Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 2 (1942)
Heft: 9

Artikel: Film-Musik
Autor: Fassbind, Franz
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-964829

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

selbst dann, wenn sie geistreich abgefasst sind und von bekannten Kritikern stammen. Man liest die Kritik, bildet sich darnach ein Urteil, fühlt sich aber in keiner Weise geistig gebunden. Man geht schliesslich doch dorthin, wohin man will. Ähnliches gilt, ohne ihre Bedeutung zu unterschätzen, von den sog. Vorbesprechungen in Filmzeitschriften oder Illustrierten (wie z. B. in der Radiozeitung, deren eigentliche Filmkritik nebenbei gesagt ein beachtenswert hohes Niveau aufweist). Das Material zu den sog. Vorbesprechungen stammt gewöhnlich von den beteiligten Filmkreisen.

In seiner gründlichen Untersuchung über „Jugend und Film" stellt Alois Funk in einer Tabelle über die Werbefaktoren für die Filme an erste Stelle die Empfehlung durch andere. Von 559 Antworten auf seine Rundfrage gaben als Grund zur Auswahl eines bestimmten Streifens an: Empfehlung durch andere: 129, Photos: 116, Plakate: 97, Titel: 70, Filmstars: 48, Zeitungsbesprechungen: 49, Inserate 44, Voranzeige 6.

Die grösste Werbekraft kommt also der Empfehlung von Mann zu Mann zu. Ungefähr das gleiche Verhältnis wie bei den Jugendlichen wird man, ohne einen Fehlschluss zu tun, wohl auch bei den Erwachsenen annehmen dürfen. Interessant ist in diesem Zusammenhang das Schicksal gewisser Filme, die in den ersten Tagen kaum einen Erfolg versprachen, und die nach kurzer Zeit, offenbar durch die Werbung der persönlichen Empfehlung, zu eigentlichen Reissern wurden. Ein Werk, das einem Zuschauer gefällt, wird eben meist auf dem Arbeitsplatz und auf der Strasse einer Mehrzahl von Kameraden weiterempfohlen, von denen sich ein grösserer Prozentsatz ausschliesslich durch diese Empfehlung bewegen lässt. Diese Erwägung lässt uns die Verantwortung ermessen, die wir im Gespräch mit andern durch Empfehlung oder Ablehnung eines Filmes auf uns nehmen. Am Einzelnen liegt es nicht zuletzt und an seiner stillen Werbung von Mann zu Mann, ob er dem guten Erzieherfilm oder aber dem schlechten Film zum Erfolg verhilft.

Film-Musik

Von Franz Fassbind. (Nachdruck ausdrücklich verboten.)

Musik, die universalste Sprache der Welt! Jeder Engländer versteht den türkischen Marsch von Mozart. Dabei hat Mozart wahrscheinlich weder türkisch noch englisch gekonnt, und der Engländer hat unter Umständen keine blasse Ahnung von Deutsch, geschweige vom Türkischen. Der Musiker ist der wahre Weltenbürger; er ist überall zu Hause und überall kann man ihn verstehen. Begreiflich daher, wenn sich der Film dieses Esperantos bedient — schon aus diesem Grunde. Damit werden Kreise und Schichten erfasst, die vorher abseits standen. Ein sogenannter „schlechter Film" kann seiner Musik wegen ein Riesenerfolg werden. Bezeichnend ist nun, dass Filme mit guter Musik filmisch meist zu wünschen übrig lassen, und dass oft Filme, die musikalisch weiter nichts Besonderes bieten, trotzdem grosse Leistungen darstellen. Daraus zu folgern: „Weg mit der Musik, da sie ja stört und doch nichts besser machen kann", wäre falsch. Sie macht ja besser. Ihr Einfluss reicht sogar bis zum Lebensnerv des Filmischen. Wir werden später darauf zurückkommen. Schliesslich muss irgend ein schlechter Film, der seinen Erfolg der Musik zu verdanken hat, gerade durch sie auch filmisch irgendwie gehoben werden, Niveau erhalten. Schu-

berts unvollendete Symphonie kann man sich zu Hause auf Platten, im Radio oder gar im Konzertsaal bedeutend stilechter anhören, und mit den Schlagern aus der „Brodway Melody" geht es einem fast genau so. Woran liegt also der Fehler?

