

Film-Musik: eine Skizze ihrer Geschichte : Einstweilen noch im Stadium der Kindheit

Autor(en): **Prox, Lothar**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **22 (1980)**

Heft 114

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-867547>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LOTHAR PROX

EINE SKIZZE IHRER GESCHICHTE

**EINSTWEILEN NOCH
IM STADIUM DER KINDHEIT**

"Der Film ist jung, aber das Theater, die Literatur, die Musik, die Malerei sind so alt wie die Geschichte. So wie die Erziehung eines Kindes sich an der Nachahmung der Erwachsenen orientiert, hat sich der Film notwendigerweise in Anlehnung an die traditionellen Künste entwickelt. Seine Geschichte seit Beginn des Jahrhunderts ist also das Resultat einer spezifischen Entwicklung, wie sie jeder Kunst zu eigen ist, und von Einflüssen, die weiter entwickelte Künste auf ihn ausüben. *1).

André Bazins Meinung blieb unbestritten. Der Film ist keine monolithische Kunst; es gibt Momente, die ihn mit der Literatur, dem Drama, der Malerei, der Musik verbinden. Und von jeher zeigte "das charakteristischste Medium der gegenwärtigen Massenkultur" eine "Amalgamierungstendenz", die sich auf alle Bereiche der ästhetischen Praxis bezieht *2).

Der Widerstreit der Meinungen betrifft eher die Frage, zu welcher "Nachbarkunst" der Film die engsten Beziehungen unterhält (angesichts der Vitalität des Mediums gewiss eine müßige Erwägung): etwa die These einer vorrangigen Affinität des Films zur Musik, die vor einem halben Jahrhundert manche Anhänger hatte *3), aber allein durch die historische Entwicklung relativiert wurde. Astruc's Theorem des "caméra-stylo", von den Mitarbeitern der "Cahiers du Cinéma" in den 60er Jahren popularisiert und vom Autorenkino bewusst vertreten, beschreibt den Film mit gleichem Recht als visuelle Form der Literatur.

Derlei Nachweise von Affinitäten und Querverbindungen zur zehnten Muse wären immerhin aufschlussreich für den Problembereich einer generellen Kunsttheorie, welche die strukturelle Grundlage sämtlicher ästhetischer Manifestationen zum Gegenstand hat *4).

Bis heute blieben die Wirkungen des Theaters auf die Dramaturgie des Films weitgehend ununtersucht, und völlig unerforscht sind die speziellen Einflüsse der Musikdramaturgie der Sprechbühnen sowie der ästhetischen

Vorbilder von Oper und Musikdrama. Das Desinteresse steht im umgekehrten Verhältnis zur Bedeutung der einschlägigen Fragen. Denn in der Geschichte der Kinematographie gewannen die Bühnenformen nacheinander Gültigkeit als massgebliche Modelle für die Arbeitsteilung von Bild und Ton.

Den Wechsel ihrer Vorherrschaft bezeichnen annähernd die Stichjahre 1900, 1930, 1960. Diese Daten markieren zugleich die Umbruch- und Erinnerungsphasen des Films - keine überraschende Koinzidenz, wenn man erkennt, dass Veränderungen in der Organisation der Bilder Konsequenzen für die Mitwirkung des "Tons" haben. (Bemerkenswerter erscheint die unbewusste Adaption entlegener ästhetischer Verfahren bzw. deren Aktualisierung zu einer Zeit, da sie sich in älteren Medien mehr oder weniger verbraucht hatten.)

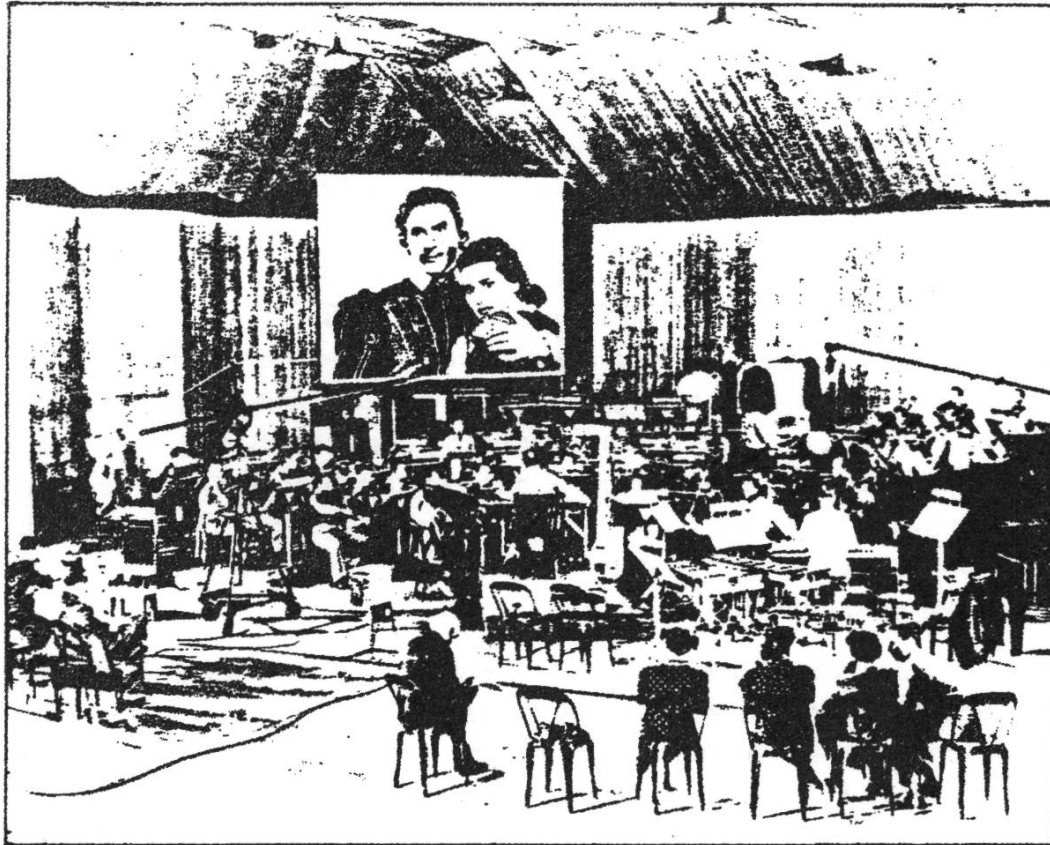
Die drei Jahreszahlen verweisen auf einen periodischen Wandel des Films. Zu Anfang unseres Jahrhunderts besann sich die Kinematographie erstmals auf ihr ästhetisches Potential, und jeweils drei Jahrzehnte später durchstand sie weltweite Krisen, die mit tiefgreifenden Veränderungen verbunden waren. Musiker und Komponisten sahen sich ebenso wie die Produzenten und Regisseure vor unbekannte Aufgaben, die zu innovativen Lösungen herausforderten, gestellt *5).

