und unklaren Definitionen durchzieht die Nomenklatur von Filmmusikforschung, Dramaturgie und den Spekulationen über die Wirkung von Musik in der Emotionsforschung. Im Bezug auf die Filmmusikforschung übernimmt Rabenalt die längst überfällige Aufgabe, die unsägliche, aber allgegenwärtige Unterscheidung von „diegetischer“ und „nicht-diegetischer“ Musik, bzw. den Begriff der Diegese an sich, intensiver Kritik zu unterziehen. Höchst konstruktiv erweist sich auch Rabenalts Ablehnung der in der Filmmusikliteratur weit verbreiteten Funktionskataloge, die meist mit einer unhaltbaren zielgerichteten Funktionalität der Musik rechnen bzw. auf ein simples Reiz-Reaktions-Schema vertrauen. In ihrer Normativität erschweren sie die Erkenntnis von der „mehrfache(n) Wirksamkeit“ (S. 342) der Musik im Film. Grundlegend diskutiert Rabenalt Autonomieästhetik und Programmmusik und hebt die Bedeutung von musikalischen Topoi (vgl. S. 201ff.) hervor, die für die Filmmusikforschung konstitutiv sein dürften.

Für die eigene Theoriebildung operiert Rabenalt mit diversen exakt definierten Begriffspaaren. Er unterscheidet grundlegend zwischen Fabel und Sujet. Im Hinblick auf die Kategorisierung der auditiven Ebene entscheidet er sich für ein verblüffend simples aber konsistentes Begriffspaar von erster und zweiter auditiver Ebene, die er dann in den

„Eigenschaftsräumen“ der Musik konkretisiert. Nahezu im Vorbeigehen klärt er in diesem Zusammenhang die Unterscheidung von Mimesis („nachahmend“) und Diegesis („berichtend“) und wie sie in der filmmusikalischen Forschung hilfreich sein kann.

Rabenalt begreift Dramaturgie gleichermaßen als Wissenschaft und künstlerische Praxis; letztlich entwirft er eine Poetologie von Filmmusik und ihrer Analyse. Indem er die Musik in der ihr eigenen Abstraktion im Spannungsfeld von Fabel (als multiple Disposition eines Werkes) und Sujet (als konkrete Ereignisse im Werk) positioniert, zeigt er, wie sie ihre Wirkung als eine Art Scharnier zwischen diesen Dispositionen entfaltet. Sie dynamisiert die „Bindungsgesetze“ eines Werkes zwischen Fabel und Sujet. Dieser „Fabelzusammenhang der Filmmusik“ ist Rabenalts zentraler Moment. Die Filmmusik – in spekulativer Anlage und konkreter Erscheinung – interagiert und vermittelt zwischen den grundlegenden Konstitutionen der Geschichte (Fabel/story) und der wahrnehmbaren Logik der Abläufe (Sujet/plot). Sie kann die „Verbundenheit der Vorgänge“ (S. 343) als narratives Element unterstützen. Filmmusik kann „den inneren Zusammenhang der Handlungsteile und die Disposition von Figuren und Konflikten wirkungsvoll und plausibel im Erlebnis der Filmwahrnehmung hervortreten lassen“. (S. 343)

Rabenalts Methode liegt ein nicht-normatives, grundlegend interdisziplinäres, inter-strukturelles und kontextabhängiges Verständnis von (Film-)Musik zugrunde. Seine systematische musikalische Analyse, die Beschreibung der Bild-Ton-Kopplungen und die auditiven Darstellungs- und Wahrnehmungsebenen orientieren sich ohne normative Setzungen an der „Bestimmung der Ambivalenzen“ (S. 366). Musik im Film – so zeigt Rabenalt in vielen Einzelfallanalysen – ist in ihrer Abstraktheit mehrfach wirksam und daher immer im konkreten Fall zu untersuchen, ohne den Werken durch Voreingenommenheit Gewalt anzutun.

Aus seiner Untersuchung von Regeln und Modellen zur Herstellung und Aufführung performativer Werke im Allgemeinen destilliert Rabenalt die – je unterschiedlich intensiv gebrauchten – lyrischen, epischen und dramatischen Modi der Filmerzählung, welche dann im konkreten Werk von Filmmusik markiert, unterstützt und verbunden werden. Rabenalt führt in diesem Zusammenhang nicht nur die Begriffe Melodie, Thema und Motiv als dramaturgisches Handwerkszeug ein, er macht den Begriff der Poesie zu einem Bezugspunkt. Mit einem Poesiebegriff könne man Filmmusik – in Bezug auf Dramaturgie, Film- und Musikästhetik – als ein „Weiterdichten in Musik“ (S. 358) verstehen.

