

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 39 (1997)  
**Heft:** 213

**Artikel:** "When the Music is over ..." : die unbegrenzt nutzbare Ware Filmmusik :  
Fragmente einer Geschichte II  
**Autor:** Halter, Kathrin  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-867194>

### **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>**

# «When the Music is over...»

Die unbegrenzt nutzbare Ware Filmmusik  
Fragmente einer Geschichte II



1

1  
Cary Grant,  
James Mason  
und Eve Marie  
Saint in einer  
Drehpause  
bei **NORTH BY  
NORTHWEST**  
Regie: Alfred  
Hitchcock,  
Musik: Bernard  
Herrmann  
(1959)

2  
Partiturauszug  
für **A STREET-  
CAR NAMED  
DESIRE**  
Regie: Elia  
Kazan, Musik:  
Alex North  
(1951)

2

*Sie beendet ihre Affaire,  
sagt aber nicht genau weshalb.  
Wie teilnahmslos sie ist,  
sieht man ihr nur an.  
Von ihr geht ein gewisses  
"modernes" Lebensgefühl aus.  
Die Tage vergehen; sie weiss  
kaum, was sie mit ihrem Leben  
anfangen soll ... Es gibt nichts,  
das die Kamera nicht hinrei-  
chend sichtbar machen würde.*

Parker Tyler, Sex, Psyche Etcetera  
in the Film, New York, 1969

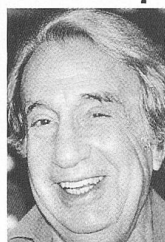
In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg geschah mit der filmischen Imagination etwas ziemlich Drastisches. Der Film durchlief als neueste Kunstform des zwanzigsten Jahrhunderts eine beschleunigte Adoleszenz und schien die ästhetische Theorie von zweihundert Jahren, von der die anderen Kunstformen durchdrungen waren, mit dem Vorteil rückblickender Erkenntnis in sich aufzusaugen. Filme sind illusionär, unwirklich, verführerische, in der Imagination gründende

Landschaften der Sehnsucht und des Begehrens – in seinen glänzendsten Momenten, bei seinen frühesten Formen, hätte man den Film für eine Kunst der Bewegung, eine phantastische Erweiterung seelisch-geistiger Möglichkeiten halten können, aber mit dem Aufkommen des Tons entwickelte sich der Film weiter und öffnete sich räumlich sozusagen von der zweiten zur dritten Dimension. Der Film der Nachkriegsjahre wurde in erster Linie eine Kunst des Arrangements, der Selektion.

