

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 39 (1997)
Heft: 212

Artikel: "You ain't heard nothin yet" : Fragmente einer Geschichte der Filmmusik
Autor: Halter, Kathrin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867184>

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: 14.01.2026

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

«You ain't heard nothin' yet»

Fragmente
einer Geschichte der Filmmusik

1
Aufnahmen
zu LILAC TIME
(1928)

3
Al Jolson
in THE
JAZZSINGER
(1927)

2
Cue sheet
für ACROSS TO
SINGAPORE
(1928)

4
Werbung für
das Tonsystem
der Western
Electric

1



2

4

3

Hätte es sich wirklich anders entwickeln können? Angenommen, irgendwann zur Zeit der Entstehung des Tonfilms wären die Regisseure der Klavierbegleitung der Stummfilm-Pantomime überdrüssig geworden und hätten sich entschlossen, der subtilen Korrosion ihrer Kunst durch die Musik ein Ende zu bereiten. Was sich daraus ergeben hätte, ist fast unvorstellbar, so tief hat sich die Musik im Film festgesetzt.

Innerhalb eines Jahrhunderts, da bin ich ganz optimistisch, werden alle Gedanken an die sogenannten sprechenden Bilder aufgegeben sein.

Denn es wird nie möglich sein, die Stimme mit den Bildern zu synchronisieren. Es wird nie sprechende Bilder geben, wie sollte es auch, wenn keine Stimme so schön reden kann wie die Musik.

David Wark Griffith, 1924

Aber ist die Musik wirklich so stark mit den bewegten Bildern verbunden? Ist es nicht eher so, dass die Art und Weise, wie wir Bilder wahrnehmen, von jeder Form von Ton beeinflusst wird – ähnlich wie Eisensteins (Parallel-) Montage voneinander unabhängiger Bilder einen deutlichen Eindruck von Zusammenhang zwischen

den Bildern erzeugt. Musik gehört nur auf sehr willkürliche Weise zum Film – aber jede Musik übt einen Einfluss darauf aus, wie wir einen Film wahrnehmen, dank unserer Veranlagung, aufgrund äußerer Anstöße Wahrnehmungsmuster zu bilden. Die schwarze Vase – ein Lieblingsbeispiel der Psychologen –, in der man auch zwei Gesichter im Profil erkennen kann, zeigt das. Eisenstein nutzte bei seinen frühen Montage-Experimenten in den zwanziger Jahren die Möglichkeit einer doppelten Wahrnehmung. Die Parallelmontage zweier verschiedener Bildfolgen, insbesondere wenn sie durch eine Art visuellen Code oder durch eine Musikbegleitung rhythmisch zusammen-

* This Filmusic Guide is issued in compliance to the request of Theatre Owners of America and Chambers of Commerce.

WARNER BROS. present
"THE DESIRED WOMAN"
STARRING
IRENE RICH-WILLIAM RUSSELL-WILLIAM COLLIER, Jr.

Projection time, One hour and 14 Min.—based on speed of 11 minutes per 1000 ft.

This Form Cue Sheet issued exclusively by the TAX-FREE MUSIC CO., 1674 BROADWAY, N. Y.
The descriptive section gives the musician an idea of each scene, before arrival of film, enabling him to select from his library the proper compositions which match the scenes accurately, thus conveying the full value of the picture to the audience, resulting in satisfaction to the patron and exhibitor and confirmed contracts for film exchange. We are constantly receiving letters from musicians throughout the world praising and preferring this form cue sheet above all others.

TAX FREE (and additional TAXABLE)
"DESCRIPTIVE FILMUSIC GUIDE"

Country of Origin, U. S. A.—Copyright 1927 by Michael Hoffman

CUE	Appearing on Film	Time Min.	Descriptive of Each
At screening of title	1	Maestoso in	Bugles
T Devil's Paradise	1/2	Bugle calls	Bugles
(Bugle Call To Arms) muted		Maestoso	Bugles
S Revolver scene	1 1/2	Dramatic	Bugles
T The court martial	3	Dram. susp.	Bugles
T So that we	2	Sentimental	Bugles
S English flag up mast	1 1/2	Flag & S. D.	Bugles
T Men you are serving	1	Neutral act	Bugles
T Great soldiers	1	Sentimental	Bugles
S Phonograph plays English military march	1	English mas	Bugles
T Days and weeks	1	Rather brisk	Bugles
(Short bugle call)			Bugles
T Captain Maxwell had not	2	Dramatic su	Bugles
T But what of me	2	Emotional	Bugles
S At phonograph	1/2	English mas	Bugles
S Door slowly opens	1 1/2	Mystical in	Bugles
T Lieut. Kellogg haven't I	1	Neutral act	Bugles
T What the devil	3	Emotional	Bugles
S Bugle Call To Arms	1	Call To Ar	Bugles
S Letter (I wish you, etc.)	1	Sentimental	Bugles
S Desert scene	1 1/2	Mysterious	Bugles
S Arabs shoot	1	War excite	Bugles
T Kellogg is learning	3	Dramatic su	Bugles
S Please present this package	3	Romantic th	Bugles
S Piano scene (fade-in)	1	Hilarity and	Bugles
T Why were you ordered	1/2	Neutral	Bugles
T Everyone's playing Charles-ton	1	Charleston	Bugles
T Who are you (Capt. inter-rupts)	2	Threatening	Bugles
T This morning it was Kellogg	3	Emotional	Bugles
T You're my buddy	3	Pathos	Bugles
S Fan blows on Trent	1 1/2	Romantic	Bugles
T Now I can report	2	Insane emo	Bugles
T Life at the Garrison	1/2	Brisk	Bugles
T I came to tell you	2	Romantic	Bugles
S Bugle call to arms and ex-citement	1/2	Bugle & e	Bugles
T Quick, we are alone	1	Romantic	Bugles
T I will go (catch bugle)	1/2	Fight and k	Bugles
T A sand storm	2	Furious sto	Bugles
T You are brave men	3 1/2	Romantic	Bugles
S Lovers leave on horses	2	Threatening	Bugles

TAX-FREE
[CAL SUGGESTIONS]

Pomposo (Egner)
of Fate (St. Saens)
ritannia (once) and S.
ion
MacLeet
le, (Sibelius)
Scottish (Haines)

TAXABLE
MUSICAL SUGGESTIONS

Pomposo (Borch)
Bugles
Dramatic Reproach (Berge)
Demande (Conterno)
Demande D'Amour (Drigo)
Rule Britannia (once) and S.
Tension
Pomposo (Sanford)
Place of Dreams (Grass)
Fighting Tommies (Boulton)

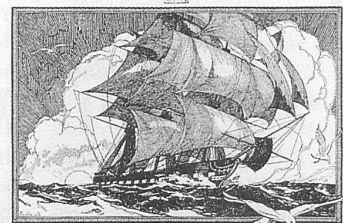
EINE NEUARTIGE PLATTEN-SERIE

Die Geräuschstudien des bekannten Spezialisten E. Meisel auf diesem Gebiet stellen eine hochinteressante Neuheit in der Aufnahmepraxis dar. Diese Platten sind für Kino und Theater unentbehrlich, sie ersetzen eine ganze Lärm-Komposition. Auch zu Hause wird man sich durch die hübschen illusionserweckenden Platten finden.

- *19848 2 m Geräuschmusik I (Eisenbahnfahrt bis zur Notbremse) E. Meisel
- Geräuschmusik II (Ankunft und Abfahrt eines Zuges) E. Meisel
- *19849 2 m Geräuschmusik III (Schlachtenlärm I) E. Meisel
- Geräuschmusik IV (Schlachtenlärm II) E. Meisel
- *19850 2 m Geräuschmusik V (Choralmusik I) E. Meisel
- Geräuschmusik VI (Choralmusik II) E. Meisel
- *19851 2 m Geräuschmusik VII (Fahrender Eisenbahnzug) E. Meisel
- Geräuschmusik VIII (Bahnhofsgeräusche) E. Meisel
- *19852 2 m Geräuschmusik IX (Rhythmus I) E. Meisel
- Geräuschmusik X (Rhythmus II) E. Meisel
- *19853 2 m Geräuschmusik XI (Straßengeräusche) E. Meisel
- Geräuschmusik XII (Maschinen Geräusche) E. Meisel

192
Eingetragene
Schutzmarke

1st CLARINET

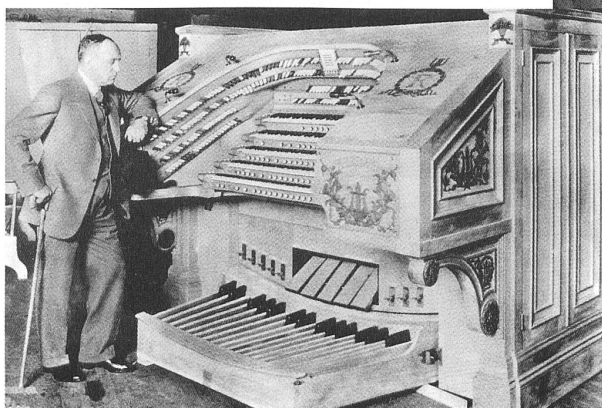


OLD IRONSIDES

A Paramount Picture
MUSIC SCORE
Compiled by Hugo Riesenfeld
ORIGINAL THEMES

J.S. Zamecnik and Hugo Riesenfeld

Published for
Paramount Famous Lasky Corporation
under the supervision of



Filmmusik
von Edmund
Meisel:
PANZERKREUZER
POTEMKIN
(1926)
DER HEILIGE
BERG (1927)
BERLIN – DIE
SINFONIE DER
GROSSSTADT
(1927)
OKTOBER (1927)
DER BLAUE
EXPRESS (1928)

montiert werden, erzeugt eine starke Assoziation.