1

1900 bedeutete die Frühzeit des Films, als der "Kintopp" das neue Medium gerade gesellschaftsfähig zu machen begann. Die Vorführungen fanden nicht mehr in billigen Bretterbuden und Leinwandzelten von Kirmes-Schaustellern statt, sondern hatten bereits eine dürftige Heimstatt in leerstehenden Laden der grösseren Städte gefunden.

Mehr denn je galt damals: keine Vorstellung ohne Musik. An Stelle der Drehorgel oder des Orchestrions, die auf dem Jahrmarkt die Stille übertönten, kam der Klavierspieler zu Ehren. Wie berichtet wird, spielte er seinen Vorrat an Noten ohne Kenntnis der kurzen Streifen einfach herunter (so dass er nicht im Dienste der Bilder, sondern - günstigenfalls - des Publikums musizierte). Daran änderte sich wenig, als der ehrgeizige Besitzer des Lichtspielhauses das Trio oder Quartett des benachbarten Cafés engagierte: "Es waren dieselben Musiker, dieselben Noten und zuvor auch die gleichen künstlerischen und sozialen Bedingungen, unter denen die gleiche Musik heute im Kaffeehaus, morgen vor der Leinwand des Films gespielt wurde" *6)

Erst als der phantasierende Pianist sich von den bewegten Bildern stimulieren liess, ward die Filmmusik geboren. Ein starker Akkord, der das Knallen einer Tür markierte, oder ein unvermitteltes Glissando, das zum splitternden Geschirr ertönte, waren Entdeckungen der später gebräuchlichen illustrierenden Methode. Und das wachsende Repertoire der begleitenden Tänze, Lieder, Märsche, Jagdsignale, Trauer- und Festmusiken macht deutlich, dass die Lichtspielhäuser zunächst von der Musik-Dramaturgie des Schauspiels lernten.



Erich Korngold



Die Entwicklung wurde durch die frühe Ausrichtung der Kinos auf die Künste des Theaters gefördert. Zum Vorbild dienten bezeichnenderweise nicht die Veranstaltungen der Music Halls oder Varietés. Man gab sich seriös oder erstrebte gehobene Unterhaltung, um dem bürgerlichen Publikum zuschmeicheln. Solche Ambitionen belegen bereits die Namen der führenden Kinos. Was in der Pionierzeit schlicht und zutreffend Kinematograph, Bioskop oder auch Lichtspielhaus genannt wurde, hiess seit den 10er Jahren Victoria-Theater, Lessing-Theater, Thalia-Lichtspiele, Schiller-Lichtspiele, Kammer-Lichtspiele. (Das prätentiose Gehabe verriet sich schliesslich selbst durch Renommierbezeichnungen wie "Gloria-Palast", "Admirals-Palast", "Marmorhaus" u.a. Die Inneneinrichtung der Schauburgen - dieser Ausdruck ist jedenfalls zutreffender - mit eleganten Foyers, Garderoben, Erfrischungssälen, grosser Bühne und schwerem Vorhang, Orchestergraben, Rang und Logen entsprach dem Aufwand und Status der grossen Schauspiel- und Operngebäude *7).

Kein Wunder, dass auch die Musizierpraxis in den Kinos dem Standard des bürgerlichen Theaters entsprechen musste. Die Düsseldorfer Fachzeitung für Kinematographie, Phonographie und Musikautomaten, "Der Kinematograph" konstatierte 1911 mit Genugtuung: "Nun haben jedoch in letzterer Zeit speziell die kapitalkräftigeren Kinounternehmer angefangen, kleinere oder grössere Kapellen zu engagieren. Das bedeutet einen ganz gewaltigen Schritt vorwärts, denn der Kinematograph avanciert dadurch von der blossen Schaustellung zum Begriff des Theaters" *8). Im Verlauf der Stummfilmzeit sah sich die Kaffeehauskapelle vom Salonorchester und dieses - wenn auch nur in wenigen grossen Häusern - vom kompletten Symphonie-Orchester übertrumpft *9). Parallel zu dieser Entwicklung hatte sich die Funktion der Begleitmusik verändert. Die frühen dramaturgischen Bemühungen, die sich offensichtlich an der Praxis der Schauspielmusiken des 19. Jahrhunderts orientierten, perfektionierten sich zur kinospezifischen Illustration und später auch zur Originalkomposition.

Von den Dramaturgen des Schauspiels war zu lernen, dass das klassische Tremolo in pathetischen Momenten wertvolle Dienste verrichtet, dass eine Liebesszene mysteriös oder leidenschaftlich überhöht werden kann, wenn zu ihr ein langsamer Walzer (hinter den Kulissen con sordino gespielt) erklingt oder dass ein beissender Dialog durch einige akzentuierende Peitschenschläge (im Foxtrott-Rhythmus) schneidender wirkt. "Einige Akkordeon- oder Grammophonklänge, wenige Kristalltupfer der Harfe oder eine schlichte Arabeske der Flöte erzeugen sehr wertvolle Stimmungen" *10).

Solche Begleitungsanleitungen überforderten zunächst die Kinomusiker; denn sie verlangten Studium und Geistesgegenwart, zumal man nicht sporadisch, wie auf der Bühne, sondern kontinuierlich musizierte. Leichter fiel darum die Ausbeutung des Repertoires der sogenannten Inzidenzmusik der Sprechbühnen *11), wovon Mendelssohns Hochzeitsmarsch vielleicht die Glanznummer bildet. Solche Stücke konnten im Kino über den unmittelbaren Anlass hinaus wiederholt und variiert werden, so dass die akustische Kontinuität - eine kompensatorische Notwendigkeit für die Sprachlosigkeit des Films - gewahrt blieb *12). Dennoch erreichten die Lichtspielhäuser in der Regel

nicht den musikalischen Standard der Theater. Um die klassischen Schauspielmusiken zu spielen, bedurfte es professioneller Ensembles. Dieser Umstand erklärt, warum sich die gängige Praxis mit Surrogaten behelf. Die zitierte Zeitungsnummer des "Kinematograph" von 1911 empfahl den Kapellmeistern: "Bei Naturaufnahmen sind Gavotten, Tänze, lokalgefärbte Genrestücke irgend welchen speziellen Charakters angebracht, z.B. bei Bildern aus Indien: 'Caravane Hindoue' von Popy oder 'Hobomoko' von Rewes; bei amerikanischen Filmen eines der vielen amerikanischen Intermezzi; chinesische oder japanische Bilder beanspruchen Mikado, Mohnblumen oder Geisha etc. etc. Sogenannte Schauspiele können meistens durch ein buntes Operettenpotpourri illustriert werden. Für die Dramen sind Opernfantasiene am Platz, am besten die sogenannten Tavanfantasiene, da diese in jeder Besetzung ausführbar sind. Oft kommt es vor, dass eine Fantasie nicht ausreicht, dann wird zweckmässig noch irgend ein seriöses, dazu passendes Lied oder Genrestück angehängt. Sehr guten Eindruck macht, wenn man bei Dramen mit starken Gegensätzen verschiedene Musikstücke zusammensetzt, so dass z.B. wenn ein Tanz vorkommt, ein Walzer oder derartiges eingeflochten wird; auch Griegsche Musik ist sehr gut angebracht, namentlich Aases Tod aus Peer Gynt, denn Tote gibt's in den Dramen immer mehr als genug *13).