1

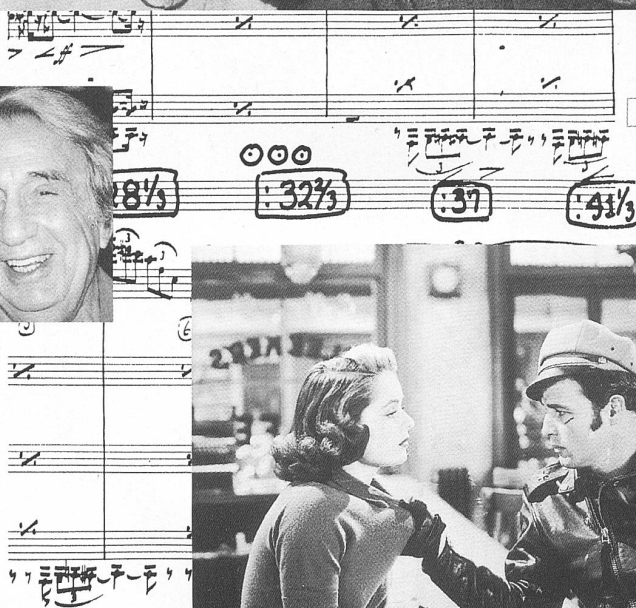


Was damals dem filmischen Bild geschah, ist in der Essenz das, was innerhalb der Malerei, Musik und Literatur schon früher geschehen war. Eine allgemeine Entwicklung von der direkten Abbildung – dem Versuch, etwas in der Welt ausserhalb von uns zu "kopieren" – hin zu einem Versuch der Darstellung psychologischer Prozesse, die ablaufen, wenn wir die Welt "ausserhalb" von uns wahrnehmen. Vorläufer dieser Entwicklung gab es in der Malerei, beim Impressionismus und Expressionismus, beim Pointillismus von Seurat und beim analytischen Furor des Futurismus. Stories wurden weniger theatralisch, Charaktere hatten nicht länger die Funktion, zusammenhängende, lineare Szenen mit konventionellen dramatischen, die *plot-points* ankündigenden Dialogen voran zu bewegen; die Charaktere waren der Welt der Zuschauer, einem sehr uneinheitlichen Publikum, nun näher; Zuschauer und Bilder begegneten einander direkter. Die Filmmusik war für die lose gebauten und fragmentarischen Erzählungen nicht nur Anhängsel, sondern *bewegende Kraft*.



2

3



4



5

Filme haben mit der Musik eine Ontologie der *Veränderung* gemein. Die subjektive, peinlich genaue Wahrnehmung sich verändernder Ereignisse spielt bei beiden eine wichtige Rolle. Mit welcher Geschwindigkeit sich die Ereignisse verändern, ist unwichtig, die zentrale Komponente beim Sehen eines Films oder beim Hören von Musik ist der Rhythmus des Wechsels, sind die inneren Perioden eines Musikstücks oder einer Bildersequenz.

Musik wie Film entfernten sich vom Formalismus der dreissiger und vierziger Jahre. Die emotionale Tour-de-Force der Streicher, typisch für Komponisten wie Alfred Newman in den Hollywood-Studios, wurde allmählich von weniger pompösen und spontaneren Kompositionen verdrängt. *Jazz* war eine Antwort auf die neuen stilistischen Bedürfnisse, die das erneuerte Kino schuf. Allerdings ist Improvisation an sich keine geeignete Arbeitstechnik fürs Kino; bei Spielfilmen, die in der Minute bis zu 600 000 Dollar kosten, ist spontane Innovation vom Produzenten selten erwünscht, nachdem die Produktion einmal begonnen hat.

Als in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg die filmischen Erzählungen in europäischen und amerikanischen Produktionen fragmentarischer wurden und zwischen mehreren Zeit-



ebenen jonglierten, kam die Ästhetik des Jazz – eine Ästhetik von offensichtlicher Unvollkommenheit – zumindest einigen Bedürfnissen dieser Filme entgegen. Gewisse Strömungen des Films und seiner Musik haben sich in den letzten vierzig Jahren beinahe in einer Anti-Ästhetik verfangen. Traditionelle Konzepte der Ästhetik wie Symmetrie, Konstruktion und die Balance zwischen Form und Inhalt wurden zugunsten einer freieren Hinwendung an die Zuschauer aufgegeben.

Film, transhistorisch betrachtet, macht uns, die Beobachter, mit zu seinem Thema, so wie improvisierte Musik mit unseren Vorstellungen von Kohärenz spielt. Was waren aber die ersten Anzeichen dieser beunruhigenden Verbindung, und warum ist sie ausgerechnet in einer der kulturell konservativsten Nationen der Welt, in Amerika, entstanden?