Bereits in den fünfundzwanzig Jahren bevor *Al Jolson's JAZZ SINGER* von 1927 die Stille durchbrach und eine neue Verbindung zwischen Musik und Film etablierte, war die Rolle der Musik innerhalb der verschiedenen sich abzeichnenden filmischen Genres schon klar abgegrenzt.

Es war eine Art Evolution, obwohl Stimmen noch fehlten und die Entwicklung sprunghaft vorwärtsging. Direkt von der *Music Hall* importiert, wirkte die Musik wie ein Virus innerhalb der Konventionen des Kinos und konfrontierte das Neue mit dem Alten. Das Kino war ja etwas ganz und gar Neues; ein Theater von Geistererscheinungen, eine Art Visualisierung von Platos Höhlengleichnis. Waren die Schauspieler oben auf der Leinwand lebendig oder tot? *Hanns Eisler* glaubte, dass es in erster Linie genau diese schockierende Begegnung mit den lebendig-toten Projektionen war, die das Bedürfnis nach Musik im Kino kreierte:

Die Musik wurde gleichsam als Gegengift gegen das Bild eingeführt. Da der Film ursprünglich mit Jahrmarkt und Vergnügen als Vorformen des heutigen kalkulierten Wirkungszusammenhangs verbunden war, hat man dem Zuschauer das Unangenehme ersparen wollen, dass die Abbilder lebendiger, agierender und gar redender Menschen vorgeführt werden, die doch zugleich stumm sind.

Hanns Eisler/Theodor W. Adorno:
Komposition für den Film,
New York, 1947

Weshalb aber dachte man nicht an die menschliche Stimme? Weshalb wurden keine sprechenden Schauspieler vor der Leinwand eingesetzt? Zu Beginn der Stummfilm-Ära gab es in Japan die «Benshi», geistreiche, gut bezahlte Leute, die die Aufgabe hatten, die (weitgehend importierten) Filme live zu kommentieren. Eisler vertrat die wohl übertriebene Auffassung, dass unsere westlichen Sprachen und unser Verständnis für die narrative Tradition in einem solchen Ausmass im Verfall begriffen seien, dass für viele Film-Verleiher der Einsatz von Musik ein stilistischer Imperativ wurde. Der Filmkomponist *Kurt London*, einer der ersten Autoren, die über Filmmusik geschrieben haben, hat eine viel einfachere Er-

klärung: Musik war notwendig, um das Publikum vom Lärm der Filmprojektoren abzulenken. Dennoch scheint auch London gegenüber den ästhetischen Fragen, die die neue «Kunst der Bewegung» aufwarf, geistig unbeweglich geblieben zu sein:

Wir sind es nicht gewohnt, die Bewegung ohne begleitenden Ton oder Rhythmus als eine künstlerische Form zu begreifen. Jeder Film, der den Namen verdient, benötigt seinen individuellen Rhythmus, welcher seine Form determiniert. (Form wird hier im weitesten Sinne als ein vorherrschendes Konzept begriffen). Es ist deshalb die Aufgabe der musikalischen Begleitung, dem Film akustische Akzentuierung und Tiefe zu verleihen.

Kurt London, *Film Music*,
New York, 1936

Die Geister, die den frühen Film bevölkern und zum Klimpern alter Pianos tanzten, bewegten sich zu noch viel älteren Melodien. Wie ein beliebig verfügbarer Steinbruch wurden alle jemals gedruckten Manuskripte von Verlegern und Produzenten geplündert – es waren aufregende, anarchische Zeiten, fürs Kino wie für die Musik. Bei einem Spaziergang entlang der Regent Street konnte man im Jahre 1909 den neuesten Griffith *THE CRIMINAL HYPNOTIST* normalerweise jeden Abend in jedem Kino mit anderer Begleitung hören, und wenn die Notenblätter ausgingen, folgte eine Improvisation, oder der Film lief einfach ohne Musik weiter. Gespielt wurden hauptsächlich leichte klassische Stücke oder Caféhaus-Musik aus den achtziger und den folgenden Jahren des vorangehenden Jahrhunderts. Sie waren nicht speziell für Filmvorführungen angefertigt und mussten deshalb stark angepasst werden. Dazu dienten sogenannte *cue sheets*, stichwortartige Listen der Filmszenen (samt geeigneter Musiknummern), welche dem jeweiligen Orchester durch den Filmverleiher mitgeliefert wurden. Der Einsatz von grossen Orchestern war eine teure Angelegenheit und deshalb Uraufführungen oder den angesehensten Kinos der Ostküstenstädte vorbehalten. Praktisch jedes Filmtheater beschäftigte jedoch einen vollzeitlich arbeitenden Pianisten. Einige Theater kauften auch riesengrosse Orgeln, eine billigere Alternative zu

einem Orchester – mächtige *Wurlitzer*, die sich von ihren kirchlichen Pendants stark unterschieden. Sie konnten beinahe den Eindruck der Grösse und Zusammensetzung, wenn auch nicht die Klangfarbe eines Orchesters reproduzieren. Diese kolossalen Instrumente hatten einen zusätzlichen Vorteil: sie konnten Toneffekte erzeugen, um das Geschehen auf der Leinwand mit Pfeifen, Knallen, Schlagen und Krachen zu beleben – hier eröffnete sich ein ganz neues Gebiet von Ausdrucksmöglichkeiten! Für die Orchester lieferten die *cue sheets* detaillierte Angaben über die Länge und die Stimmung von Szenen und schlugen passende Musikstücke vor. Der Erfolg hing aber auch stark von der Fähigkeit des Dirigenten ab, sein Orchester mit dem manchmal unvorhersehbaren Verhalten des Filmprojektors zu synchronisieren.

1908 wurde zum erstenmal eine Filmpartitur geschrieben: *Camille Saint-Saëns'* Musik für *L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE* von André Calmettes. Auch die *cue sheets* der Studios wurden immer präziser, bis sie 1913 in J. S. *Zamecniks* «Sam Fox Moving Picture Music Volumes» kodifiziert wurden. Die Bände enthalten Musikpartituren, die nach Genres geordnet («Indian Score», «Newsreels», «Hurry (Chase) Sequences») und nach einer Skala von Stimmungen eingeteilt sind. *Max Winkler*, ein Angestellter der Fischer-Musik-Gesellschaft, war 1912 der erste, der auf diese Weise Filmmusik in *Kinotheken* (*compilation sheets*) katalogisierte.

Die epische, vierteilige Fabel *INTOLERANCE* von Griffith enthielt eine der interessanteren Partituren des frühen Stummfilms. Sie wird *Griffith* (der in Louisville Musik studiert hat) und *Joseph Breil* zugeschrieben und verarbeitet alles mögliche vom «Walkürenritt» bis zu «The Star Spangled Banner». Dieses bombastische Opus zeigt bemerkenswerte Ähnlichkeiten mit der ausgeprägt didaktischen Musik der neuen Sowjetrussen; man denke etwa an Eisensteins Zusammenarbeit mit seinem Komponisten *Edmund Meisel* in *PANZERKREUZER POTEMKIN* und seinem Insistieren, dass der Film nur mit einem in betäubender Lautstärke spielenden Live-Orchester aufgeführt werden sollte.