Das Zitat beweist sowohl die Voraussetzungslosigkeit der frühen Filmbegleitungen als auch ihre Anlehnung an die Inzidenzmusik der Sprechbühnen. Im Laufe der 10er und 20er Jahre wurde das Repertoire der Genrestücke systematisiert und, sofern der überlieferte Fundus nicht mehr zu plündern war, durch kleine Eigenkompositionen (Kinotheken) vervollständigt. Zusammengefasst zu den bekannten Filmmusik-Katalogen, die jeder Aktion und Stimmung zum Ausdruck verhelfen, wurden sie von einigen wenigen Verlegern in allen Filmländern vertrieben. (Die landläufig beklagte Stereotypie des Ausdrucks und des Repertoires bekam durch diese Praxis ihr internationales Gepräge.)

Einen Film musikalisch illustrieren bedeutet schliesslich, jedem Wechsel der Situationen und Stimmungen ein präpariertes klangliches Korrelat zu wählen. Wiederholten sich die Stimmungen und Situationen, kehrte auch die gleiche Musik zurück. Es hiesse die Aesthetik des Stummfilmkinos verkennen, wollte man den Synchronismus der illustrierenden Methode verurteilen. Die Verdoppelung der optischen und akustischen Ereignisse sollte dazu beitragen, das Bewusstsein für die Schwerpunkte und den Spannungsaufbau der Handlung zu schärfen. Die Zeitschrift "Der Film" nannte 1922 den Kinomusikern als Hauptaufgabe, Stimmungen zu vertiefen und Ekstasen zu steigern: "Halte diese Grundlinien eines jeden guten Films, Stimmung und Ekstase, fest, und ihr habt eine gute Filmmusik, die den Sehenden in seinem Genuss fördert, weil sie ihn als Hörenden erfreut" *14).

Stummfilmbegleitung erschöpfte sich somit nicht in der puren Imitation von Geräuschen oder der akustischen Nachzeichnung von Bewegungen, sondern gewann auf dem Wege über die Inzidenzmusik nach und nach einen psychologisch interessanten Stellenwert.

Auf dem Pariser Kongress für Kinematographie 1926 war man sich dieser emanzipatorischen Entwicklung bewusst. Im Abschluss-Kommuniqué dersieb-

ten Kommission, die Fragen der Kinomusik erörterte, lautete eine grundsätzliche Forderung: "Die Filmverleiher sollen bei der musikalischen Anpassung ihrer Filme darauf achten, dass die Musik dem künstlerischen Interesse des Films gerecht werden muss. Nicht die verschiedenen Szenerien, sondern die Psychologie der Darsteller soll durch die Musik unterstrichen werden" *15). Und nicht nur das. Schon 1923 sprach ein Autor des "Kinematograph" von dem "tiefen Bedürfnis" seiner Zeit "nach symphonischer Vollendung von Licht und Ton" *16). Und 1927 prophezeite das "Allgemeine Handbuch der Filmmusik" die "Geburt der Bildsymphonie aus dem Geiste der Musik" *17). Nietzsches Wagner-Apotheose und die Vorstellung vom Gesamtkunstwerk feierten Urständ. Filmmusik als Ausdruckskunst - dieses Postulat hatte mit der vergleichsweise harmlosen Musikdramaturgie der Sprechbühnen nichts mehr gemein. Dass es, ungeachtet der Leistungen verschiedener Originalkompositionen, dennoch nicht einlösbar war, lag primär in den technischen Bedingungen des Mediums Stummfilm begründet.

II

1930 markiert die Wende zum Tonfilm. Die Umwälzung machte nicht nur Tausende von Kinomusikern in aller Welt arbeitslos (in Deutschland nahezu 12 000, in den USA ca. 35 000), sondern stellte die Rolle der Filmmusik überhaupt in Frage. Die verbreitete Ratlosigkeit in der Nutzbarmachung der neuen Technik kennzeichnet Iherings kritische Frage im Berliner Börsen-Courier (13. Juni 1929): "Wohin will der Tonfilm? Zum Sprechfilm, zum stummen Film mit synchronisierter Musik, zum gemischten Film?" *18). Nicht wenige Experten plädierten für die ausschliessliche Verwendung von Sprache und Geräuschen, weil sie den realistischen Möglichkeiten des neuen Mediums gemäss waren. Der Stummfilm war "Kino der Seele" und hatte gewiss der expressiven Welt der Töne bedurft. Wie aber sollte Musik dem Wirklichkeitsgetreuen Stil von M, WESTFRONT 1918, KAMERADSCHAFT, BERLIN ALEXANDERPLATZ, dienlich sein können? (Diese Filme verwendeten Ton, aber nicht eigentlich Töne.)

Andererseits erkannten die Manager der Traumfabrik die verheissungsvollen Möglichkeiten des Synchronismus, wodurch die Trümpfe der Musik vollends auszuspielen waren: Der Schlagerfilm erlebte seine erste Blüte *19).

Für die effektive Mitgestaltung der Musik im Film und für die Erprobung ihrer vielseitigen Funktionen bedurfte es - ähnlich wie in der Frühzeit der Kinematographie - mehrerer Jahre, bis sich gewisse dramaturgische Standards herausprägten.

Die neue Musikdramaturgie leistete das, was die Stummfilmzeit erstrebte: die Verwirklichung einer musikalischen Ausdruckskunst im Dienste des Gesamtkunstwerkes Film. Als Modell diente Wagners Musikdrama.

Deutlicher als der europäische Film veranschaulicht dies die klassische Produktion Amerikas. Denn den neuen Stil repräsentierten vor allem zwei Männer, deren Einfluss auf die Arbeit in den Music Departments Hollywoods gar nicht hoch genug eingeschätzt werden kann: die österreichischen Emigranten Erich Wolfgang Korngold und Max Steiner.