1951 schrieb *Alex North* die Musik für *Elia Kazans* phänomenal erfolgreichen Film *A STREETCAR NAMED DESIRE*. North, ein erfahrener Theater-Komponist, verwendete für die Leinwand-Adaption des in New Orleans angesiedelten Theaterstücks von Tennessee Williams Stilelemente des Jazz und Blues. Der Stil der Musik war ebenso innovativ wie die Arrangements, die er für kleine Besetzungen schrieb. Er versuchte auch, die filmische Erzählung soweit wie möglich mit dem omnipräsenten Jazz, der aus dem Café «Four Deuces» dringt, zu verbinden, was Möglichkeiten bot, die Filmmusik aus der Musik des szenischen Geschehens zu entwickeln. Andererseits ist die Musik häufig gegenläufig zur filmischen Handlung. North ordnet den Figuren musikalische Themen zu, die das äusserere Geschehen, in das die Charaktere verwickelt sind, oft übertönen. In vielen Passagen streiten die unterschiedlichen musikalischen Themen miteinander; aus diesen kakaphonischen Überlagerungen hört man die Konflikte zwischen den drei Hauptfiguren Blanche, Stanley und Stella heraus.

Jazz spielte natürlich schon in anderen Filmen eine wichtige Rolle (man denke etwa an *YOUNG MAN WITH A HORN* von Michael Curtiz von 1950 mit Kirk Douglas in der Rolle von Bix Beiderbecke), aber es wurden damit noch keine psychologischen Prozesse reflektiert und als Korrelat einer politisch libertären Gesinnung eingesetzt. In Leslie Kardos *THE STRIP* von 1950

zum Beispiel, in dem Mickey Rooney einen Jazz-Schlagzeuger spielt, der in Los Angeles in einen Mord verwickelt ist, wird der Musik von *Jack Teagarden*, *Louis Armstrong* und *Earl Hines* zwar viel Gewicht gegeben, aber der Jazz bleibt stärker im Hintergrund als in *A STREETCAR NAMED DESIRE*, wo er viel zur Atmosphäre sexueller Gärung beiträgt.

Jazz war «ikonisch» – er versprach Freiheit. Als Marlon Brando mit seiner Ausstrahlung die Hollywood-Produzenten und das Filmpublikum, das nach einem Bilderstürmer Ausschau hielt, auf den es seine Träume projizieren konnte, entflammte, wurde klar, dass man Jazz und Gegenkultur praktisch gleichsetzen konnte. In Laszlo Benedeks *THE WILD ONE* von 1953 mit der Musik von *Leith Stevens* wird diese Verbindung explizit, wenn ein Moment lang *Shorty Roger and the Giants* aus einer Jukebox ertönt – natürlich ist es Johnny, der das Stück auswählt.

Jazz im Film kreierte in der Tat eine Gegenkultur. Gleichzeitig mit dem Aufblühen des Actors-Studio und seinen neuen Killer-Ikonen ergaben sich Amerika wie Europa für kurze Zeit der Teenager-Bewegung – mit ihren schnell aufeinanderfolgenden Hits und Misserfolgen. *Elmer Bernstein* verwendete sowohl für Otto Premingers *THE MAN WITH THE GOLDEN ARM* von 1955 als auch für Alexander Mackendricks *SWEET SMELL OF SUCCESS* von 1957 aussergewöhnliche Jazz-Elemente. Insbesondere in *THE MAN WITH THE GOLDEN ARM* wurden erneut Stücke von Shorty Rogers arrangiert, dessen einprägsames Titelstück sich sogar zu einem selbständigen Instrumental-Hit entwickelte. Bernsteins elegante, eher affirmativ als verurteilend klingende Musik verhinderte auch, dass ein Sucht verdammender Film wie *LOST WEEKEND* entstand (was wahrscheinlich nicht dem entsprach, was die Produzenten beabsichtigten!).