Meisel lieferte eine Filmmusik, welche die visuelle Aussage des Films perfekt spiegelt – seine Kompositionsmethode gleicht deutlich Eisensteins Montagetechnik, indem er allen (filmischen) Elementen innerhalb einer Sequenz eine eigene (musikalische) Signa-

1
Umschlag
für die Musik zu
OLD IRONSIDES
(1926) kompi-
liert und kompo-
niert von Hugo
Riesenfeld und
J. S. Zamecnik

2
Cue sheet
für *THE DESIRED*
WOMAN (1927)

3
Katalogblatt für
Geräuschmusi-
ken von Edmund
Meisel auf Platte

4
Edmund Meisel

5
S. L. Rothapfel
mit der Orgel
des Kinotheaters
Roxy

1

2

3

4

5

tur gibt und diese dann zusammenfügt: In PANZERKREUZER POTEMKIN ist die Wirkung mit gleichzeitig bis zu fünf verschiedenen Schlagzeugparts überwältigend, und in der Tat wurde die Filmmusik in Deutschland im ersten Jahr nach der Premiere wegen «Anstiftung zu politischem Aufruhr» verboten!

Als die Zahl der *one-* und *two-reelers*, die wöchentlich neu auf den Markt kamen, mächtig anstieg, wuchs auch der Bedarf an Filmmusik entsprechend. Wie Winkler in seiner 1951 erschienenen Autobiographie «A Penny From Heaven» zeigt, fand man eine drastische Lösung für das Problem:

Aus Verzweiflung wurden wir verbrecherisch und begannen die grossen Meister zu zerpflücken. Wir begannen damit, die Werke von Beethoven, Mozart, Grieg, Bach, Verdi, Bizet, Tschaikowsky und Wagner zu zerstören – alles, was nicht vor unserem Plagiat urheberrechtlich geschützt war.

Filmmusik sei hauptsächlich eine Verbindung von Themen aus verschiedenen klassischen Stücken, die durch melodramatische Andeutungen überbrückt werden. Die unbeholfen-plumpe und (über-)deutliche Zeichensetzung im britischen Melodrama des späten neunzehnten Jahrhunderts verlangte, dass jeder Auftritt und Abgang eines Schauspielers sowie seine kleinsten Gesten deutlich erkennbar sein sollten. Das melodramatische Spiel glich dem Erzählen einer Witz-Pointe vor einem Publikum, das sich angesichts eines vorhersehbaren Schlussaktes zufrieden entspannt. Die Tatsache, dass der Film, eine der Kunstformen, die am wenigsten interaktiv ist, Elemente seiner Zeichensprache dem Melodrama (also einer der interaktivsten Formen) entnommen haben sollte, ist tief ironisch. Die Musik erleichterte das Melodrama, vor allem das *schlechte* Melodrama. Ein Initialstoss in Richtung einer Verblendung.

James L. Smith erfasst die Essenz des Melodramas perfekt:

Klagende Heldinnen fliehen zum Tremolo der Violinen, Banditen mit katzenartigem Gang streifen zum Pizzicato der Streicher umher, und die Kämpfer in «The Dumb

*Maid of Genoa» stimmen
jeden Schlag mit dem Orchester
ab, parieren und
erdolchen einander zu kräftigen
Akkorden.*

Der frühe, noch nicht etablierte Film wurde in Europa lediglich als ein Zwischenspiel in einer sonst vom Theater dominierten Abendunterhaltung betrachtet. Die Filme wurden begleitet, weil ein Musiker sowieso schon im Theater anwesend war. Ganz abgesehen von den offensichtlichen Problemen, die bei der Synchronisation von Live-Musik mit dem Film auftreten, waren die Leistungen bei diesen Veranstaltungen meistens amateurhaft.

*Die musikalische Begleitung
einer Rede sollte so unauffällig
ein- und aussetzen, dass sie
dem Publikum nicht deutlicher
bewusst wird als ein subtiler
Lichtwechsel.*

Norman O'Neill, Proceedings
of the Musical Association, 1910

Gleichwohl entstanden in der Stummfilmära einige faszinierende Werke von hoch geachteten europäischen Komponisten, die zur Zusammenarbeit bedeutend williger schienen als ihre Zeitgenossen zehn Jahre später im Studio-Dschungel von Hollywood. Dazu zählen Werke wie *Eric Saties* ENTR'ACTE (René Clair) von 1924, *Jacques Iberts* UN CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE (René Clair), *Paul Hindemiths* FELIX DER KATER IM ZIRKUS von 1927 und *Dimitri Schostakowitschs* Partitur für NEUES BABYLON (Grigori Kosinzew, Leonid Trauberg) von 1928. Dies schien viele der frühen Regisseure wie D. W. Griffith, Fritz Lang oder René Clair in ihrem Glauben an die ästhetischen Möglichkeiten des "stummen" Films als einer Kunst der Bewegung, bei der die Musik eine wesentliche Komponente bildet, zu stärken.

Erst dreissig Jahre nach der Geburt des Kinos erhält der Filmprojektor eine Tonspur. Natürlich gab es schon vorher Versuche: Bereits um 1900 wurde in London LITTLE TICH AND HIS BIG BOOTS von einem Grammophon begleitet. Es gab in Frankreich Charles Pathés Experimente, ein Grammophon mit einem Filmprojektor zu kombinieren, und in England zwei Prototypen, die ebenfalls 1900 erschienen, das «Warwick Cinephone» und das «Hepworth Viva-phone» – unglücklicherweise scheiterten beide an grundlegenden Problemen mit der Synchronisation. Technisch be-

stand das Kunststück der Live-Synchronisation in einem Heath-Robinson-artigen Mechanismus aus Seilen, Getrieben und Rollen, der zwischen Grammophon und Projektor montiert wurde. Auch die erfolgreicherer Versuche wie Leon Gaumonts Chronophone-System aus New York von 1913 scheiterten aber wegen der extremen Schwierigkeit, den Ton der frühen Phonographen wirksam zu verstärken.

*Wait a minute, wait a minute,
you ain't heard nothin yet*

Al Jolson, 1927

Die stilistische und technische Lösung bestand schliesslich darin, Ton und Bild auf ein und demselben Streifen Film aufzunehmen.

Die Tonspur auf einem Filmstreifen erscheint als ein mannigfaltiges Muster von schwarzen und weissen Flächen. Sie wird hörbar, wenn sie an einer Lichtquelle und einer photoelektrischen Zelle vorbeigeführt wird, die genügend Elektrizität erzeugt, um die visuellen Informationen in elektrische Impulse zu verwandeln. Diese werden dann verstärkt. Das visuelle Muster stellt im Grunde konkret gewordene Musik dar, vierundzwanzig Bilder pro Sekunde, und jeder Teil jeder Sekunde enthält sein eigenes, einzigartiges Tonmuster: Eine beispiellose Unterteilung musikalischer Zeit. Dieser gewaltige Durchbruch in der Ton-Technologie lieferte einerseits eine Lösung für die traditionellen Probleme der Vertonung, schuf andererseits stilistische Möglichkeiten, aber auch technische Probleme, die Griffith unvorstellbar blieben.

*«Here, hold this phone
to your ear. Do you hear any-
thing?»*

«Yes, static»

«Good»

William Burroughs, The Ticket
That Exploded, 1961

Mit der Etablierung der *talkies* wurden die Studios mit einem riesigen Überschuss an Angestellten konfrontiert, *cue-sheets*-Publizisten und Tausende von Musikern wurden plötzlich überflüssig. Max Winkler erzählt in seiner Autobiographie, wie dreieinhalb Tonnen *Kinotheken* einer Papierfabrik für 210 Dollars verkauft wurden! Während einst Komponisten oft auch Filmvorführungen begleitet haben, wurden nun keine ausführenden Musiker mehr benötigt. Publizisten von *mood-music* wie Winkler verkauften

Filmgesellschaften die Rechte, ihre Musik aufzuzeichnen, obwohl die Studios es erst noch vor kurzem ökonomischer fanden, ihre eigenen Komponisten anzustellen und selber zu publizieren.

Die Wende von der Stummfilm- zur Tonfilmära dauerte ungefähr drei Jahre, und in dieser Zeit wurden neue, radikalere Lösungen für die Probleme mit der Synchronisation gefunden.

*Die Filmmusik findet immer
noch nicht genügend Beach-
tung; die Filmleute behandeln
sie fast ohne Unterschied sehr
beiläufig und sind sich über
ihre Wichtigkeit nicht ganz im
klaren. Musiker arbeiten mehr
um des Honorars als um der
Kunst willen, und diejenigen
unter ihnen, die Interesse für
ihre ungewöhnlichen Formen
zeigen, sind eine seltene Aus-
nahme. Das Publikum schliess-
lich kümmert sich nicht allzu
sehr um die Musik, weil es
wenig Verständnis für fil-
misch-musikalische Einfälle
hat.*

Kurt London, 1935

*Wir hassen die Musik,
jedenfalls die meiste. Kann
man nicht in Ruhe malerische
Bilder ansehen, ohne durch
klagende Violinen abgelenkt
zu werden? ... Nein, ein
Grossteil der Musik ist einfach
lausig.*

Elizabeth Cross, Kinogängerin, zitiert in
«The British Film Yearbook» von 1945

Abseits der organisierten und bezahlten Arbeit im Bereich der Studio-Produktionen und der grossen Massenkommunikations-Programme in der Sowjet-Union begannen hauptsächlich in Europa unabhängige Filmemacher damit, neue Formen des Tonfilms zu entwickeln, als sie die Stofflichkeit des Mediums entdeckten.