Während die Musik dem Bild unterlegt werden soll, wird der Musik ein Bild unterlegt. Das ist meistens der Fall. („Leise flehen meine Lieder", „Verdi" usw.) Ein Filmtheoretiker sagt: Natürlich! Die Musik darf nur illustrieren, weiter nichts. Und im gleichen Augenblick schickt er seinem Filmmusiker das Drehbuch mit den angezeichneten Stellen, zu denen er Musik wünscht. Der Filmmusiker schreibt nun vielleicht in Paris die Musik zum Film, der in Berlin gedreht wird. Er hat keine Ahnung, wie die betreffenden Stellen aussehen werden; er stellt sich das lediglich anhand des Drehbuches vor. Und das soll Bildillustration sein? So erhält man dann oft und begreiflicherweise den Eindruck, das Bild deute die Musik, statt die Musik deute das Bild, also genau das Gegenteil dessen, was der Filmtheoretiker sagt. Der eigentlich filmische Bereich der Filmmusik muss aber, wenn der Film, nicht Opfer oder gar Melodrama werden will, auf einer ganz anderen Ebene liegen. Man kann wohl behaupten: Die Musik darf nur „illustrieren". Sie darf kein „Eigenleben" führen. Die Musik ist für den Film, nicht der Film für die Musik da.

Das ist alles gut und recht, solange man sich über die „Illustrationsmöglichkeiten" nicht weiter den Kopf zerbricht. Was will schliesslich die Opernmusik anderes, als „illustrieren", verdeutlichen? In der Oper ersetzt die Musik die Montage, die Bildeinstellung, Nah- und Grossaufnahmen des Filmes. Irgend ein tragischer Konflikt des Helden muss dem Opernpublikum „nahe gebracht", deutlich gemacht werden. Irgend eine scheinbare Nebensächlichkeit, die sich sonst im grossen, immer gleichbleibenden Rahmen der Bühne und in der Haupthandlung verlieren würde, wird durch die Musik vergrössert, erhält durch sie ihre eigentliche, richtige Bedeutung im Gesamtablauf des Dramas. Wir sehen deutlich, wie falsch, oder wenigstens wie ungenau die Behauptung, Filmmusik habe nichts anderes zu tun, als zu „illustrieren", in Wirklichkeit ist.

Nehmen wir einmal an, „Siegfried" würde tonverfilmt. Zweifellos hörte man nach der Besiegung des Drachens im Walde das Pfeifen des Vögleins. Siegfried sieht sich um. Sucht. Später, während der Erzählung des Vögleins, würden wir in wechselnder Einstellung einmal das Vöglein im Geäst, dann das Gesicht Siegfrieds in Nahaufnahmen zu sehen bekommen, verbunden vielleicht durch jeweiliges Überblenden in die Vorstellungen, die die Erzählung des Waldvögeleins in Siegfried erwecken. Die Nahaufnahmen Siegfrieds und die eingeblendeten Bilder würden uns die kleinsten durch den Gesang des Vogels in Siegfried erweckten Regungen deutlich machen, sichtbar widerspiegeln. Und jetzt stelle man sich zu dieser Filmszene die als „Illustration" doch schlechthin unüberbietliche Musik Wagners vor. Wenn Filmmusik nun wirklich nichts als „illustrieren" sollte, dann müsste das ein vollendetes, filmkünstlerisch hochwertiges Kabinettstück werden. Und doch ist jeder überzeugt von der schrecklichen Kitschigkeit und der geradezu lächerlichen Wirkung, die dieser Tonfilmstreifen erzielen würde. Aber die Forderungen des Filmtheoretikers scheinen hier doch erfüllt! Abermals: Woran liegt der Fehler?