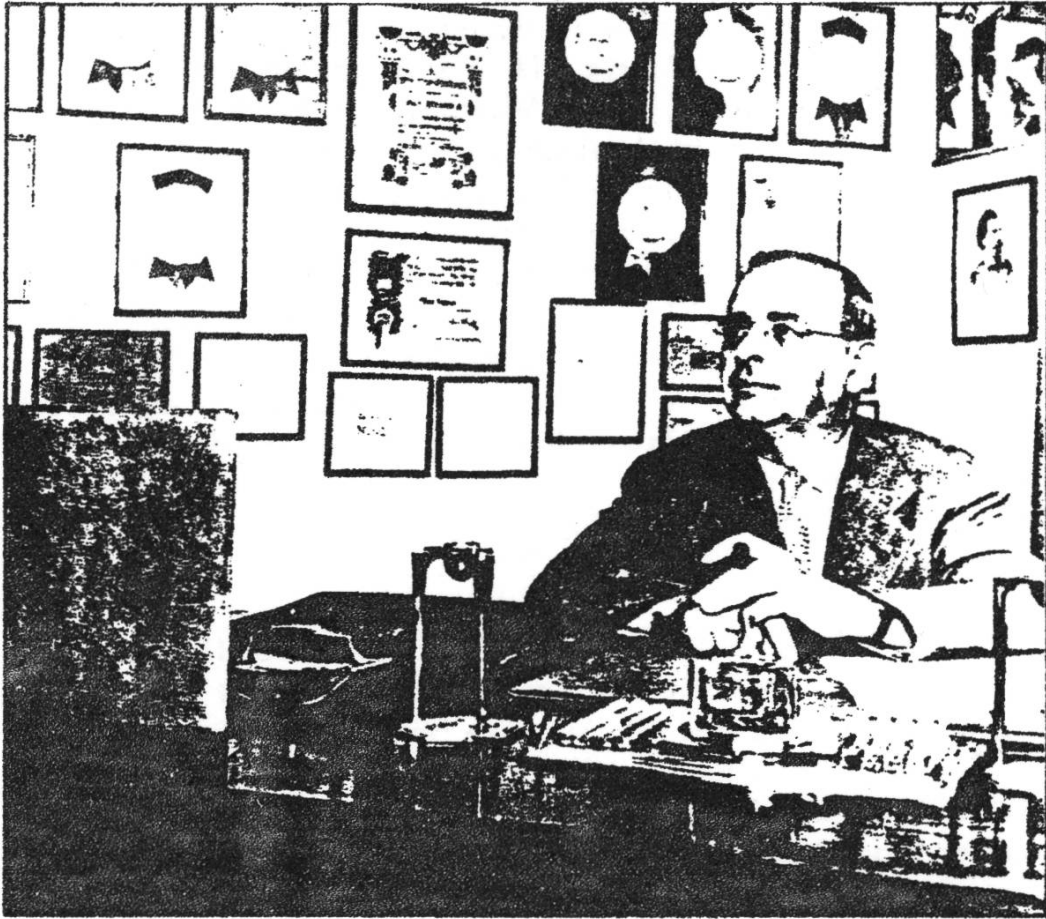


Peter Lorre in M - EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER

Bei den Kollegen des dramatischen Fachs in Europa galt Korngold als Eklektiker: ein Mann von brillanter Begabung (seine spektakulären Leistungen als Wunderkind waren unvergessen), dessen musikalisches Verständnis jedoch nicht über die ästhetischen Positionen eines Wagner, Strauss, Mahler und Puccini hinausreichte. Im Hollywood der 30er Jahre erwies sich das als Vorteil. Es ist ja ein Kennzeichen der Filmmusik, dieser Gebrauchskunst par excellence, dass sie in den Umbruch- und Erneuerungsphasen ihrer Geschichte stets auf erprobte, wenn nicht obsoletere Modelle der autonomen Musik zurückgreift.

Korngold komponierte Filme, wie er vorher Opern geschrieben hatte. Auf Grund eines lukrativen Sondervertrages mit der Firma Warner Brothers konnte er seine Aufgaben frei bestimmen. Hatte er sich für ein Projekt, das er als Oper (Musikdrama) ohne Gesang auffasste, entschieden, bestellte er das Drehbuch, das er wie ein Libretto behandelte, indem er - vom Text inspiriert - bereits die wichtigsten Themen konzipierte. In einem zweiten Stadium komponierte er direkt zum laufenden Film, Rolle für Rolle ohne Stoppuhr, am Flügel begleitend. Die Skizzen wurden wiederum am Schreibtisch ausgearbeitet. Während der Aufnahme dirigierte er das Studio-Orchester mit ständigem Augenmerk für die Leinwand, wie ehemals als Interpret am Opernpult. Expressivität im Film vermittelte sich nicht mehr wie in den 20er Jahren bevorzugt im Medium der Bilder, sondern primär im Medium der Töne und Sprache. Das könnte Korngolds ariose Behandlung der Liebesszenen bezeugen, Gespräche die wie Duelle wirken, wurden von ihm nach den Massen der musikalischen Zeit aufgefasst. In ROBIN HOOD, seinem Meisterwerk von 1938, umspielt die Musik in weiten dynamischen Kurven einen langen Dialog von Errol Flynn und Olivia de Havilland. Die melodische Linie verläuft zunächst unterhalb der Stimmhöhen, um sie dann zu überlagern. Auf dem Höhepunkt ihrer Entfaltung durchbricht sie den sprachlichen Fluss und duldet den erneuten Einsatz der Stimmen erst in einer ausschweifenden melodischen Bewegung. Worte des Abschieds ("Good Bye") erscheinen vollends im musikalischen Nachspiel integriert. Diese Methode wurde im klassischen Tonfilm Konvention. Wie sehr sie der musikdramatischen Konzeption Richard Wagners, dem sich jahrzehntlang kein Opern- und fernerhin kein Filmkomponist entziehen konnte, verpflichtet war, lässt sich heute, wo das Verständnis für die Kombination von Dialog und Backgroundmusik zunehmend fehlt, kaum begreifen. Der Bayreuther Meister hatte das massgebliche Modell einer dramatisch wirksamen Ordnung zwischen Bild, Musik und Sprache (Sprechgesang) erstellt. Korngold, Max Steiner und deren Kollegen in den Hollywood-Studios demonstrierten, dass es für den Tonfilm praktikabel war.

Filmmusik war somit nicht mehr allein Begleitung oder akustische Ergänzung, sondern unmittelbare Funktion des Dramas. Sie erreichte nach Belieben eine psychologische Aussagekraft, die das Publikum auch über Zusammenhänge aufklären konnte, die den Protagonisten zunächst verborgen blieben *20). Korngold schöpfte bevorzugt aus Wagners Kunst der Situationsschilderung *21). Hingegen erprobte Max Steiner die Anwendungsmöglichkeiten der Leitmotivik. Dieser Begriff, den wir spontan mit dem Namen Wagner ver-



Max Steiner

Alfred Newman



binden, meint ja nicht nur die Kennzeichnung handelnder Personen durch kurze charakteristische Motive, die jeweils dann erklingen, wenn ihre Träger auf der Leinwand erscheinen. Vielmehr kann durch Variierung oder Veränderung des motivischen Materials auch die innere Entwicklung der Darsteller verdeutlicht werden. Und das unabhängige Auftreten solcher Motive – nachdem sie einmal ins Spiel gebracht worden sind – vermag Bezüge anzudeuten, die aus dem Bild allein nicht hervorgehen.

Als Steiner den Kompositionsauftrag für das Südstaaten-Epos GONE WITH THE WIND (1939) erhielt, schuf er eine Drei-Stunden-Partitur, die noch heute als Standardwerk der leitmotivischen Methode gilt. Er stellte sechzehn Hauptthemen auf, die er in symphonischer Manier entwickelte und miteinander verknüpfte, so dass sie praktisch den Handlungsverlauf widerspiegeln. Der kontinuierliche Fluss der Begleitung – nur wenige Sequenzen blieben unkomponiert – gab dem Film die Dimensionen und Wirkung des Musikdramas.