Weshalb sollte man sich die Mühe nehmen, in einem Studio Orchesteraufnahmen zu machen, wenn man die Tonspur direkt durch Einritzen bearbeiten konnte? Dies erschloss die Möglichkeit, Tonsprache sichtbar zu machen. Eine Sprache von erschreckender Präzision. Es gibt wenig Spielraum beim präzisen Zeichnen von Ritzen, die nur Zehntel-Millimeter vom linken Bildrand entfernt sind. Der ungarische Künstler *László Moholy-Nagy* animierte während der dreissiger Jahre (in denen er sich mit seiner Arbeit dem herrschenden politi-

1
Tonfilmatelier
Triergon 1922

2
Filmprojektor
mit Grammo-
phon

3
Dimitri Tiomkin
bei den
Aufnahmen
zu LAND
OF PHARAOS
(1955)

4
Aufnahme in
Tonfilmatelier

5
Lichttonverstär-
ker Triergon
1922

schen Klima widersetze) in einer innovativen Serie von Filmen immer bizarrere Alphabete mit Fingerabdrücken, Briefe, sogar Kopfprofile, zusammen mit einem Ton, den er direkt auf die Tonspur zeichnete, womit so etwas wie eine Stenographie des visuellen Ausdrucks entstand.

Langsam sickert die Hygiene des Optischen, das Gesunde des Gesehenen durch.

Wir wollen planmässig produzieren, da für das Leben das Schaffen neuer Relationen von Wichtigkeit ist.

Lázló Moholy-Nagy, Malerei, Fotografie, Film, 1925

Oskar Fischinger kam auf diesem Weg ein Stück weiter, als er systematisch eine musikalische "Sprache" aufzuzeichnen versuchte, die dazu fähig wäre, Relationen zwischen Tönen und Bildern zu erkunden. 1931, bei einem «Bauhaus»-Treffen, erlangte Fischinger grosse Aufmerksamkeit, als er ein ägyptisches Piktogramm, das eine Schlange repräsentierte, zum Tönen brachte. Fischingers präzise gezeichnete Ritzzeichen verwandelten sich beim Durchlauf des Filmstreifens durch den Projektor in ein befremdend lebensecht tönendes HISS-S-S-S-S-S. Der Versuch, anhand der Experimente eine ausgewachsene Theorie über die Beziehung zwischen geschriebener Sprache und Ton zu entwickeln, stockte wegen des Fehlens finanzieller Mittel, und Fischinger geriet in Vergessenheit. Diesen bemerkenswert innovativen Versuchen, das Filmmaterial direkt zu bearbeiten, gelang schliesslich mit den Filmen des kanadischen Animators Norman McLaren ein Durchbruch. In seinem Kurzfilm BLINKITY-BLANK von 1954 wird improvisierter Jazz visuell umgesetzt und dann in kaleidoskopartigen Bildern eingefroren. Diese Animation ist mit Yves Kleins Körper-Abdruck-Experimenten mit nackten Frauen im Paris derselben Zeit vergleichbar (nur war die Arbeit McLarens nicht ganz so sensationell). McLaren entwickelte die Ton-Animation bis zu einem erstaunlichen Grad an Raffinesse. Es gelang ihm, durch minutiöse visuelle Abänderungen Variationen von einem Zehntel einer Tonhöhe und von einer Fünfzigstel-Sekunde (der Tondauer) mit über hundert verschiedenen dynamischen Schattierungen herzustellen.

Moholy-Nagy erkannte die revolutionären Möglichkeiten der neuen Kompositionsmethoden und erklärte, dass

Filmkomponisten, die diese Techniken übernehmen würden, *fähig wären, Musik mit noch nie gehörten und sogar inexistenten Ton-Werten zu kreieren.*

Der fundamentale Unterschied zwischen symphonischer Programm-Musik und deskriptiver Film-Musik liegt in der Tatsache, dass bei der ersten die Form frei bestimmt werden kann, während die zweite vom szenischen Geschehen abhängig ist, das sie «illustriert». Dies verunmöglicht ihr eine musikalische Entwicklung – kurz: raubt ihr ihre Existenzberechtigung.

Miklos Rozsa

Die ersten Jahre des Tons im konventionelleren (lies im zunehmend führenden westlichen) Kino war eine Ära der Konsolidierung der Genre und des Profits: die grossen Studios schienen unbeeindruckt vom Börsenkrach von 1929, denn sie produzierten jährlich mehr als fünfhundert Filme. Ausserdem wurde die Bewegung der Kamera wieder einfacher, und die Mikrophone ermöglichten gute Ton-Aufnahmen im Studio. Musikaufnahmen wurden, zumindest für die Untermalung von Dialog-Szenen, erst mit der Entwicklung separater Tonspuren für Dialog, Musik und Toneffekte in den Jahren 1931/32 geläufig.

Wir beginnen, die Bedeutung der Stille, die dem ersten Ton vorangeht, zu erkennen.

Die Stille ist unabdingbar für den rhythmischen Fluss. Sie geht nicht nur allem voran, auch die Erfahrung des Zuhörens wird erst durch sie möglich.

Robert Newell, International Review of the Esthetics and Sociology of Music, 1977

Da der Film sich in ein paar wenigen Jahren von einem stummen und unwirklichen Medium in ein Medium verwandelte, das sich mit seinen sprechenden Darstellern, kreischenden Autoreifen und Pistolenschüssen einen neuen Realismus schuf, zögerten die Verleiher anfänglich noch, Musik zu verwenden. Dieser Realismus war jedoch primär technischer und sicher nicht ästhetischer Natur. Der Dialog verunmöglichte vorerst grosse Bewegungen innerhalb des Bildes, Richtmikrophone waren noch nicht im Ge-

brauch, und so liefen die Filme Gefahr, zu (buchstäblich) gestelzten Konversationsstücken zu verkommen.

FAZIL is indeed an amazing picture to see! And – it is also an amazing picture to HEAR! In FAZIL you will hear that astonishing movie miracle – FOX MOVIE TONE. It puts SOUND into movies – realistic realistic, true-to-life sound! It's as true to your ears as it is to your eyes – because the SOUND like the scene is PHOTOGRAPHED!

Werbetext aus Photoplay, November 1928

In den ersten zwei Jahren des Tonfilms entstanden viele Film-Musicals (THE VAGABOND LOVER, THE STREET SINGER etwa). Dass diese je fertig wurden, grenzt an ein kleines Wunder, da die Musik gleichzeitig zusammen mit dem Dialog und den Toneffekten im Studio live aufgenommen werden musste.

Es ist nicht wahrscheinlich, dass das Vitaphon das Orchester jemals ganz ersetzen wird, aber es ermöglicht, dass Filme, die aufwendige musikalische Begleitung erfordern, an Orten gezeigt werden können, wo kein Orchester zur Verfügung steht.

Hugo Riesenfeld, 1926

Der Komponist Max Steiner erzählt von einem Vorfall aus dem Jahr 1930, bei dem es zwei Tage dauerte, um das Studio für einen Kontrabassisten so einzurichten, dass Tonüberlappungen und Tonverzerrungen vermieden werden konnten, und dies für Extrakosten von 75 000 Dollars, da alle Schauspieler und alle Mitarbeiter warten mussten, bis das Playback getestet war. Ohne den Luxus einer Neuaufnahme konnte ein Regisseur in der Post-Produktion natürlich keine Veränderungen vornehmen. Auch deshalb tendierte der Film zum Theatralischen; Georg Wilhelm Papsts DREIGROSCHENOPER zum Beispiel ist eher ein Film von einem Theaterereignis als ein organisch filmisches Werk, das für sich Bestand hat. Film war vorübergehend keine Kunst der Bewegung mehr.

