

Michael Wedel

## Berthold Hoeckner: Film, Music, Memory

2020

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15411>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wedel, Michael: Berthold Hoeckner: Film, Music, Memory. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 37 (2020), Nr. 4, S. 409–410. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15411>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

## Berthold Hoekner: *Film, Music, Memory*

Chicago: The University of Chicago Press 2019, 278 S., ISBN 9780226649757, USD 40,-

Das Phänomen ist bekannt: Man hört die Melodie aus einem Film und hat unmittelbar die dazugehörigen Bilder im Kopf. Nicht selten tritt die subjektive Erinnerung an die Umstände hinzu, unter denen der Film angeschaut wurde – an die Zeit und den Ort, die Stimmung und Gesellschaft, in der man sich befunden hat. Im Alltagserleben mag der Zusammenhang zwischen Film, Musik und Erinnerung vertraut erscheinen. Wie aber lässt er sich theoretisch beschreiben und als ästhetische Komponente analytisch produktiv machen? Mit dieser Frage beschäftigt sich das vorliegende Buch des Musikwissenschaftlers Berthold Hoekner, der an der University of Chicago lehrt. Als Schlüsselkonzept seiner Analyse prägt Hoekner in Abwandlung von Walter Benjamins ‚Optisch-Unbewusstem‘ den Begriff des ‚Optical-Acoustic Unconscious‘, an dem er die Kernthese des Buches festmacht: „I propose that the addition of sound has enabled film to capture, store, and release aspects of reality previously inaccessible to our audiovisual sensorium. Music, especially, can make us conscious of something in the cinematic experience that – to vary Benjamin’s formulation – we seem to have never experienced before we remember. [...] What is more, sound and music can *store* images and serve as a cue for *retrieving* them” (S.4). Im Verlauf der einzelnen Kapitel erfährt die

Auslegung dieser theoretischen Metapher eine Vielzahl von Modulationen und Anreicherungen unter anderem mit Bernard Stieglers ‚tertiärem Gedächtnis‘, Sigmund Freuds ‚Wunderblock‘, Adornos Fetischcharakter der Musik und Deleuze/Guattaris Diskussion des Refrains als besonderer Form von Differenz und Wiederholung.

*Film, Music, Memory* gliedert sich in die Teile „Storage“, „Retrieval“ und „Affect“, die zentrale Prozesse filmmusikalisch vermittelter Erinnerungstätigkeit in den Blick nehmen und jeweils in zwei bis drei Kapiteln ausdifferenzieren. Der Takt der Darstellung wird dabei nicht – jedenfalls nicht primär – vom anspruchsvollen Theorie-Parcours vorgegeben. Vielmehr entwickelt jedes Kapitel seine Überlegungen zur musikalischen Dimension filmischer Zeiterfahrung entlang eines oder mehrerer Beispiele, deren audiovisuelle Konstruktionsprinzipien in eingehenden analytischen Studien aufgezeigt werden. Der Fokus liegt dabei auf der Darstellung von Erinnerungsvorgängen in amerikanischen und europäischen Filmen, wobei die Perspektive immer wieder von der Ebene der diegetischen Repräsentation auf die Ebene der Wahrnehmung im Vollzug der filmischen Präsentation umschlägt. Phänomenologisch, so die plausible Prämisse hinter dieser Vorgehensweise, lassen sich beide ebenso

wenig voneinander getrennt betrachten wie Optisches und Akustisches.

Das Spektrum der untersuchten Beispiele umfasst neben den Hollywood-Melodramen *Penny Serenade* (1941), *The Seventh Veil* (1945), *Letter from an Unknown Woman* (1948) und *I Remember Mama* (1948) die jüngeren US-Produktionen *To Kill a Mockingbird* (1962), *The Purple Rose of Cairo* (1985), *Sleepless in Seattle* (1993) und *The Final Cut* (2004) sowie europäische Autorenfilme von Alexander Kluge (*Die Patriotin*, 1979) Federico Fellini (*Intervista*, 1987), Jean-Luc Godard (*Histoire(s) du cinéma*, 1988/89), Mark Herman (*Little Voice*, 1998) und Giuseppe Tornatore (*La leggenda del pianista sull'oceano*, 1998). Die Analysen erheben nicht den Anspruch, in der Zusammenschau filmhistorische Entwicklungen abzubilden oder ihre Gegenstände im Einzelnen erschöpfend abzuhandeln. Zumindest im Falle der fulminanten Diskussion von Max Ophüls' *Letter from an Unknown Woman* in Kapitel fünf, zweifellos das Glanzstück des Buches, kommt Hoeckner dem von ihm gar nicht angestrebten Ideal einer restlosen Ausdeutung dieses Films auf schlichtweg beeindruckende Weise

nahe. Hoeckner weist seinen Beispielanalysen demonstrativen Charakter zu: Sie geben Anlass zur weiterführenden Reflexion der spezifischen Aspekte, unter denen sie betrachtet werden. Umgekehrt verleihen sie der an ihnen vorgenommenen Theoriebildung konkrete Anschaulichkeit und damit Plausibilität.

*Film, Music, Memory* überzeugt gleichermaßen durch seine versierte Darlegung der theoretischen Implikationen des im Buchtitel bezeichneten Dreiklangs wie in seinem präzisen analytischen Umgang mit den ausgewählten Filmbeispielen. Bestechend ist die souveräne Eleganz, mit der Hoeckner seine Leserschaft an die Hand nimmt und entlang der von den Filmen aufgeworfenen Fragen durch das schwierige Grenzgelände zwischen Philosophie, Psychologie und Kulturtheorie, Musik-, Film- und Medienwissenschaft führt. Elegant ist nicht zuletzt auch die Gestaltung des Buches zu nennen, die den Text auf den Punkt der jeweils gemachten Beobachtung mit zahlreichen Abbildungen und Notenbeispielen versieht.

*Michael Wedel (Potsdam)*