Steiners psychologisierende Manier *22) zeigt am deutlichsten Wagners Erbe an. Aber im Unterschied zu Wagners Kunst offenbart sie eine gravierende Unzulänglichkeit, die für die ganze Hollywood-Schule gilt: Da sie auf die glanzvolle Entfaltung melodisch konzipierter Themen bedacht war, erreichte die Filmmusik weder die gestische Kraft und Einprägsamkeit der knappen Wagnerschen Motive, noch konnte der standardisierte Orchesterklang der Studios dazu beitragen, dass die Vielfalt der Themen, deren Wirkung Wagner durch ein raffiniertes instrumentales Kolorit zu erhöhen wusste, klar unterscheidbar wurde. Und sowieso bleibt es problematisch, ob die subtilen Anspielungen der Steinerschen Methode unter den spezifischen Bedingungen der Filmrezeption, d.h. beim unterschweligen Hören, nachvollziehbar sind.

Wagners Einfluss im Filmschaffen hat sich seit den 50er Jahren merklich reduziert. Es blieb dem Hollywood-Komponisten Rózsa, der das theoretische Hauptwerk des Meisters "Oper und Drama" als wichtigste Erkenntnisquelle für die Arbeit des Filmkomponisten betrachtet, vorbehalten, nach dem Zusammenbruch der amerikanischen Studiokunst ein lakonisches Fazit zu ziehen: "Das hohe Ideal des Wagnerschen Gesamtkunstwerks flog aus dem Fenster!" *23)

III

1960 markiert das Ende des amerikanischen Studiosystems, das die wachsende Absatzkrise der Branche im Inland beschleunigt herbeiführte. Die Auflösung der traditionsreichen Musikabteilungen mit ihren Orchestern, Dirigenten, Komponisten, Arrangeure, Songwriters und Kopisten machte rund 16 000 Menschen arbeitslos und schuf ein neues Vakuum für die Filmmusik.

Die Krise war gravierender als 1930, denn sie reicht bis in unsere Zeit hinein. Filmmusik von heute erfreut sich wie nie zuvor einer weltweiten Beliebtheit, aber es gibt nicht wenige Experten, die den Niedergang ihrer Leistungen beklagen. Die ungesicherte Lage resultiert aus einem beispiellosen Wechselverhältnis von Geschäft und Kunst, technischer Innovation und sozialem Wandel.

Welche Faktoren kennzeichnen die Situation?

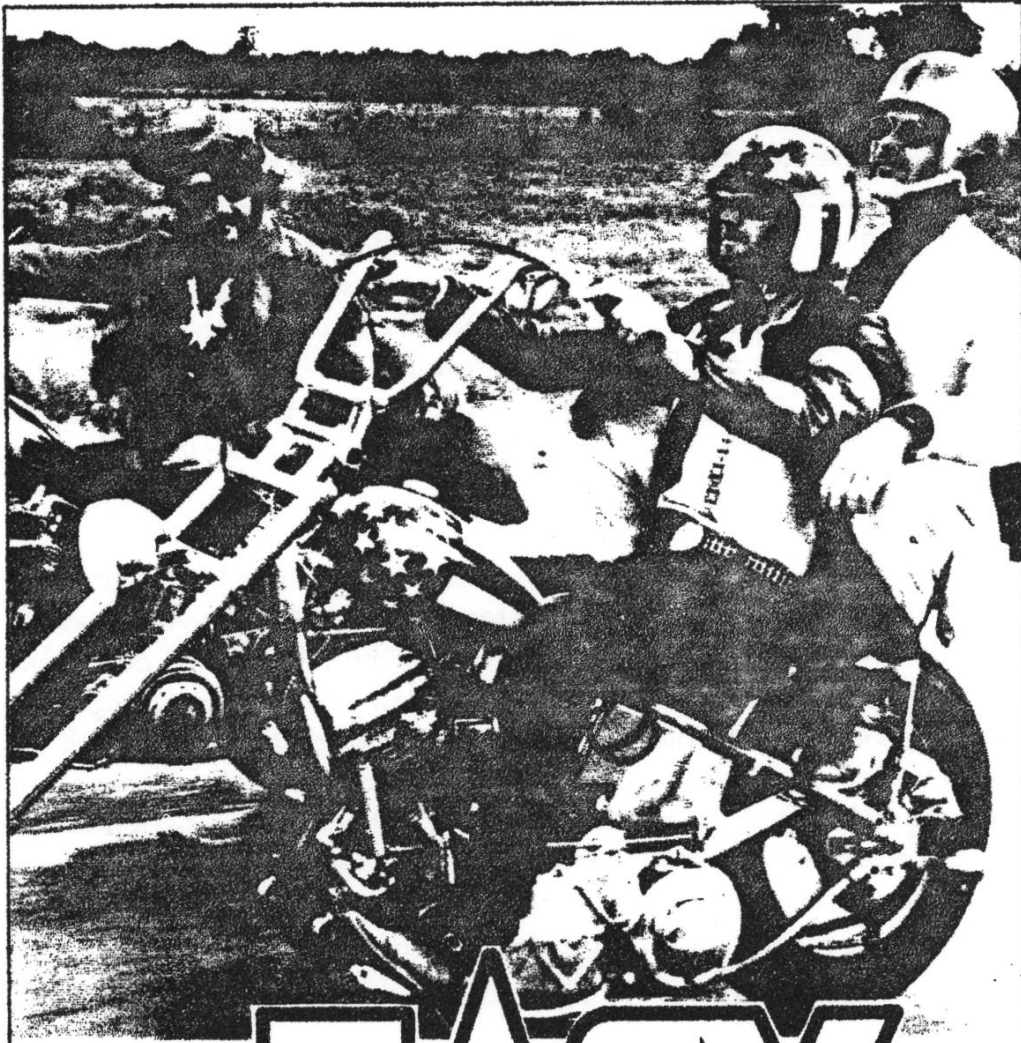
1. Das rückläufige Kinogeschäft. Seit den 50er Jahren - mit dem Aufkommen des Fernsehens und dem allgemeinen Wandel des Freizeitverhaltens, bedingt durch die zunehmende Motorisierung - hatten die amerikanischen und später auch europäischen Kinos rückläufige Besucherzahlen zu verzeichnen. Die Industrie besann sich kurzfristig auf brachliegende Möglichkeiten der Kinomatographie und fertigte attraktive Grossproduktionen in Breitwand und Farbe, um den Besucherschwund aufzufangen. Die ökonomischen Zwänge veränderten auch den Status der Filmmusik: Die neue Welle der Title-and-Theme-Songs, die Auflösung der Studio-Orchester und die zunehmende Beliebtheit der Popgruppen leisteten einer Vermarktung der musical moods entscheidend Vorschub.