Verglichen mit dem Stummfilm wurde der Tonfilm als unbeweglich angesehen, vor allem weil ein gewisser

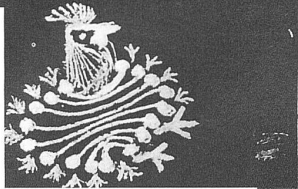
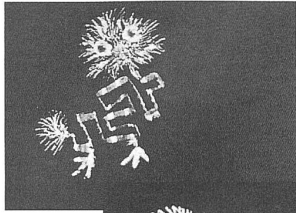
1
BLINKITY-BLANK
von Norman McLaren (1954)

2
Norman McLaren

3
Oskar Fischinger (1949)

4
MOTION PAINTING 1
von Oskar Fischinger (1947)

5
Herstellung von Ornament-Rollen zur synthetischen Tonerzeugung entwickelt von Oskar Fischinger (1932)



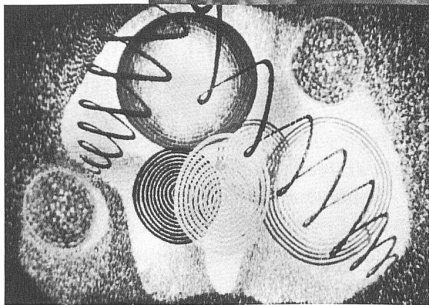
1



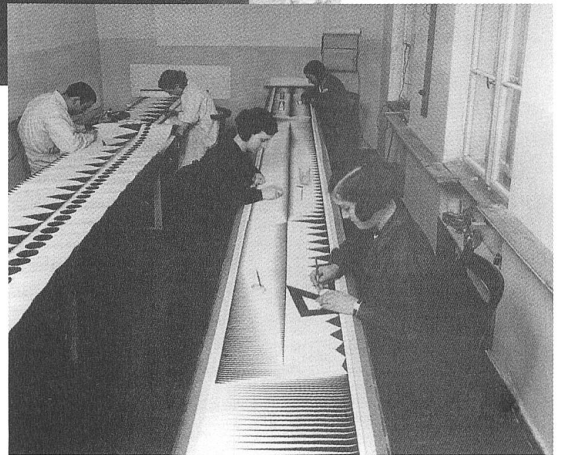
2



3



4



5

Spielraum bei der räumlichen und zeitlichen Konstruktion im späten Stummfilm noch möglich war, im frühen Tonfilm hingegen unmöglich wurde.

Nancy Wood, Text and Spectator
in the Period of the Transition to Sound,
1983

Der Musical-Markt wurde, trotz der kurz dauernden Popularität des Genres, übersättigt: zwischen 1928 und 1933 kamen Hunderte von Musicals heraus (wovon nur wenige wirklich erinnerenswert sind), auch änderte sich der öffentliche Geschmack.

Eine der zentralen Fragen für die Studios war, wie man die Musik im Film einsetzen sollte; viele Regisseure fanden es notwendig, die Musik als diegetisch zu kennzeichnen, mit anderen Worten, ihre Tonquelle (zum Beispiel ein Symphonieorchester in einem Ballraum) im Bild sichtbar zu machen. Gab es viel Musik, entstanden neue Probleme, und es gab etwas lächerliche Beispiele, in denen ein sehr grosser Aufwand betrieben wurde, um dem Publikum zu erklären, woher die Musik (angeblich) stammt.

PUBLIC ENEMY von 1931 zeigte einen bemerkenswerten Versuch, mit Hilfe der Tonspur einen Tonraum entstehen zu lassen, so dass der sichtbare Raum im Bild vertieft und das Trennende der Schnitte gemildert wurde. Ein Blues, den man aus einer Bar hört, wird lauter, sobald der Raum betreten wird, wird plötzlich leiser, wenn an einen benachbarten Ort geschnitten wird und wiederum lauter, sobald sich die Kamera in Richtung der Person am Klavier bewegt.

Viele Komponisten spürten auf jeden Fall, dass sowohl die Musik wie die Szene abgewertet wurde, wenn die Musik als Hintergrundmusik gekennzeichnet war.

Bald bekamen die Komponisten auch einen neuen Gegner, mit dem sie es aufnehmen mussten: den *musical director* des Studios. Sie wurden gleich zu zweit oder dritt engagiert (einen Mangel an Arbeit gab es bestimmt nicht), und die Partituren wurden unter der Aufsicht des musikalischen Leiters aus Beiträgen der Komponisten zusammengestellt. Sehr oft wurde ihnen keine *credits* gewährt, gelegentlich wurden Partituren sogar wiederverwertet. Max Steiners Musik für KING KONG von 1933 taucht etwa in der Wochenschau von RKO-Pathé und in einer Anzahl von

Spielfilmen (BACK TO BATAAN, LAST DAYS OF POMPEII etcetera) wieder auf. Sieht man von wenigen Ausnahmen (wie Josef von Sternbergs DER BLAUE ENGEL) ab, findet man die interessantesten *soundtracks* aber nicht im Mainstream-Kino, sondern in den nicht-kommerziellen Filmen: Etwa George Aurics Musik für Cocteaus LE SANG D'UN POÈTE, Hanns Eislers Komposition für Joris Ivens Dokumentarfilm NEUE ERDE, Arthur Honeggers elektronische Klänge für L'IDÉE von Berthold Bartsch oder Maurice Jauberts Musik für ZÉRO DE CONDUITE von Jean Vigo.

Es lohnt sich, die Frage zu stellen, die sowohl Filmemacher der Avantgarde wie des Mainstream während des frühen Tonfilms stark beschäftigt haben muss: Warum soll man Musik als Hintergrundmusik einsetzen?

Ein anonymen Kritiker schrieb 1929 in Variety:

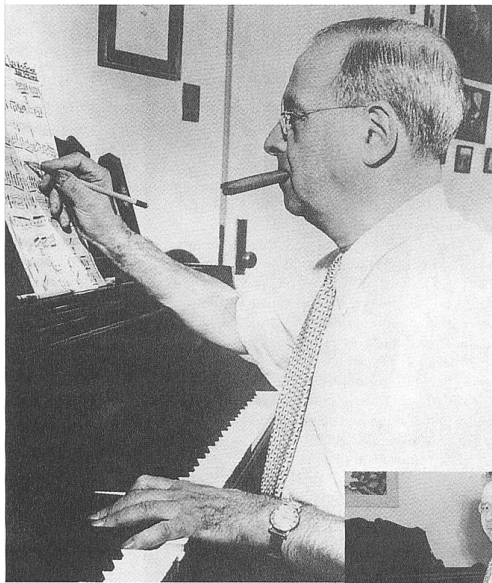
Es muss nur jemand im Publikum kichern, und jede Stimmung ist vorbei. In Zukunft wird eine Liebeszene mit Hilfe von stimmiger Musik mit einem romantischen Touch versehen. MGM geht als erstes Studio so vor, andere werden aus eigenem Interesse folgen.

Als das Publikum, angeführt von einer neuen, wachsenden Kritik, nach "realistischeren" Skripts verlangte, bekamen Worte plötzlich Gewicht und die Dialoge wurden hektisch.

Mit der Zunahme der Tonstudios wurden auch spezielle Musikabteilungen eingerichtet, in die viel Geld hineinfloss. Wahrscheinlich mehr als zu jeder anderen Zeit ihrer kurzen Geschichte wurde Filmmusik während der dreissiger Jahre in riesengrossem Umfang für ein Publikum von wöchentlich 90 Millionen Amerikanern geschrieben, wobei wahrscheinlich nur sehr wenige der Musik ihres täglichen Filmkonsums grosse Aufmerksamkeit schenkten.

Die Dinge räumlich und menschlich "näher" zu bringen, ist ein genau so leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen, wie es ihre Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch die Aufnahme von deren Reproduktion ist.

Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1936



1



2



3

Filmmusik von
Hanns Eisler:
KUHLE WAMPE
(1931)
NEUE ERDE
(1933)
HANGMEN ALSO
DIE (1942)
NONE BUT A
LONELY HEART
(1944)
SO WELL
REMEMBERED
(1947)
THE WOMAN ON
THE BEACH
(1948)
NUIT ET
BROUILLARD
(1955)

Filmmusik von
Erich Wolfgang
Korngold:
CAPTAIN
BLOOD (1935)
THE ADVEN-
TURES OF ROBIN
HOOD (1938)
JUAREZ (1938)
THE PRIVATE
LIVES OF ELIZA-
BETH & ESSEX
(1939)
THE SEA HAWK
(1939)
KINGS ROW
(1941)
OF HUMAN
BONDAGE
(1946)

Filmmusik von
Max Steiner:
KING KONG
(1932)
THE INFORMER
(1935)
GONE WITH THE
WIND (1936)
COME NEXT
SPRING
FOUR WIVES
(1940)
CASABLANCA
(1942)
NOW VOYAGER
(1942)
SINCE YOU
WENT AWAY
(1944)
A STOLEN LIFE
(1947)
THE LAST
COMMAND
(1955)

1
Max Steiner

2
Erich Wolfgang
Korngold mit
einem Warner
Toningenieur
bei Aufnahmen
zu JUAREZ
(1938)

3
Erich Wolfgang
Korngold am
Piano

Die Idee drängt sich auf, dass die Musik, ähnlich wie heutige *Muzak*, unsere Reaktion auf filmische Bilder konditioniert und in vielen Fällen das Publikum bis zur Willfährigkeit mit schlechten Filmen versöhnt. Doch wenn ein Zweck der Filmmusik darin besteht, eine richtige "Lektüre" einer Szene zu garantieren, wie kann "korrektes" Verständnis zustandekommen? Es ist unmöglich. Die Musik transzendiert auf verwirrende Weise die Schnitte, überschreitet aber auch die Zeitspanne unserer Aufmerksamkeit, da sie in unser Bewusstsein ein- und ausdringt, bis in uns ein seltsam vages Gefühl für das Vergehen von Zeit zurückbleibt. Die Filmmusik lenkt unsere Wahrnehmung filmischer Entwicklungen untergründig, prägt aber unser Verständnis und unsere Reaktionsmuster auf den Film.