Eine alte Weisheit lehrt uns: Durch Übersteigerung irgend eines Gefühles oder irgend einer Situation erreicht man das Gegenteil derselben. Unter Umständen kann das natürlich beabsichtigt sein. Dostojewsky wendet dieses Mittel verschiedentlich mit grösster Virtuosität und erhabendster Wirkung an. Stellen aus dem „Idiot" oder etwa jene am Ende der Erzählung der Mutter Olas, in der sie ihr Schicksal, den Selbstmord ihrer Tochter und die Entdeckung desselben durch sie berichtet, werden jedem unvergesslich bleiben: „Aber warum ist sie denn, denke ich, auf den Stuhl gestiegen?... Aber da war's mir auf einmal, als werde alles in mir erleuchtet, ich schritt, streckte beide Arme aus, gerade auf sie zu, umfasste sie, sie aber, sie schaukelte in meinen Armen, ich greife zu, sie aber schaukelt...."

Aber hier, in unserm Fall, ist das ja nicht beabsichtigt. Die Grossaufnahmen des Films genügen vollauf. Sie werden durch musikalische Grossaufnahmen nicht verdeutlicht, sondern verzerrt, genau so, wie es uns bei der Vergrösserung irgend einer Foto oft gehen kann. Auf der Bühne sieht man den Vogel bis zum Ende des Aufzuges nicht. Infolgedessen musikalische Grossaufnahme: Waldweben und Vogel-

stimme im Orchester. Die Übersteigerung des Tongemäldes wird durch das, wenn man so sagen will, mangelhafte, notgedrungen mangelhafte Bühnenbild aufgehoben. Das ist wohl auch der Grund, weshalb Wagner im Konzertsaal so überpathetisch wirkt. Weil man den Vogel überhaupt nicht sieht, muss Wagner dem Publikum wenigstens — um die Illusion nicht zu zerstören — das Unsichtbare umso Hörbarer vorsetzen. Ebenso muss Siegfried singen, lange und viel, zeitweise sogar solches wiederholen, das man kurz vorher auf der Bühne sah, einzig, damit er und seine Gefühle in der ungeheuerlichen Umgebung nicht verloren gehen. Im Film aber sieht man den Vogel — auf dem Aste sitzend sogar! —. Ebenso stehen wir Siegfried gegenüber, Aug' in Aug' gleichsam; keine, nicht die geringste Regung seiner Seele kann uns entgehen. Zu dieser filmischen Grossaufnahme noch die musikalische — und der Witz ist fertig. Das ist klar. Wie wir bereits festgestellt haben, ersetzt in der Oper die Musik Montage, Bildeinstellung des Films, während das alles, was man in der Oper unter „illustrieren" versteht, im Film schon vom Bild besorgt wird. Die Aufgaben der Filmmusik müssen also, wenn wir nicht irgendwie opernähnliche oder kitschig unnatürlich wirkende Filme erhalten wollen, auf einer anderen Ebene liegen, oder diese Aufgabe des „Illustrierens" zum mindesten in einer weitaus delikateren, kammermusikalisch feineren Form besorgen.

Der Opernkomponist sucht sich sein Libretto — mit einer wahrhaften Verzweiflung manchmal jahrelang vergebens — um dazu seine Musik zu schreiben. Der Film aber sucht sich die Musik. Es wäre aber kurzsichtig, nun daraus ableiten zu wollen, der Filmmusiker schaffe in einer viel grösseren Enge und Beschwerlichkeit, als der Opernkomponist. Im Gegenteil. Das sich selbst auferlegte Joch ist um das leichter, was das Joch des Opernkomponisten durch seine scheinbare Freiheit schwerer ist. Denn, hat sich der Opernkomponist einmal entschieden, so ist er vollständig — allerdings freiwillig — an sein Libretto gebunden, es bleibt ihm zum eigentlichen Musizieren rein gar nichts übrig; mit wissenschaftlicher Genauigkeit muss er — getragen von der Begeisterung zur selbstgewählten Fron — dem Werke dienen, muss vergrössern, verkleinern, deuten, schildern, malen — nur nicht musizieren, könnte man beinahe sagen. Der Filmmusiker aber ist wohl insofern gegen den Opernkomponisten im Nachteil, als er sich nicht frei entscheiden kann. In den wenigsten Fällen wird er sich seine Filme aussuchen können. Dafür ist er aber freier und ungehemmter; all das im Grunde Unmusikalische, das in der Oper die Musik besorgt, übernimmt der Film selbst. Infolge dieser Freiheit kann die Filmmusik auch bedeutend höhere, absolut musikalische Ziele verfolgen. Gelingt es uns, ein filmisches Gesamtkunstwerk zu schaffen, so ist dieses Gesamtkunstwerk imstande, bedeutend, ja unübersehbar grössere, absolutere Leistungen zu erzielen, als es bisher die Oper vermochte. Warum? Weil der Film wieder jedem das seine gibt: Der Musiker soll musizieren, nicht illustrieren, das Bild soll Wirklichkeit sein, nicht Theater. In dem Sinne wäre die Befürchtung richtig, die zu Beginn des Tonfilms geäussert wurde: Er wird der Oper den Garaus machen. Das ist möglich. Weil die Oper nun einmal nichts Vollkommenes darstellt und auch nicht die Möglichkeiten in sich trägt, je vollkommen zu werden (aus dem vorher genannten Grund, weil sie den Musiker zum Maler, den Schauspieler zum Sänger macht).