2. Das Bedürfnis nach neuen Weisen oder Klangformen. Um 1960 wurde erkennbar, dass der spätromantische Orchesterton, der nur noch verbrauchte Wirkungen hervorzubringen vermochte, einem neuen Klangideal gewichen war. In Europa signalisierte das "Kino der Autoren" den Wandel. Regisseure wie Bergmann, Pasolini, Antonioni, Godard, Truffaut distanzieren sich sowohl aus ökonomischen wie ästhetischen Gründen von dem instrumentalen Aufwand der Tonfilm-Studios. Sie entdeckten die Klangreize der kleinen Besetzung, des Kammermusikensembles oder des Solo-Instruments, und montierten mit Vorliebe (und sehr sparsam) Fragmente des klassischen oder modernen Repertoires (Scarlatti, Vivaldi, Beethoven, Satie) in ihre Filmerzählungen.

3. Die Erfindung der Langspielplatte. Die technische Neuerung trug in ungeahnter Weise zur Verbreitung und Popularisierung von Filmmusik bei. Sowohl die Schallplattenfirmen als auch die Filmindustrie erkannten den Prestigewert eingängiger Melodien oder üppig aufbereiteter Musikfolgen. Beide Herstellersparten liierten sich, d.h. die Grammophon-Gesellschaften beteiligten sich zunehmend am finanziellen Risiko der Filmbranche. Eine Zweckheirat: Der Film propagiert die Musik, und die Schallplatte wirbt für den Film. Die profit-orientierte Protektion von Hits unterminierte die dramaturgischen Funktionen der Filmmusik.

4. Die neue Jugendkultur. Ins Kino gehen nicht mehr die Alten, sondern die Jungen. (In den USA werden heute mehr als 70 Prozent aller Kinokarten an Jugendliche verkauft.) Die Industrie hatte sich auf die Rezeptionswünsche der Twens umzustellen. Was lag näher, als den Pop (im weitesten Sinne) zu emanzipieren, war er doch Ausdruck eines neuen Lebensstils und Selbstbewusstseins der jungen Generation. Er äusserte sich als eine musikalische Revolte, die in den 60er Jahren als Hard-Rock begann und als Soft-Beat endete. Die sensuelle, attackierende Wirkung der Songs bedeutete mehr als Musik: Sie schuf eine Freiheitsenklave, in der sich die Jüngeren gegen die Älteren zu solidarisieren suchten. Die selbstherrliche Entfaltung der Popmusik in der Filmhandlung veränderte entscheidend die Dramaturgie des Mediums *24).

Wie bei früheren Krisen erwuchs aus dem Umbruch ein neues Verständnis



EASY RIDER

EASY RIDER

Side One

1. **The Pusher**
Steppenwolf **
2. **Born to be Wild**
Steppenwolf **
3. **The Weight**
Smith† ***
4. **Wasn't born to follow**
The Byrds†
5. **If you want to be a Bird**
The Holy Modal Rounders*

Side Two

1. **Don't bogart me**
The Fraternity of Man **
2. **If six was nine**
The Jimi Hendrix Experience *
3. **Kyrie Eleison Mardi Gras**
The Electric Prunes **
4. **It's alright Ma**
(I'm only bleeding)
Roger McGuinn †
5. **Ballad of Easy Rider**
Roger McGuinn†

für die gewandelten Beziehungen von Bild und Ton: Die Adaption der Popmusik begründete ein arbeitsteiliges Verhältnis von Film und Musik, das dem konstruktiven Plan der klassischen Oper, ihrem Aufbau in Rezitativ und Arie entspricht.

Strukturelles Prinzip der Oper ist der Wechsel von aktionsbestimmten und musikbestimmten Phasen. Die ästhetische Wirkung kulminiert in der Arie als geschlossener musikalischer Form, während das Rezitativ, schlichter Sprechgesang der Akteure, verbaler (wenn auch stilisierter) Bestandteil der Handlung ist. Sinn der Arie ist es, die emotionalen Höhepunkte des Dramas aufzugreifen und musikalisch zu spiegeln. In dieser Phase steht die Handlung still. Es gibt genügend Hinweise dafür, dass der moderne Spielfilm nach dem Verfall des musikdramatischen Prinzips dieses konstruktive Schema der Oper übernommen hat. Hier wie dort bestimmen Phasen der Aktion und musikalische Episoden in unregelmäßigem Wechsels den Ablauf der Handlung.

Der Film EASY RIDER (1969) wurde zum Modellfall. Seine Neuerungen wirkten beispielhaft und begründeten den Erfolg der New American Movies ASPHALT COWBOY, ALICE'S RESTAURANT, ZABRISKIE POINT, FLUCHTPUNKT SAN FRANCISCO, WOODSTOCK und vieler anderer *25).

Die Handlung der Filme zerfällt in eine Kette von Episoden, die entweder von einem spannungsgeladenen musiklosen Realismus oder durch eine verfremdete musikalisierte Optik bestimmt sind. Im letzteren Fall suggeriert die Montage eine Art Stillstand der filmischen Aktion zugunsten der eigengesetzlichen Entfaltung von Musik. Die Bilder dieser Episoden sind mehr oder weniger austauschbar, d.h. nicht mehr handlungskonstituierend, ganz der musikalischen Zeit integriert. Sie fügen sich zu Filmepisoden, die wie Arien wirken *26).

Den Phasen des Rezitativs entspricht die eigentliche, musiklose Handlung. Der Sound dient ausschliesslich einer realistischen Darstellung, wobei die Ausdrucksmöglichkeiten von der dokumentarischen Verwendung des Live-Tons bis zur stilisierten Geräuschmontage reichen *27). Die Emanzipation des unregelmässigen Schalls, der Geräusche, zum selbständigen Klangträger mag wesentlich dazu beigetragen haben, dass die Musik in den neueren Filmen einen zeitlich begrenzten, aber zugleich eigenständigen Stellenwert gewann.

Diese Entwicklung förderte in entscheidender Weise den kommerziellen Aufschwung der Filmmusik in den 70er Jahren *28). An ihrem Erfolg partizipiert die internationale Filmindustrie. Da sie durch ihren veränderten Status im Kontext der Handlung einen ungekannten Freiraum der Entfaltung gewann, konnte sie werbewirksam werden. Der "Stillstand" der filmischen Aktion zugunsten der eigengesetzlichen Geltung der musikalischen "Nummer" (Prinzip der Arie) erzeugt nachhaltige Wirkungen, die sich auf das totale Filmerlebnis übertragen können (ein Mechanismus, den die Produzenten und Strategen des Schallplattenmarktes erkannt haben und auszubeuten verstehen). Diesem Ziel dient auch der neue "Lyrismus", den amerikanische und europäische Regisseure durch Zeitlupeneffekte, lange Totalen, Solarisation, Weichzeichner und andere Möglichkeiten der Fotografie bzw. Kameraar-

beit erzielen. Im Rahmen dieser Bildkunst kann Filmmusik sogar mit Bewusstsein gehört und genossen werden.