Solange Produzenten erfolgreiche Hits neu verfilmen lassen, weil sie annehmen, dass die aussergewöhnliche Kraft eines Drehbuchs wiederverwertet werden kann, werden Filme immer wieder Filme imitieren. Obwohl jeder Film als Kunstprodukt letztendlich etwas Einzigartiges darstellt, ist es nicht schwierig, Ähnlichkeiten hinsichtlich Themen, Charakteren oder (sogar) Erzählperspektiven aufzuzeigen. Solche Ähnlichkeiten gerinnen mit der Zeit zu Genres, wobei ein Teil ihrer Anziehungskraft darin liegt, dass sie implizit oder explizit auf andere Filme oder auf Charaktere (innerhalb) desselben Genres verweisen können. Als der Tonfilm eine gewisse Reife erreichte, begann die Filmmusik, Muster theatralischer Konventionen, die beim Stummfilm dominierten, zu konsolidieren. Von ungefähr 1935 an war offensichtlich, dass das klassische Modell der Filmmusik die symphonische Musik darstellen würde, die auf die symphonischen Stücke zurückging, die schon während der "Partisanen"-Zeit des frühen Stummfilms geplündert wurden. Aber wer sollte die Musik liefern?

Viele der etablierten Komponisten, die aus einem zunehmend unerträglich werdenden Europa geflohen waren und nun während der frühen dreissiger Jahre in Kalifornien zu überleben versuchten, schauten voller Misstrauen auf die Filmindustrie. In der Sowjetunion andererseits wurde sowohl der Film wie auch die Filmmusik in einer Treibhausatmosphäre rigider, repressiver Staatskontrolle geschwächt.

Die Geringschätzung, die Stravinsky und Schönberg in Amerika dem Film gegenüber zum Ausdruck brach-

ten, war höchstwahrscheinlich eine Reaktion gegenüber der Filmindustrie und nicht gegenüber dem Medium. Beide lehnten ziemlich hohe Offerten verschiedener Studios ab; einmal platzten die Verhandlungen, als Schönberg 100 000 Dollars forderte mit der Begründung, dass er ein ganzes Jahr benötige, um eine Stunde Musik zu produzieren!

Die vielleicht erfolgreichsten unter den emigrierten europäischen Komponisten waren *Erich Wolfgang Korngold* und *Max Steiner*. Ihre Musik war von einer symphonischen Komplexität, die die *music directors* Hollywoods bisher nicht gekannt hatten.

Korngold, der seine ersten Erfolge im Bereich der Opernmusik feierte, zeigte schon als Kind in Wien ungewöhnliche Fähigkeiten. Auch nach seiner Übersiedlung nach Hollywood liessen sich die gewagteren Aspekte seiner Arbeit nicht unterdrücken. Für Korngold war der Film wie eine Oper, die nicht durch die Begrenzungen des Theaters, das sich in Realzeit entfalten muss, behindert wird. Seine intensive und leidenschaftliche Musik unterstützt die emotionale Prägung der Protagonisten, da allen ein musikalisches Thema zugeordnet wird. Im Kompositionsstudio, unterhalb der Leinwand, stimmte Korngold die Musik scheinbar mühelos auf das filmische Geschehen ab, indem er Musik komponierte, die sich (auf die Sekunde genau) auf den emotionalen Höhepunkt einer Szene ausrichtete.

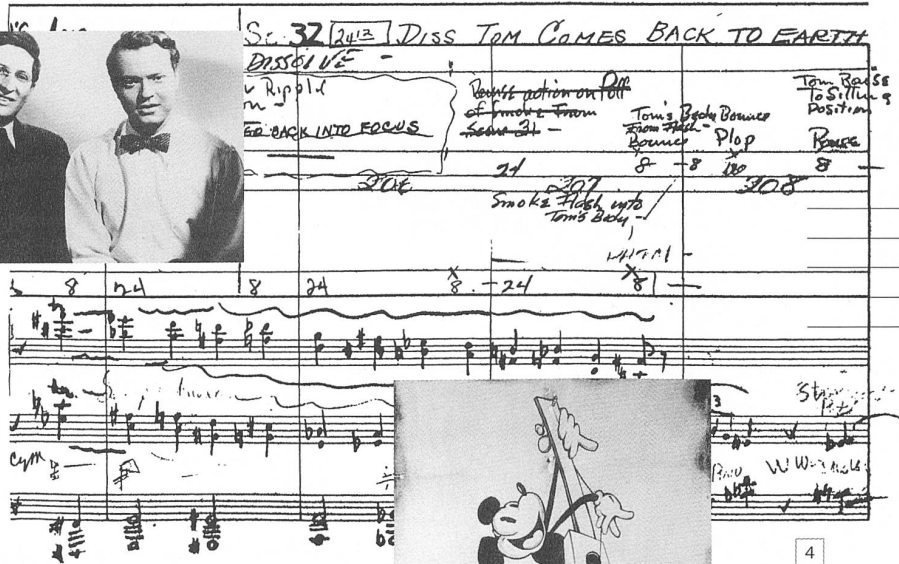
Max Steiners Methode war weniger orthodox, obwohl er wahrscheinlich mehr als alle vor ihm dazu beitrug, dass die Filmmusik im technischen Sinne Form annahm, denn er brachte eine eindrückliche Sammlung von Musikeffekten ins Tonstudio mit. Steiners Musik folgt eng der rhythmischen Entwicklung einer Szene und spiegelt nicht so sehr ihren emotionalen Tonfall als den Ablauf der Einstellungen, Schnitte, Kamerabewegungen und Überblendungen. Sein wahrscheinlich dauerhaftester Beitrag an die Filmmusik ist seine (Weiter-)Entwicklung der *click track*-Methode, eine Methode, die vorher vorwiegend beim Zeichentrickfilm verwendet wurde.

Der Begriff *click track* bezieht sich auf die Anzahl der perforierten Löcher am Rande eines Zelluloid-Streifens – jede Perforation, die über den Tonkopf des Tonprojektors läuft, produziert ein charakteristisches «Klick». Der Komponist kann damit nun einen sehr genauen Plan für jede Sequenz herstellen. Auf einer *click-sheet* konnte die Dauer einer

Einstellung, die Länge eines Dialogs oder die Stelle eingetragen werden, bei der ein Musikstück beginnen oder enden sollte.

Durch den Filmprojektor laufen bekanntlich 24 Bilder pro Sekunde, was 1440 Bilder pro Minute ergibt. Will ein Komponist in einer Szene mit einer Verfolgungsjagd eine Musik mit, sagen wir, 140 Schlägen pro Minute verwenden, teilt er die Anzahl Bilder pro Minute (1440) durch die Anzahl Schläge pro Minute (140), was 10 ergibt. Der Musik-Cutter kann nun in jedes zehnte Bild ein Loch stanzen; die Abfolge dieser Klicks hilft bei der synchronen Vertonung der Szene. Steiners Technik blieb bis heute für viele Komponisten die übliche Arbeitsmethode. Steiner war ein wahrer Meister. Für seine Filmmusik zu *NOW VOYAGER* und zu *SINCE YOU WENT AWAY* hat er je einen Oscar gewonnen. Es sind flüssige, aber sehr beherrschte Kompositionen, vollständig entwickelte kleine Suiten, die Stimmung und Tempo mit beeindruckender Leichtigkeit ändern.