Es ist also, noch einmal sei es gesagt, theoretisch durchaus möglich, dass der Film der Oper den Garaus machen wird. Er wird sie aber nicht ersetzen. Der kommende, wahre Tonfilm wird eine Weiterentwicklung der Oper bedeuten, aber selbst nicht mehr das geringste mit ihr gemein haben. Der Film, als die Symbiose aller Künste in ihrer absolutesten Form, schliesst die Oper nicht aus, verdrängt sie auch nicht. Er weist ihr lediglich ihre Möglichkeiten, aber auch ihre Grenzen. Verschwinden wird die Oper vielleicht, wenn die Vervollkommnung des Tonfilmes so grosse Fortschritte gemacht hat, dass das Publikum kein Bedürfnis mehr nach ihr empfindet. Dann ist es aber auch nicht schade um sie. Aber vorläufig ist damit — zum Troste aller Theaterdirektoren — noch nicht zu rechnen. Die Grenzen der Opernmusik liegen in ihrer Aufgabe, malen, illustrieren, nur nicht musizieren zu müssen. Opernmusik ist die extremste Form der Programmusik. Während in der Oper die Musik malt, wird sie im Film wieder musizieren können. Eine Vereinzelung aller Künste in ihrem ureigensten Bereiche, das ist der Tonfilm. Das sollte er sein. Un-

geahnte Möglichkeiten liegen in ihm. Die Einbeziehung des gesamten Universums in allen seinen Dimensionen wird die Krönung des Tonfilms bedeuten. Gelingt ihm das, so hat er sein Ziel erreicht. Seine Entwicklung ist unbegrenzt, wie die Räume seiner allumfassenden Möglichkeiten.

Zu früh triumphiert, wird man einwenden. Welches ist nun die „eigentliche Ebene" der Filmmusik? Was verstehen sie unter einer wenigstens delikateren, „kammermusikalisch feineren" Art und Weise der musikalischen Illustration, wie ich sie vielleicht noch als Filmmusik gelten lasse? Wir wissen noch nichts Näheres über diese Art der Filmmusik, da sie noch nicht geschaffen ist.

Auf einem anderen Weg wollen wir uns ihr zu nähern versuchen. Es wurde viel über die seltene Tatsache geschrieben, dass z. B. das moderne Drama (Kaiser, Wedekind, auch schon Ibsen) bedeutend mehr Filmisches in sich trügen, als der heute produzierte Film selbst. Das hat zweifellos seine Richtigkeit. Seltsame Erscheinungen auf dem Gebiete der modernen Oper bestätigen die gemachte Erfahrung auch auf musikalischem Gebiet. Ich denke an Hindemiths Cardillac. (Hindemith, der gleiche, der seinerzeit die interessanten und aufschlussreichen, meines Wissens leider nicht mehr fortgesetzen Experimente mit mechanischer Musik unternahm). Im Cardillac steht jenes berühmte Liebesspiel zwischen Kavalier und Dame, das Hindemith durch zwei Flöten begleiten lässt. Man hat das als einen Witz oder sonst eine nicht gerade ernst zu nehmende Angelegenheit schon beinahe vergessen. Als Oper wird Cardillac trotzdem bestehen können. Versuche, wie der oben genannte, finden sich weiter nicht mehr in dieser krassen Form. Der Tod Cardillacs z. B. ist wieder ein Schulbeispiel echter Opernmusik. Er stirbt, und sofort fällt der Chor gleichsam verdeutlichend, vergrössernd und vertiefend ein: „Nacht des Todes..."