Rabenalts Konzept der ersten und zweiten auditiven Ebene korrespondiert mit seinen Überlegungen zu expliziter und impliziter Dramaturgie. Demnach stellt Musik in ihrer spezifischen Eigenständigkeit komplexe, eben ex- und implizite, Strukturangebote und -ebenen im Film bereit, die einem heterogenen Publikum (vgl. S. 352) offensichtliche und unterschwellige Bedeutungsangebote zu geben haben. Musik dynamisiert so die narrativen Details. Im Bezug auf die Rede von der Musik als Ausdruck des „Gefühls“ klärt Rabenalt die wesentlichen Unterschiede von Emotion, Affekt und Gefühl. Er macht Bertolt Brechts Begriff der Einfühlung im Epischen Theater für die Filmmusik produktiv und geht kurz auf die – zumindest in der jüngeren internationalen Literatur – viel diskutierte Immersion ein (vgl. S. 132ff.). An einem Fallbeispiel zeigt Rabenalt, wie Brechts und Kurt Weills Überlegungen zum musikalischen Gestus (vgl. S. 44ff.) der Filmmusikforschung dienlich sein können. Rabenalt begreift in diesem Zusammenhang die mimetischen Möglichkeiten der Musik nicht als Wahrheits-, sondern als Wahrscheinlichkeitsfeld.

Ein weiteres Verdienst von Rabenalt ist, im Rückgriff auf Sergei Eisenstein, die Montage (vertikal und horizontal) wieder als

konstitutives Element von Film(musik)- und Film(musik)analyse ins Zentrum der Überlegungen zu rücken. Im Kontext der (Vertikal-)Montage, die von der „Idee der sinngebenden Gliederungen“ (S. 358) ausgeht, tritt die „verallgemeinernde Wirkung von Musik mit der Objektivität der visuellen Abbildung“ (S. 358) in ein dramaturgisches Spannungsverhältnis.

Rabenalts Stärke ist eine letztlich fast künstlerische oder „poetologische“ Konzeption von Filmmusik und ihrer Analyse, die, von fundierter Theorie gestützt, sich adaptiv und situationsbezogen am konkreten Einzelfall orientiert. Rabenalt verzichtet auf Funktionskataloge oder ähnliche normative Setzungen, gewinnt Vieles durch Rückgriffe auf Musiktheater und Dramentheorie, klärt Erscheinungsformen und Eigenschaftsräume der Musik im Film auch im Kontext des Sound Design und in ihrer „Lokalisierung auf der Tonspur“ (S. 367).

Rabenalt ordnet, klärt, systematisiert und lässt viele Fragen anregend offen. Theoriedichte und komplexe Terminologie machen Rabenalts Text bisweilen schwer lesbar, doch stellt er (musik)wissenschaftliche Fragen in den Raum, die weit über Filmmusik hinausragen. Er gibt Impulse für die theoretische und empirische Emotions-, Wahrnehmungs- und Wirkungsforschung, für Untersuchungen zu musikalischen Topoi, dem Verweis-Charakter der Musik und der Frage nach musikalischer Semantik. Wer sich damit beschäftigt, wie Strukturen und Inhalte, Präsentationen und Ausdeutungen einer Filmgeschichte durch Musik beeinflusst werden und wer an (Musik-)Ästhetik als einer Theorie der Wahrnehmung interessiert ist, wird an diesem Buch nicht vorbeikommen.

(August 2021)

Konstantin Jahn

Musik und Gesellschaft. Marktplätze – Kampfzonen – Elysium. Hrsg. von Frieder REININGHAUS, Judith KEMP und Alexandra ZIANE. Band 1: 1000–1839. Von den Kreuzzügen bis zur Romantik. Band 2: 1840–2020. Vom Vormärz bis zur Gegenwart. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020. 714, 700 S., Abb., Nbsp.

Movens für die bei Königshausen & Neumann erschienene Anthologie mit dem verheißungsvollen Titel *Musik und Gesellschaft*, so die Herausgeber*innen Frieder Reininghaus, Judith Kemp und Alexandra Ziane, sei die Beobachtung, dass es sich bei der Musik um eine „hochgradig soziale Angelegenheit“ handle. Jeder Musik sei stets „Appellatives einkomponiert“ (S. 5), unerheblich, ob sie für den königlichen Hof, den bürgerlichen Konzertsaal oder den „Grand Prix Eurovision“ geschrieben sei. Die Fragestellung, ob Tom Waits und Robert Wilson mit dem *Black Rider* den *Freischütz* fortgeschrieben hätten, macht schon zu Beginn das Anliegen dieser umfassenden Kompilation von Essays deutlich: Das Herausgeber-Team ist nicht gewillt, Musik in „hoch“ und „niedrig“ zu spartieren oder Musik auf U- und E-Bereiche wertend zu trennen. Der Blick der vorliegenden musiksoziologischen Essaysammlung soll sich richten auf die klingenden „Kampfplätze“ der Geschichte, eingedenk eines gesellschaftskritischen Betrachtungshorizonts, in dem arbeitsrechtliche Fragen zu Musiker*innenberufen nicht getrennt von ästhetischen Debatten begriffen werden. Es ist dies der programmatische Versuch, die Musik zu ent-esoterisieren, sie da im Text aufklingen zu lassen, wo sie stattfindet, und das ist, so betonen die stets anschaulich unterfütterten Essays der insgesamt 107 fachkundigen Autor*innen, mitten im Leben.

Nicht von ungefähr ist Friedrich Engels Pate, wenn der Grundsatz formuliert wird, dass Musik hier als dynamischer Prozess verstanden wird. Die historischen Gegenstände