In den dreissiger und vierziger Jahren entwickelte sich auch die amerikanische Mainstream-Trickfilm-Industrie, die im Imperium von Walt Disney zusammenwuchs. Es ist sehr zweifelhaft, ob Disneys Erfolg ohne den innovativen Versuch einer Integration von Musik und Bildern möglich gewesen wäre. Einer von Disneys wichtigsten Komponisten, *Scott Bradley*, erlangte zwar einen gewissen Ruhm, aber im Vergleich mit anderen Bereichen dieser Filmindustrie wurde die oft sehr innovative Arbeit innerhalb des Trickfilm-Sektors als zweitrangig behandelt. In der Tat machte Bradley erst nach seinem Wechsel von Disney zu MGM wirklich Karriere. Er arbeitete hauptsächlich mit kleiner Orchestrierung und entwickelte ähnliche Techniken wie die *click-track*-Methode von Steiner. In seinen frühen Werken bei Disney adaptierte er häufig Kinder- und Volkslieder. Deren Anziehungskraft hing wahrscheinlich damit zusammen, dass es stark komprimierte, repetitive und hoch melodiose Musikstücke mit viel Sinn für Rhythmus waren, die daher leicht adaptierbar waren. Diese musikalisch stark einschränkenden Formen wurden jedoch mit der Erfindungsgabe eines intelligenten Komponisten bearbeitet und zusammengefügt. Um die grössten Wirkungen aus diesem einfachen Quellenmaterial zu erzielen, fand es Bradley am besten, die Patchwork-Musik ohne Abstimmung auf die filmischen Bilder zu komponieren. Sein



Die Musik wird einem bereits feststehenden Ablauf hektischer Bild-Ereignisse beigelegt, und in vielen Fällen wird von ihr nichts anderes verlangt, als dass sie die Handlung durch synchrone Illustration «verdopple». Toneffekte und die musikalische Charakterisierung sollten dabei eng zusammenarbeiten.

Ingolf Dahl, *Film Music Notes*, 1948

Anders war es noch in Disneys ersten Trickfilmen, den SILLY SYMPHONIES und in STEAMBOAT WILLIE, ein Mickey-Mouse-Prototyp, welche man eher als Musik-Illustrationen denn als eigenständige Stories bezeichnen kann.

Dahl sieht zwischen der Trickfilm-Musik und den verschiedenen Stilen neo-klassizistischer Musik, die zu jener Zeit in Europa entstand und speziell für Theater und Ballett komponiert wurde (Milhaud und Strawinsky neben ande-

Filmmusik von Maurice Jaubert: L'AFFAIRE EST DANS LE SAC (1932) LE QUARTORZE JUILLET (1933) ZÉRO DE CONDUITE (1933) L'ATALANTE (1934) DRÔLE DE DRAME (1934) UN CARNET DE BAL (1937) QUAI DES BRUMES (1938) LE JOUR SE LÈVE (1939) LA FIN DE JOUR (1939)

Filmmusik von Alfred Newman: ARROWSMITH (1932) FOREIGN CORRESPONDENT (1940) THE BLACK SWAN (1942) CAPTAIN FROM CASTILLE (1947) ALL ABOUT EVE (1950) THE GREATEST STORY EVER TOLD (1964)

1
Bernhard Herrmann dirigiert

2
Alfred Newman dirigiert

3
Bernhard Herrmann mit Orson Welles

4
Auszug aus der Komposition von Scott Bradley zu HEAVENLY PUSS (1948)

5
Plakat der Südfilm AG (1930)

ren), eine Verbindung. Aber er führt sie auch auf die *opera buffa*, die komische Oper des achtzehnten Jahrhunderts, zurück, wo das Geschwätz verwirrt Liebhaber etwa durch einen Paukenschlag oder einen Einwurf der Trompete akzentuiert wurde. Während der fünfziger und sechziger Jahre begann für die Trickfilme und ihre Musik eine Ära von bahnbrechender Brillanz, sowohl in Amerika als auch in Osteuropa, wo die Allegorien der einfachen Zeichnungen grössere politische und künstlerische Freiheit ermöglichten als die Spielfilme. Von Fischinger bis zu Disney haben diese erinnerungswürdigen Momente in der Geschichte des Tons direkt auf eine Musik verwiesen, die von der Einengung der Notation und den Beschränkungen menschlicher Darsteller befreit ist. R.S. James behauptete im «Musical Quarterly» von 1986, dass die neuen elektronischen Technologien, die die Animatoren während der dreissiger und vierziger Jahre verwendeten, den elektro-akustischen Experimenten Pierre Schaeffers und der *musique concrète* der fünfziger Jahre den Boden bereiteten, deren Errungenschaften mit dem, was Animatoren wie McLaren und Hoerree anstrebten, kongenial waren. Zudem kann man von dort eine Linie zu frühen Arbeiten amerikanischer Minimalisten wie Steve Reich (zum Beispiel zu IT'S GONNA RAIN und zu COME OUT von 1965) und den *cut-ups* von Eric B. Public Enemy, KRS und verwandten Gruppen ziehen.

Während Animatoren in ihren Filmen Zeit und Raum wie besessen auflösten, entwickelte am anderen Ende des filmischen Spektrums die erste Generation des Sowjet-Films, jetzt mit einer komplexen Ästhetik ausgerüstet, die von Meisel erarbeiteten Möglichkeiten der Tonmontage weiter. Warum sollte man nicht Toneffekte zusammenfügen, um damit neue Kompositionen zu schaffen, anstatt die Montage (des Films) in der Musik nachzuvollziehen? W. I. Pudovkin, ein Verbündeter von Eisenstein und einer der talentiertesten frühen sowjetischen Filmemacher, beschreibt die Kreation einer Tonmontage zu einer Hafenszene in DER DESERTEUR (1933) so:

Jedes Geräusch wurde einzeln geschnitten; die entsprechenden Bilder waren manchmal viel kürzer als das dazugehörige Tonstück, manchmal wieder doppelt so lang. Manchmal schnitt ich den allgemeinen Lärm der Menge in die Rede

hinein, und es zeigte sich, dass die Anordnung verschiedener Geräusche in einer solchen Montage einen bestimmten, klar definierten, ja musikalischen Rhythmus erzeugen kann, einen Rhythmus, der wächst, sich entfaltet und Stückchen um Stückchen zu einem Höhepunkt der gefühlsmässigen Wirkung anschwillt.

Neue Formen in der Kunst werden durch die Kanonisierung von peripheren Formen geschaffen.

Viktor Shklovsky

Die Montage hörte nicht notgedrungen beim Nebeneinander auf. Der brillante, französische Komponist Maurice Jaubert erkundete während seiner allzu kurzen Zusammenarbeit mit Jean Vigo die Wirkungen zweifacher Tonumkehrungen – ein Musikstück wurde rückwärts aufgenommen und danach rückwärts abgespielt, wodurch eine unheimlich verdrehte Hüllkurve (Lautstärkenverlauf) entstand. Dem Nachhall der Töne folgt ihr Anschlag, was der Musik eine traumähnliche Unfassbarkeit und Körperlosigkeit verleiht.

Wir gehen nicht ins Kino, um Musik zu hören. Wir erwarten von ihr, dass sie einen visuellen Eindruck in uns vertieft. Wir verlangen von ihr nicht die Erklärung der Bilder, sondern dass sie ihnen eine eigene, andersartige Resonanz hinzufügt – das andere wäre, sich mit einem permanenten Pleonasmus zufrieden zu geben.

Maurice Jaubert, 1939

Montage als stilistische Methode der Komposition ermöglicht eine perfekte Begleitung des Films, dem Montage selber eigen ist. Die Tonmontage ist fähig, den emotionalen Gehalt einer Szene auszuloten, indem sie ihre unbewussten visuellen Rhythmen aufdeckt. Dies führt uns zu Kurt Londons Feststellung zurück, dass Film in erster Linie eine Kunst der Bewegung ist; erst jetzt können wir den Ton als gleichwertigen Gegenpart zu den Bildern im Hinblick auf das Auslösen von Gefühlen gelten lassen. Am grundlegendsten wird dies bei den Zuschauerreaktionen auf schnelle Montage (Anspannung

und Unruhe) und langsame Montage (passiver, entspannter Genuss) sichtbar.

Die einzige «Reinheit» des Films zeigt sich darin, wie er verschiedene Elemente zu seinem eigenen uneinheitlichen Ganzen verbindet, seine Essenz, dass er diese Elemente interagieren lässt.

Raymond Durnat, 1976

Die vierziger Jahre werden heute von vielen als das *goldene Zeitalter* der Filmmusik (zumindest in Amerika) betrachtet. Neben den Komponisten, die aus Europa emigriert und also lediglich «auf Besuch» waren, machte sich nun auch eine Schule amerikanischer Komponisten lautstark bemerkbar, die von zwei ganz unterschiedlichen Komponisten dominiert wurde: Alfred Newman und Bernhard Herrmann.