Hindemith versuchte in diesen wenigen Versuchen die Möglichkeiten und Grenzen der Opernmusik zu sprengen, mit dem Ergebnis, dass er da vielleicht ohne es zu wollen, die erste Filmmusik schrieb. Man lese die Regiebemerkungen Hindemiths, oder besser Ferdinand Lions, des Textverfassers, und vergleiche sie mit irgend einer bei Wagner. Wagner sitzt hinten im Zuschauerraum und diktiert von dort aus. Hindemith (Ferdinand Lion) aber diktiert — und gerade bei diesem Liebesspiel ist das äusserst bemerkbar! — von wechselnden Standorten aus. Und zwar teilweise von der im Bette Liegenden her, oder später gleichsam mitten im Zimmer stehend, Grossaufnahme und Halbtrotale. Er denkt gar nicht mehr an die Bühne und noch viel weniger — oder nur ganz plötzlich und fast wie erschrocken — an die Zuschauer hinten, die von alle dem, was er da ziemlich bestimmt vor seinen Augen sieht, gar nichts bemerken. Das von Ferdinand Lion äusserst klar beschriebene Liebesspiel scheint ihnen von ihrem Standort aus völlig deutlich genug — und es ist auch so — Textbuchverfasser und Komponist denken hier unbewusst filmisch. Hindemiths Flötenduett ist rein musikantisches ins absolut ästhetische Musizieren übertragenes herrliches Spiegelbild des „filmischen Bühnengeschehens". Das Duett könnte, krass ausgedrückt, zum Spiel zweier Löwen, zweier Libellen ebensogut verwendet werden wie zum Kreisen der Gestirne. Es ist ein ins kühl Geistige übertragener, allgemeingültiger Ausdruck des „Spielens" überhaupt.

Trotzdem aber fühlen wir: Hätte Hindemith das Spiel zweier Löwen musiziert, so wäre es wieder anders geworden — aber auch dann hätte die Musik zum Spiel zweier Menschen, zweier Libellen oder zum Kreisen der Gestirne verwendet werden können. Die Alleingültigkeit in der Besonderheit, das wäre so ungefähr die Formel zur Erklärung dieser Feststellungen. Und damit fällt die Einwendung dahin: Ach was, hätte Hindemith doch einfach einen Marsch dazu komponiert. — Es sind die ins rein absolut Musikalische verwandelten Gefühle und nicht die möglichst prikelnden musikalischen Untermalungen der Gefühle, wie es bühnenwirksam geschehen müsste und wie es im Film leider unzählige, langweilige Male geschehen ist. Statt die Musik hinabzuzerren zum Reizregistrierapparat, hebt Hindemiths Musik das allerdings filmisch geschaute Bühnengeschehen hinauf in die Sphäre sternenklaren Musizierens. Man merkt hier, Hindemith wollte kein Libretto, um seine Musik zu machen. Aber das Libretto machte seine Musik. Es ist zum Schaden Cardillacs als Oper ein in manchen Teilen filmisch empfundenes Werk geworden. Für die Filmmusik so etwas wie ein ganz versteckter,

ungewollter Hinweis auf den einzuschlagenden Weg: Das Bild deutet die Musik nicht, aber die Musik das Bild. Während bei Wagner etwas viele Teile seiner Musik ohne die Bühne tödlich langweilig werden, weil — die registrierten Reize ja im Konzertsaal nicht vorhanden und sichtbar sind. Das will nicht heissen, Filmmusik wolle vom Bild getrennt werden: Es ist keines für das andere da, alles ist da, und so wie es da ist, ist es gut.