*Das Skript handelt von einer Strasse in den Slums von Chicago, von Heroin, Hysterie, Sehnsucht, Frustration, Verzweiflung und schlussendlich vom Tod... In all den Charakteren und ihren Problemen steckt etwas sehr Amerikanisches und Aktuelles. Ich wollte eine Musik, die die Hysterie und Verzweif-*

*lung ausdrücken konnte, eine Musik, die diese Emotionen mit unserem Land, wenn möglich mit einer grossen Stadt in Verbindung bringen würde. Also – Jazz.*

Elmer Bernstein, zitiert in:

A Neglected Art von Roy Prendergast, New York, 1975

*THE MAN WITH THE GOLDEN ARM*, mit Frank Sinatra als hilflos süchtigem, aber photogenem Frankie Machine, stellte eine Verbindung zwischen Jazz und Drogenmissbrauch her, was in anderen sozial engagierten Filmen wie *STAKEOUT ON DOPE STREET* (Irvin Kershner, 1958), *SYNANON* (Richard Quine, 1965), *THE YOUNG SAVAGES* (John Frankenheimer, 1961), *LES TRICHEURS* (Marcel Carné, 1958), *CRY THOUGH* (Paul Stanley, 1959) und sogar in europäischen Pornos in der Art von *SVENSKA FLICKOR I PARIS* (SWEDISH GIRLS IN PARIS) von 1960 mit sehr unterschiedlichen Resultaten kopiert wurde.

Jazz wurde, ebenfalls mit unterschiedlichem Erfolg, auch in Kurzfilmen, als Einlage in Spielfilmen oder sogar in Fernsehfilmen verwendet. In Jean Painlevés Kurzfilm *VAMPIRE* von 1945, einer neunminütigen Meditation über den parasitären Charme einer Vampir-Fledermaus, begleitet Ellingtons *Black & Tan Fantasy* die letzten Lebensmomente eines Kaninchens. Für die dokumentarische Schnellbesichtigung der Pariser Modewelt, *LE PARIS DES MANNEQUINS* von 1963, lieferte der produktive *Jacques Loussier* einen gefälligen Soundtrack, den er noch im selben Jahr für *LE PARIS DES SCANDANAVIES*, einem Dokumentarfilm, der vom freien Leben skandinavischer junger Frauen im *swinging Paris* berichtet, wiederverwendete. Loussier prägte den Musikstil im Kurzfilm der frühen sechziger Jahre, denn er vertonte in nur vier Jahren in England und Frankreich über sechzig Filme. Seine Musik passt auf ideale Weise zu einer zwölf- bis fünfzehnminütigen Betrachtung eines Themas: schnell bewegte, komplexe Stücke von offensichtlicher Spontaneität – für die Cutter muss die Montage eine Freude gewesen sein. *Martial Solal*, zwar niemals annähernd so aktiv, beschäftigte sich ebenfalls mit Kurzfilmen. Er komponierte 1966 die Musik für einen Dokumentarfilm über ein Atomkraftwerk (*LE RÉACTEUR NUCLEAIRE*), schuf aber auch die sehr effektvolle Musik für *VOYAGE VERS LA LUMIÈRE* von 1968, einen sechzehn-

1  
Marlon Brando,  
Vivien Leigh  
und Kim Hunter  
in *A STREETCAR  
NAMED DESIRE*  
Regie: Elia  
Kazan, Musik:  
Alex North  
(1951)