Bazin zufolge ist die Geschichte des Films nicht nur das Resultat von Einflüssen anderer Künste, sondern auch einer spezifischen Entwicklung. Tatsächlich verfügt die Kinematographie über Methoden einer originären Verbindung von Bild und Ton. Aber die drei Grundschemata szenisch-musikalischer Arbeitsteilung blieben bis heute dominant. Offensichtlich scheint es nur Aussenseiter (z.B. Satie, Strawinsky, Herrmann) interessiert zu haben, andere als die von der Bühnenpraxis ererbten Verfahren zu erproben. Dennoch dürfte die Zukunft spezifisch-kinematographischen Modellen günstig sein, denn "die Filmmusik ist immer noch im Stadium der Kindheit, und vor ihr liegt ein endloser Weg der Entdeckungen möglicher Beziehungen des Tones zum Bild oder zur Phantasie und Emotionalität des Zuschauers" *29).

Lothar Prox

Anmerkungen

- * 1) A. Bazin, *Pour un cinéma impure: Défense de l'adaption*, deutsch in: ders.: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, Köln 1975, S. 47.
- * 2) Th. W. Adorno, Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, München 1969, S.13/14.
- * 3) Germaine Dulac, "Die Musik allein kann uns ein Bild dessen geben, was der Film verspricht und durch sie können wir die Zukunft des Films vorausahnen. Die Technik des Films ähnelt mehr der musikalischen Technik als irgendeiner anderen." "Wir Kinematiker", in *G Zeitschrift für elementar Gestaltung*, hrsg. von H. Richter, Nr. 5/6, 1926, S. 31.
- * 4) Vgl. L. Prox, *Strukturalistische Kunstforschung*, in: *Zeitschrift für allgemeine Wissenschaftstheorie*, Bd. III, H.2, 1972, S. 285 bis 297.
- * 5) Die nachfolgende Darstellung geht auf eine Hörfunksendung des Verf. vom 4. Januar 1978 zurück: "Musik der 'Tönenden Leinwand'. Entwicklungstendenzen der Filmkomposition", II: Dramaturgie, WDR III. Die Skizzierung dreier Grundschemata szenisch-musikalischer Arbeitsteilung und ihrer sukzessiven Geltung in der Geschichte des Films vereinfacht aus methodischen Gründen. Der Eindruck der geradlinigen Entwicklung im Sinne eines periodischen Wechsels der Modelle ist insofern zu relativieren, als die Praxis widersprüchlich verfährt: sie kommt stets auf "anachronistische" Lösungen zurück und nimmt zukünftige weg.
- * 6) H. Erdmann und G. Becce, *Allgemeines Handbuch der Filmmusik*, Bd. I, Berlin und Leipzig 1927, S.3.
- * 7) Vgl. H. Richter, *Das Lichtspieltheater, sein Ursprung und sein Entwicklungsgang*, in: R. Pabst (Hrsg.), *Deutsche Lichtspieltheater in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft*, Berlin 1926, S. 8-63; Ben M. Hall, *The best remaining seats. The story of the golden age of the movie palace*, New York 1961.
- * 8) P. Gruner, *Kinomusik*, in: *Der Kinematograph*, Nr. 255, 15. November 1911 (Quelle: Archiv Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin).
- * 9) Im gleichen Sinne steigerte sich der Premierenluxus, der in den zwanziger Jahren unvergleichlich war. Als der Berliner "Ufa-Palast am Zoo" im September 1925 nach einem kostspieligen Umbau mit der festlichen Aufführung von CHARLEY'S TANTE wiedereröffnet wurde, erklang im Vorprogramm zunächst Wagners "Tannhäuser"-Ouvertüre, gespielt vom 75 Mann starken Ufa-Symphonie-Orchester unter der Leitung von Ernő Rapee, vordem Stadirigent des grössten New Yorker Filmtheaters "Capitol". Es folgte: "Kreisleriana. Eine Gartenphantasie" - Darbietung des Hauseigenen Ufa-Balletts mit Chor; sodann die obligate Wochenschau; an vierter Stelle "Klassischer Jazz", gespielt vom Ufa-Symphonie-Orchester (für authentischen Jazz unterhielt Rapee eine

Spezialband); Vorfilm EINE FABEL AESOPS, an sechster Stelle Auftritt der Ufa-Girls mit Solotänzer sowie Bariton und Tenor-Einlagen (Titel: "Deutsches Studentenleben in der Fremde"); schliesslich der Hauptfilm des Abends mit Begleitung des grossen Symphonie-Orchesters. (Quelle: Archiv Stiftung Deutsche Kinemathek.) – Rapees Konzertmeister war der bekannte Geiger Boris Kroyt, Solo Cellist Julius Schnorr. Als erster und zweiter Kapellmeister wirkten F. Fedeli und O. Stenzeel. Für Instrumentierung und Arrangement war W.R. Heymann zuständig. – Nicht nur der Ufa-Palast, fast alle grossen Häuser in allen grossen Städten unterhielten Symphonie-Orchester und boten attraktive Programme mit Ballet-Aufführungen, Rezitation und klassisch-populären Musikwerken.

* 10) E. Vuillermoz, *La musique des images*, in: A. Maurois, E. Vuillermoz u.a. (Hrsg.) *L'art cinématographique III*, Paris 1927, S. 51.

* 11) "Im Wesen des Incidenz-Begriffes liegt es, dass die ihm entsprechende Musikform das typisch gewordene konventionelle Musikstück ist, wie es uns am reinsten in den Märschen, Tänzen und Liedern entgegentritt. Dramaturgisch bedeutet das den Anlass bei Umwelt und Gelegenheit." Erdmann/Becce, *Allgemeines Handbuch...*, S. 62.

* 12) Der Kinematograph Nr. 537 vom 11. April 1917 empfahl für den 1. Akt der Ibsen-Verfilmung TERJE VIGEN folgendes musikalisches Programm: "Von Anfang 'Hebriden' von Mendelssohn bis Terje Vigen vor der Hütte seines Heimes steht, dann: 'Brautraub' (Peer Gynt) von Grieg, vom 3/4-Takt Andante dolorose bis zum Signal, dann, Signal aus der Ouvertüre: 'Leonore' von Beethoven, dann wieder: wie vorher 'Brautraub' (Peer Gynt), wenn Gebet, dann: Harmonium Choral präludieren. Nach Gebet: 'Meeresstille und glückliche Fahrt' von Mendelssohn; weiter molto allegro bis Schluss des Aktes." (Zusammengestellt vom Berliner Kapellmeister A. Schirmann, U.T. Friedrichstrasse) Quelle: Archiv: Stiftung Deutsche Kinemathek.

* 13) Der Kinematograph Nr. 255, 15. November 1911. Das Salon-Repertoire erwies sich als zählebig und wurde noch in der späten Stummfilmzeit gespielt: "Die Musiker, zu bequem, um neue komplizierte Sachen zu studieren, machten sich leicht. Sie nahmen zunächst Sachen, die populär, billig, oft gespielt waren und hielten sie bei. (Daraus erklärt sich die Tatsache, dass man im Kino noch viele alte Charakterstücke aus den Jahren 1905 bis 1910 hört, aus der Zeit also, zu der das Kino aufkam.) Bedingungen der Musik waren: leichte Spielbarkeit, Salonbesetzung, Billigkeit, Popularität." H.H. Stuckenschmidt, *Die Musik zum Film*, in: *Die Musik*, XVIII/11. August 1926, S. 311.