Man wird nie behaupten können: „Sehen sie sich diese perlenden Passagen an. Dabei hat Mozart unbedingt an ein plätscherndes Bächlein gedacht." Nein. Aber man wird nun einmal nicht leugnen können, dass auch absoluteste Musik ihre Anregung dem Bereich des sinnlich Wahrnehmbaren entnimmt. Bachs „erbauliche Gedanken eines Tabakrauchers" unterscheiden sich in nichts von irgend einem anderen seiner grossen Klavierwerke. Es kommt viel mehr auf die gestaltende Persönlichkeit an. Beethovens „Wut über den verlorenen Groschen" war tatsächlich eine „Wut über den verlorenen Groschen", oder sonst eine ihm abhanden gekommene Kleinigkeit. Seine Wut war nun eben eine, der gesamtbeethovenschen Persönlichkeit entsprechend, ungleich andere, als es etwa unsere Wut gewesen wäre. Man sieht den Groschen weder unter den Tisch fallen, noch unter den Nachttisch kugeln, man findet ihn auch nicht; nein, diese Wut über den verlorenen Groschen ist ganz und gar ins ästhetisch Musikantische verwandelt. — Eine Hauptschuld an den schlechten Filmmusiken tragen die Filmmusiker selbst. Man betont viel zu sehr den Film, und vergisst darüber die Musik. Sobald einmal echte Musiker Filmmusik schreiben, werden wir auch echte Filmmusik besitzen.

Ein anderer, neuer Blickwinkel öffnet sich uns beim Betrachten der bisher als Vereinigung verschiedener Künste zu einem Ganzen bestimmt erfolgreichsten Versuche im Trickfilm. Wir erkennen dort die Gestaltung der Musik aus der Bewegung, aus dem Rhythmus des Bildes. Bewegung, Rhythmus, das sind nun sowohl für den Film an sich, wie die Musik an sich, grundlegende, wichtigste Faktoren. Die Filmmusik hat im Grunde mit dem Ballett viel mehr, als mit der Oper gemeinsam. Und wenn heute selbst allen Revuefilmen abholde Kritiker zugeben müssen, Ginger, Rogers und Fred Astaire hätten einen eigenen Filmstil für ihre Tonfilme erfunden, so muss das gerade den Filmmusiker zum Nachdenken zwingen. Diese Tanzrevuen wirken filmisch durch und durch. Bewegung, Rhythmik, Wort und Ton klingen zusammen und reissen den Zuschauer von Anfang an mit.

Es ist oberflächlich, Revuefilme verdammen zu wollen. Was ist Mikey Mouse anderes, als ganz verfeinertes Ballet, ganz verfeinerte Revue? Die beispiellose Wirkung der Chaplin-Grossfilme beruht auf den gleichen Prinzipien. Und schliesslich das Leben an sich — liegt ihm nicht ein ganz bestimmter Rhythmus zugrunde, den zu hören allerdings nicht allen gegeben ist? Erinnern wir uns noch einmal an die Wut über den verlorenen Groschen. Zweifellos ist das glänzendste „Illustration", glänzendste, weil sie eben auf das „Illustrieren" verzichtet, da man nun einmal nicht mit Noten malen und mit Farben musizieren soll. — Dieser Rhythmus, der in den Revueballetten gleichsam im Rohzustand gestaltet ist — sowohl in Ton, Handlung wie Musik — muss nun analog auch im Film überhaupt gestaltet werden. Der Film braucht die Elite aller Musikschaffenden. — Honegger in seinen Filmmusiken gestaltet rhythmisch, unbewusst allerdings noch, aber instinktiv richtig und auf dem einzig erfolgversprechenden Weg.