2  
Partiturauszug  
für *A STREET-  
CAR NAMED  
DESIRE* Regie:  
Elia Kazan  
Musik: Alex  
North (1951)

3  
Alex North

4  
Mary Murphy  
und Marlon  
Brando in *THE  
WILD ONE*  
Regie: Laszlo  
Benedek  
Musik: Leith  
Stevens

5  
Elmer Bernstein





1

2



3



4



5

minütigen, von LSD inspirierter Science-Fiction-Film von Pierre Unia. In der Mehrzahl wurden in Kurzfilmen jedoch bereits vorhandene Aufnahmen verwendet. DIE SCHLEUSE von 1962, ein Kurzfilm des Kölner Bildhauers Harry Kramer, der mit erstaunlicher Wirkung *Art Blakey* einsetzt, Rens Groot's Animation des Stücks *In a Mist* von Bix Beiderbecke aus dem Jahr 1959, oder GYROMORPHOSIS von Ny Hirsh, in dem zu einer impressionistischen Studie dreidimensionaler Formen eine Aufnahme von *Django* zu hören ist, sind gute Beispiele dafür. John Hubleys Film *HARLEM WEDNESDAY* liess zu Musik von *Benny Carter* eine quasi-dokumentarische Ansicht des Harlemer Strassenlebens mit Gemälden von Gregorio Prestopino verschmelzen – aus den Galerien, hinaus in die Strassen. Jazz passte so gut zu diesen unkonventionellen filmischen Versuchen, da eine ähnliche Haltung sowohl gegenüber dem Thema als auch gegenüber der eigenen Perspektive sichtbar wurde. Die Vorstellung einer allwissenden Erzählung, durch die uns eine ganz bestimmte Lesart eines Films nahegelegt wird, wurde aufgegeben. Statt dessen geschah etwas viel Anregenderes.

Jazz funktioniert im Film auf ähnliche Weise wie die Rede im Film: die Äusserungen sind scheinbar spontan, und Jazz wie Sprache sind «generativ», in dem Sinne, dass Regeln auf syntaktische Tiefenstrukturen angewandt und dabei potentiell endlose Reihen kommunizierbarer «Sätze» erzeugt werden. Wenn der Jazz mit dem Film zusammenkommt, wird seine Verwandtschaft mit Sprache erkennbar – eine spontane Improvisation innerhalb eines feststehenden Parameters (zum Beispiel einer «Szene» oder einer «Einstellung») ermöglicht den persönlichen Ausdruck.

*Jazz is your own experience,  
your thoughts, your wisdom.  
If you don't live it, it won't  
come out of your horn.*

Charlie Parker

Jazz im Film stand mit der Zeit für den Ausdruck des Persönlichen – für das Geheimnis einer Figur und seine innere Stimme – und entsprach so präzise den Anforderungen von Filmemachern wie Jean-Luc Godard. Überhaupt integrierte das französische Kino den Jazz mit erstaunlicher Geschwindigkeit, denn es gab während der *Nouvelle Vague* viele Regisseure, die willens wa-

Jazz im  
französischen  
Kino:  
SAIT ON  
JAMAIS? Regie:  
Roger Vadim,  
Musik: John  
Lewis (1957)  
A BOUT DE  
SOUFFLE Regie:  
Jean-Luc Godard,  
Musik: Martial  
Solal (1959)  
ASCENSEUR  
POUR  
L'ÉCHAFAUD  
Regie: Louis  
Malle, Musik:  
Miles Davis  
(1957)  
LES LIAISONS  
DANGEREUSES  
Regie: Roger  
Vadim, Musik:  
Thelonius Monk  
und Art Blakey  
(1959)  
DEUX HOMMES  
DANS  
MANHATTAN  
Regie: Jean  
Pierre Melville,  
Musik: Martial  
Solal (1958)

1  
Jean Seberg  
in A BOUT DE  
SOUFFLE  
Regie: Jean-Luc  
Godard  
Musik: Martial  
Solal

2  
Mickey Rooney  
mit den Jazz-  
musikern Jack  
Teagarden, Page  
Cavanaugh,  
Barney Bigard  
und Louis Arm-  
strong bei den  
Dreharbeiten zu  
THE STRIP  
Regie: Leslie  
Kardos (1951)

3  
Vorspann  
zu ASCENSEUR  
POUR  
L'ÉCHAFAUD  
Regie: Louis  
Malle, Musik:  
Miles Davis

4  
Vorspann zu  
LES LIAISONS  
DANGEREUSES  
Regie: Roger  
Vadim, Musik:  
Thelonius  
Monk, Art  
Blakey

5  
Frank Sinatra  
und Shorty  
Rogers in THE  
MAN WITH THE  
GOLDEN ARM  
Regie: Otto  
Preminger  
Musik: Elmer  
Bernstein (1955)

ren, mit der Leichtflüssigkeit und Freiheit, die die improvisierte Musik dieser neuen filmischen Bewegung bieten konnte, zu experimentieren.