* 14) F. Günther, *Film und Musik*, in: *Der Film*, 7. Jg., H. 33, 13. August 1922, S.39.

* 15) *Reichsfilmbblatt*, Nr. 42, 1926, S. 14.

* 16) P. Medina, *Die Utopie der Filmmusik*, in: *Der Kinematograph*, Nr. 847, 17. Jg., 12. Mai 1923, S. 11 (Quelle: Archiv Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin..

* 17) A.a.O., S. 15.

* 18) In: H. Ihering, *Von Reinhardt bis Brecht*, Bd. II, Berlin 1959, S. 574.

* 19) Die Warner-Brothers-Produktion THE SINGING FOOL kam 1929 als erstes Produkt dieser Art nach Deutschland und lockte allein in Berlin fast 300 000 Zuschauer in die Lichtspielhäuser. Am sensationellen Erfolg dieses frühen amerikanischen Tonfilms beteiligten sich Verleger und Schallplattenhersteller, Die Hitballade des Hauptdarstellers Al Jolson "Sonny Boy" wurde ein Evergreen und diente als Fingerzeig, wie man kommerziell erfolgreiche Tonfilme produziert. Der Trend ging dahin, jedem Film wenigstens zwei Erfolgsnummern anzupassen. E. Preussner spottete damals über diese Praxis: "Man nehme eine Liebesaffäre, etwas Strassenlärm und Windgebräuse und rühre darein mehrere Lieder, genannt Schlager, und der Tonfilm ist da." *Tonfilmnotiz*, in *Melos* 9, 1930, S. 136.

* 20) Eine junge Dame erhält ein Telegramm und liest die unerwartete Nachricht in grosser Aufregung. Bringt sie Freud oder Leid? Der gestische Aufschwung der Violine lässt daran keinen Zweifel. Das Publikum wird informiert, bevor der Text eingeblendet ist: "Wir treffen uns auf dem Jägerball, Johnny" (SUSPICION, 1941, USA; Komponist: Franz Waxman). Diese Rhetorik der Filmmusik blieb bis heute Bestandteil der Spannungsdramaturgie.

- * 21) Der festliche Aufmarsch der Bogenschützen in ROBIN HOOD ist parallelen Szenen aus "Tannhäuser" und "Lohengrin" nachempfunden. Und jene Szene, da der furchtlose Recke mit einem erlegten Hirsch über der Schulter zum Bankett seiner Feinde auf Nottingham Castle einmarschiert, versah er wörtlich (in derselben Tonart und Instrumentierung) mit der derben musikalischen Gestik, die Wagner dem Auftritt der Riesen im "Rheingold" zugeordnet hat.
- * 22) Zentrale Bedeutung hat in dem genannten Film das Tara-Thema. Der Komponist bezog es auf die Heimat der Farmerfamilie O'Hara und fernerhin auf die Hauptgestalt Scarlett. Die junge Dame leidet in der fernen Stadt Atlanta, ohne es zu wissen, an Heimweh. In einem Alptraum sucht sie hungemd und frierend nach etwas, das sie nicht benennen oder finden kann. Steiner jedoch zitiert das Tara-Thema, zunächst verfremdet im Cello, dann beim Erwachen Scarletts, in originaler Gestalt. - Beispiel 2: M. stirbt, der Ehemann A. ist bei ihr. Im Vorraum des Krankenzimmer wartet die in A. verliebte Scarlett. Steiner kombiniert die Themen von M. und A. zum Zwiegesang. Die Kamera aber beobachtet die eifersüchtige Scarlett.
- * 23) Zitiert von M. Evans, Soundtrack: The music of the movies, New York 1975, S. 207. Es bedurfte der pfiffigen Musikematur E. Morricones, damit Wagners Methode noch einmal zur Geltung kam. Immerhin schien das mythische "Es war einmal", das S. Leones Western ONCE UPON A TIME IN THE WEST (1969 (vielleicht besser bekannt als SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD) beschwört, einen Rückgriff auf das leitmotivische Verfahren des grossen Mythologen nahezu legen. Morricone charakterisiert jede Hauptfigur, sogar ein Requisit, durch eine spezifische Tongestalt. Die Motive und Themen begleiten die Entwicklung und Wandlung der Helden auf der Leinwand.
- * 24) Gegen Ende der 60er Jahre engagierten Produzenten und Regisseure in aller Welt mit Vorliebe die renommiertesten Bands, damit sie ihre alten oder neuen Kreationen zu bestimmten Filmszenen einspielten. Verblüffende Parallele zum "Kintopp" der Jahrhundertwende: damals holte man die Kaffeehauskapelle vor die Leinwand.
- * 25) Die inhaltlichen Parallelen der Filme sind bezeichnend: sie handeln von jungen Menschen auf der Flucht vor den monotonen Zwängen einer repressiven Gesellschaft, von Fernsüchtigen mit ungewissem Ziel, von imaginären Reisen zum eigenen Selbst. Diese Thematik zwingt Musik geradezu herbei. Die Popgruppen Byrds, Pink Floyd, Rolling Stones, Jimi Hendrix, Blues und Folksänger werden zu hörbaren Mitagenten der Szene. Ihre Songs sprechen vom uneingelösten Glück nicht entfremdeten Daseins.
- * 26) EASY RIDER, Musikepisode "Wasn't born to follow", ein Song der Popgruppe The Byrds. Filmsequenz: Zwei Hippies auf bizarren Motorrädern unterwegs auf den weiten Strassen des amerikanischen Südens. Die begleitende Kamera schwebt oder verharrt im Geschwindigkeitsrausch, zeigt impressionistische Bilder der Landschaft: weite Schneisen und Windungen der Autostrassen, grasende Pferde, winkende Kinder, stählerne Streben von Brückenaufbauten, blitzende Chromteile der schnellen Zweiräder, Blumen und Gräser in Nahaufnahmen - Traumvisionen einer heilen Welt, eines älteren, besseren Amerikas, eingefärbt in psychedelische Bildeffekte. Der Traum währt solange wie der Song betört.
- * 27) Einleitungsszene am Flugplatz: Düsenlärm von betäubender Stärke; Szene am Lagerfeuer: situationsbedingte, aber überdeutliche Geräusche; ein LSD-Trip auf einem Friedhof in New Orleans: Kakophonie von Pressluftschlämmern usw.
- * 28) Populär wurde nicht nur die Soundtracks der New American Movies, sondern gerade auch Beiträge europäischer Komponisten bzw. Regisseure: LOVE STORY, 2001 A SPACE ODYSSEY, DEATH IN VENICE u. a.
- * 29) Laurence Rosenthal, zitiert von T. Thomas, Music for the Movies, New York 1973 S. 36.

Mit freundlicher Genehmigung des Verlags entnommen aus: MUSICA, Heft 3, Mai bis Juni 1978, Bärenreiter-Verlag Kassel.