Als Alfred Newman 1940 zum *General Music Director* der Twentieth Century Fox ernannt wurde, konnte er bereits eine Reihe erfolgreicher Kompositionen vorweisen, die er in den dreissiger Jahren geschrieben hatte. So wie man Korngolds Musik als lyrisch, kann man Newmans Musik als dissonant bezeichnen; Newman verwendete ein eindringliches orchestrales Rauschen, um Stimmungen und Emotionen heraufzubeschwören. Obwohl er sich eng an die romantische Tradition anlehnte, war seine Musik sehr weit von Wien entfernt. Er schrieb viele, ausgedehnte lange Passagen für Streicher in den höchsten Registern und verwendete ungewöhnliche Übergänge, um mit scheinbarer Leichtigkeit zwischen Dur- und Molltonarten zu wechseln. Dieser ungehemmte Emotionalismus wurde nicht nur zum Merkmal seines persönlichen Stils, sondern auch infolge seiner Stellung als Abteilungsleiter zum Studio-Stil von Fox während der vierziger Jahre.

Bernhard Herrmanns Zusammenarbeit mit Orson Welles begann bereits als Musik-Chef des *Mercury Radio*. In diesem Treibhaus und seiner oft anarchischen Atmosphäre (man denke etwa an die Ausstrahlung von «War of the Worlds») blühten beide Talente auf. Es war nichts als natürlich, dass er 1941 die Musik für CITIZEN KANE schrieb. Herrmann war wahrscheinlich der innovativste Komponist, den Hollywood jemals hervorbrachte. Er war ein Meister des Timings; seine Musik rückt das filmische Bild in den Vordergrund und verleiht ihm Tiefe und Substanz. Herr-

manns Musik scheint nicht von den Bildern auszugehen, da sie darauf verzichtet, (Figuren) zu subjektivieren und statt dessen die Erzählstränge betont. Eigenartigerweise fügt sie sich jeweils erst im nachhinein zu einem sinnhaften Ganzen zusammen.

Für *CITIZEN KANE* schrieb Herrmann eine Reihe verblüffender Stücke, die die verschiedenen Teile der Story miteinander in Beziehung setzen. Für die Montagesequenzen, in denen Welles grosse Zeitspannen gerafft darstellt, schrieb Herrmann delirierende Walzer, Polkas und Can Cans, deren Bezug zu den Protagonisten durch Beschleunigung und Verlangsamung erkennbar wird: Die Frühstück-Montagesequenz, die Charles Foster Kane und seine Ehefrau in verschiedenen Stadien ihrer Ehe im Verlauf einiger Jahre zeigt, wird deutlich von einem Walzer, der anfänglich noch schnell und beschwingt ist, dann zunehmend "verkümmert", (mit-) getragen.

Während der vierziger Jahre produzierte Herrmann eine brillante Filmmusik nach der anderen: *THE MAGNIFICENT AMBERSONS*, *JANE EYRE*, *ALL THAT MONEY CAN BUY* und *HANGOVER SQUARE*.

Mit Herrmann beginnt ein Stil der Integration, bei dem die Musik den Erzählfluss nicht nur mitbestimmt, sondern ihn eigentlich diktiert. Die Musik wird gegenüber dem filmischen Geschehen kühner, nicht mehr nur einfühlend. In *HANGOVER SQUARE* zum Beispiel ist eine mechanisch ablaufende Leierkastenmusik zu hören, während sich vor unseren Augen ein grässlicher Mord ereignet. Obwohl man stark involviert ist, wird man sich durch die Musik dennoch gewahr, dass man die entsetzlichen Bilder mit voyeuristischer Ruhe ansieht. Es entstand eine neue Art emotionaler Verbindung zwischen Zuschauer und Film.

Herrmann blieb auch während der fünfziger Jahre dominant, als er die Musik für die meisten Hitchcockfilme schrieb.

Um 1950 hatte die Filmmusik in den meisten industrialisierten Ländern einen ähnlichen Grad an Orthodoxie erreicht. Die symphonische Filmmusik erreichte zwischen Mitte und Ende der vierziger Jahre einen Höhepunkt. Nach den starken Anleihen bei alten Orchesterwerken begannen viele Filmkomponisten, einen Ausweg aus den rigiden Konventionen zu suchen. Die Integration von Elementen aus dem Jazz (*Alex Norths* Musik für *A STREET*

CAR NAMED DESIRE von 1951), aus der Volksmusik (*Anton Karas'* Zither-Musik für *THE THIRD MAN* von 1949), aus dem Pop (die meisten Disney-Produktionen der vierziger Jahre) und dem grell Modernen (*Leonard Bernsteins* heftige Musik für *ON THE WATERFRONT* von 1953) schien eine Möglichkeit, in der Filmmusik thematische Anliegen zu bekräftigen; die Musik war aber natürlich auch ein starker Ausdruck nationaler Identität. In Amerika und in Europa änderte sich die ästhetische Beziehung zwischen Musik und Film schnell. In der Folge des Zweiten Weltkriegs schien jeder Gedanke an eine Rückkehr zum überladen-üppigen und einförmigen Romantizismus der dreissiger und vierziger Jahre unangemessen. Filmische Bilder und Musik wurden komplexer und ebenbürtiger. Die Musik illustrierte nicht länger eine Story, sondern bot ihr einen Kontext. Stories wurden nicht mehr länger linear, mit Figuren, die eine Szene ähnlich wie im Theater betreten und wieder verlassen, erzählt, sondern in einer Reihe spezifischer Einstellungen, die zusammen ein komplexes Zeitgefüge ergeben oder eine Vorstellung von Zeit erzeugen.

Man könnte sagen, die Handlung halte sich freischwebend in der Situation, statt sie zu vollenden oder abzuschliessen. (...) Wir haben es nunmehr mit einem Kino des Sehenden (cinéma de voyant) und nicht mehr mit einem Kino der Aktion zu tun.

Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*,
Kino 2, 1991

Als die Kamera näher an die Schauspieler heranrückte und in Grossaufnahmen subtilste Mimik oder Details wie im Wasser eintauchende Finger erfassen konnte (hier zeigt sich die Ambiguität einer direkten Begegnung mit der Kamera), musste die Musik unendlich viel subtiler werden, als dies bei einem voll besetzten Orchester möglich ist.

In Hanns Eislers Essay «Komposition für den Film» von 1947 wird die Film-Musik einfach als ein weiteres kulturelles Linderungsmittel, mit dem Zweck, die Leute zu beschwichtigen und zu kontrollieren, dargestellt. Filme seien verhüllte Ermahnungen und Ermunterungen zu Konformismus, Konsum und Zufriedenheit; Techniken der Überraschung wie schnelle Schnitte oder Grossaufnahmen clevere, raffi-

nierte Versuche, dem Publikum den Eindruck von Unmittelbarkeit und Spontaneität zu vermitteln.

Eislers Kritik erscheint heutzutage als zu vereinfachend. Filmmusik ist – historisch betrachtet – primär ein Transport-Medium, das dem Publikum jedoch in degradierter Form präsentiert wird, bruchstückhaft, oft nur schlecht hörbar. Daher ist es unwahrscheinlich, dass ein Publikum allein durch die Musik verführt wird. Was Eislers "Gegengift" gegen die Tyrannei der klassischen (amerikanischen) Filmmusik sein soll, bleibt unklar; Rufe nach grösserer Fortschrittlichkeit bei Filmmusik weichen dem Problem ihrer Funktionalität aus. Eine Filmmusik, die über die anderen narrativen Elemente dominiert – ob sie nun progressiv ist (was immer das heissen mag) oder nicht – führt nur dazu, dass sie die Zuschauer tyrannisiert.

Der Ausweg aus dem Paradox besteht nicht darin, eine allesumfassende Theorie dessen liefern zu wollen, was Filmmusik darstellen oder nicht darstellen könnte, sondern danach Ausschau zu halten, was die Filmmusik in ihrer kurzen Geschichte tatsächlich geleistet hat.

Das, was abgeschafft werden muss, besteht weiter und zusammen damit unser Verschleiss. Man zerreibt uns.

Aus: *SUR LE PASSEGE DE QUELQUES*

PERSONNES À TRAVERS UNE ASSEZ COURTE

UNITÉ DE TEMPS von Guy Debord, 1959

Russell Lack

Aus dem Englischen übersetzt
von Kathrin Halter



1

1
Fred Astaire
und Rita
Hayworth
bei den Proben
zu *YOU WERE
NEVER LOVELIER*
von William
Seiter (1942)