Jean-Luc Godards *A BOUT DE SOUFFLE* von 1959 erzählt von einem Polizistenmörder auf der Flucht, der seine letzten Tage in Paris verbringt. Das wichtigste Thema des Films jedoch ist Freiheit – und der Glamour der Kriminalität. Mehr als alles, was jemals aus Hollywood kam, ist *A BOUT DE SOUFFLE* wirklich ein Jugendfilm. Die Handlung wird durch Cécile Decugis' flüssigen Montage-Stil gebrochen und auf ein Minimum reduziert. Nichts ist überflüssig, alles wird Martial Solals Metropolen-Musik einverleibt, einer Musik mit bewegender Kraft, die den Fluss des Geschehens lenkt. Die Zeit wird vollkommen *dehnbar* und bleibt dennoch realistisch; sie verlangsamt und beschleunigt sich in der Abfolge der Szenen, die einmal, wie die Strassen-Szenen, in einen realen Zeitrahmen eingefügt sind, einmal, wie die Szenen in Patricias Wohnung, zeitlich unbestimmt bleiben. Alles scheint auf die Musik abgestimmt – die Tonspur wurde zwar *nach* dem Film montiert, bei einigen Passagen kann man sich jedoch leicht vorstellen, dass die Bilder in Ausrichtung auf den Ton montiert worden sind. Godards Erstling ist eine Wunscherfüllungs-Phantasie, zu der Solals Musik die inneren Rhythmen beisteuert: Der Protagonist, der eher aus Rücksicht auf die Erfordernisse des Genres als aus seiner Situation heraus seinem Ende zutreibt, wird gleichzeitig von Gesetz und Ordnung wie vom Rhythmus der Musik eingekreist. Dennoch könnte man sagen, dass selbst in einem technisch so wagemutigen Film wie *A BOUT DE SOUFFLE* Jazz im Grunde konservativ eingesetzt wurde, indem er einmal mehr die Funktion erfüllte, gärende Revolte und einen unsterblichen Stil zu transportieren.

Jazz wurde im intellektuellen Kino der späten fünfziger Jahre also vorwiegend gestisch eingesetzt, um, wie etwa in *A BOUT DE SOUFFLE*, dieser liebevollen Parodie eines amerikanischen *Baby-Gangster*-Films, auf bestimmte kulturelle Gruppen hinzuweisen. In seinem ersten Spielfilm verwendete Godard eine zum Thema des Films kongeniale Filmmusik. In späteren Filmen, wie *BANDE A PART* von 1964, setzte er dagegen bewusst "unpassende" Musik ein. Zum Beispiel hört man einen Walzer einer

Blechbläser-Band, während zwei Einbrecher in ein Haus einzubrechen versuchen – damit wird das Publikum verwirrt, und gleichzeitig kommentiert Godard die alarmierende Leichtigkeit, mit der sich Genres zu Konventionen (und schliesslich zu bestimmten Erwartungen) verfestigen. Carlo Ponti, der Produzent von *LE MÉPRIS* (1963), ging tatsächlich so weit, die vorgesehene Filmmusik durch eine "jazzige" Musik von *Piero Piccioni* zu ersetzen, wobei er damit wahrscheinlich erneut den einzigartigen Charme von *A BOUT DE SOUFFLE* sowie dessen beträchtlichen Kassenerfolg zu erreichen hoffte. Godard entfernte Piccioni aber wieder aus den Credits und griff auf die ursprünglich vorgesehene Musik, eine Reihe romantischer Balladen von *Georges Delerue*, zurück.