Wir dürfen eines nicht vergessen: Dass der Film, dessen Montage, dessen Bildrhythmus zu wünschen übrig lässt, der also unnatürlich, unreal aufgebaut oder zusammengekleistert ist, auch vom besten Filmmusiker nicht gut komponiert werden kann. Der deutsche Film zeichnet sich aus durch seine schwachen Filmmusiken. Der deutsche Film ist es aber auch, der nicht „real" gestaltet, lebendig, sondern schematisch — alles muss durch ein Schema gedrückt, gesiebt, und in ein Schema gepresst werden. Der französische Film, allem Zwangsschema abhold, oft rein technisch ein wenig unproportioniert, ist lebendig — aus diesem Grunde aber auch der lebendige Klang seiner Filmmusiken.

Alles in allem: Es kommt auf die Persönlichkeit des Filmmusikers an. Je musikalischer er musiziert, desto besser wird seine Filmmusik. Bach könnte man sich irgendwie als idealste Filmmusik denken. Und wenn Disney einige seiner Mikey-

Mouse-Filme von klassischer Musik begleiten lässt, so sollte das deutschen Filmkritikern nicht nur Anlass zu unverständlichem Kopfschütteln, sondern noch viel mehr zum Nachdenken geben.

Bibliographisches

Paul Emil Spahn: „Die Filmtheater in der Schweiz".
Dissertation 1942. 124 S. Calendaria Immensee.

Das Filmtheater steht zwar logisch und zeitlich nicht an erster Stelle, ihr gehen Produktion und Verleih voraus, aber das Kinogeschäft bildet ohne Zweifel die Grundlage der gesamten Filmwirtschaft.

Mit grosser Gewissenhaftigkeit und mit Fleiss ist Spahn in seiner Untersuchung den Teilfragen nachgegangen, deren richtige Beantwortung für das Verständnis der Realität „Filmtheater" überhaupt notwendige Voraussetzung ist. Ein erster, allgemeiner Teil handelt von der schweizerischen Filmwirtschaft und gibt einen kurzen, geschichtlichen Überblick über die Entwicklung des gewerblichen Filmvorführungswesens, während ein zweiter, besonderer Teil den Einzelfragen nachgeht ... Schliesslich folgen, als Anhang, 29 Tabellen, die dem Text erst den Wert und die nötige Beweiskraft geben.

Das Vorwort der kürzlich erschienenen Arbeit wurde bereits im Dezember 1938 geschrieben, und die letzten statistischen Zahlen sind von 1937, liegen also 5 Jahre zurück. Der Leser, den besonders die aktuelle Lage im Kinogewerbe und im besondern die Einwirkung des Krieges auf die Filmwirtschaft interessieren, kommt nicht ganz auf seine Rechnung, er wünschte neuere vergleichende Daten.

Aber die Lage in der schweizerischen Filmwirtschaft zeigt doch im Vergleich zu anderen Wirtschaftszweigen eine so überraschende Stabilität, dass die Probleme die gleichen geblieben und die Arbeit auch heute nicht veraltet ist, sondern ihren ganzen dokumentarischen Wert beibehält. Sie bietet nicht nur dem sog. Laien, sondern auch dem routinierten Filmfachmann ungemein viel des Anregenden und Interessanten.

Kurzbesprechungen Nr. 9

II. Für Alle:

***The Story of Alexander Graham Bell"** (Alexander Graham Bell). E. d. Biographie des Erfinders des Telephons. Zart und edel in der Gesinnung, flüssig und interessant in Handlung und Durchführung. Liebesszenen neigen zuweilen etwas zur Sentimentalität.

***„Andy Hardys private secretary"** (Andy Hardys Privatsekretärin). E. d. Fortsetzung der bekannten Familie Hardy-Serie: Andy Hardy macht mit Ach und Krach die Matur, weil er daneben noch zu viel anderes im Kopf hat. Frische Unterhaltung mit etwas Sentimentalität, aber nicht ohne erzieherische Qualitäten.

„Chump at Oxford" (Laurel und Hardy in Oxford). E. d. Die „Weltmeister der Dummheit" suchen Bildung. Simple Situationskomik, die jedoch die Lacher auf ihrer Seite hat.

„Mail Train" (Nachtexpress). E. d. Unterhaltsamer Spionage-Detektivfilm von sauberer Machart aus dem englischen Milieu.

„Ein Windstoss". D. Cf. Besprechung.