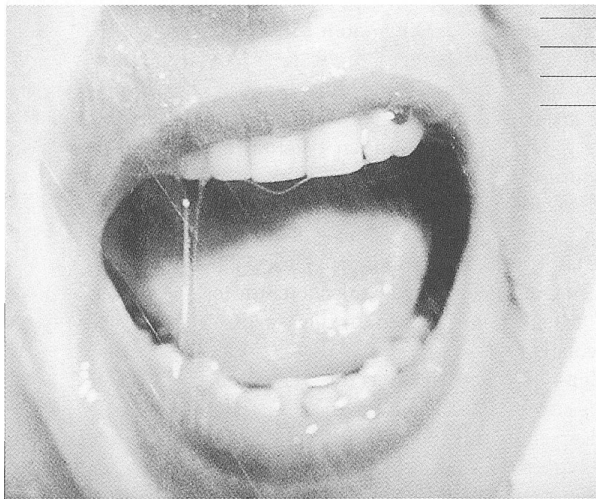
Auch *SHADOWS*, eine eigenfinanzierte und unabhängige Produktion des amerikanischen Schauspielers und Regisseurs John Cassavetes, die ohne Skript mit improvisierenden Schauspielern gedreht wurde, entstand 1959. In *SHADOWS* ist durchgehend eine Musik von *Charles Mingus* zu hören, die den von Cassavetes bevorzugten *low-key*-Stil bei Darstellung und Schauplätzen perfekt spiegelt. Der Film handelt von Menschen an der Peripherie städtischen Lebens, von professionellen, mässig erfolgreichen Jazz-Musikern, mit deren Musik sich die Filmmusik verbindet.

Die meisten Einstellungen sind Grossaufnahmen von Gesichtern – Mingus' improvisierende Musik funktioniert als eine Art innerer Monolog, als eine Analogie zur "Tonlage", wenn nicht zum inneren Gehalt einer Figur. Cassavetes Bilder und Mingus' Musik sind vor allen Dingen zärtlich, beide lassen einander Raum, sich zu entfalten. *SHADOWS* Emotionalität gleicht einem tönenden Gedicht – eine Abfolge von symbolischen Tonlagen, die um Aufmerksamkeit wetteifern. Eine andere unabhängige Produktion desselben Jahres ist Robert Franks vergnügter Film *PULL MY DAISY*, eine brillante, freie Adaption eines Stücks von Jack Kerouac, über weite Strecken improvisiert, chaotisch und zur Hauptsache ein ausgedehntes, völlig belangloses Gespräch berühmter Leute der *Beat-Generation* über das Leben, das Universum und andere Themen. Von *David Amram*, der selber im Film auftritt, stammt die Musik.

Die späten fünfziger und frühen sechziger Jahre waren so etwas wie eine Renaissance der Filmmusik-Komposition. Im Sektor der hervorspriessenden unabhängigen Produktionen Europas und Amerikas waren die Budgets natürlich kleiner, dafür aber waren die Stoffe meistens viel interessanter als bei den unzähligen Genre-Filmen der grossen amerikanischen Studios – und dies gilt ebenso für die Musik.

Unter der Avantgarde gedieh insbesondere die Animation. Die Technik des direkt auf Film gezeichneten Tons, mit der Moholy-Nagy und andere bahnbrechende Arbeit geleistet hatten, fand ihren Weg zu einer neuen Generation von Filmemachern und Animatoren. Auch wenn sie andere Techniken als die frühen Animatoren verwendeten, hatten sie in Bezug auf die stilistischen Möglichkeiten des Films wahrscheinlich ähnliche Anliegen. So unterschiedliche Avantgarde-Filmmacher wie Stan Brakhage, Robert Breer, Maya Deren und Kenneth Anger spielten eher mit der "Atmosphäre" von Musik, um den Filmen Zusammenhalt zu verleihen. Anger, dessen Werk 1963 in *SCORPIO RISING* kulminierte, zeigte früh schon eine Neigung, ausgewählte Pop-Songs der fünfziger Jahre kompiliert in seine homoerotischen Hymnen auf Motorräder und Leder zu integrieren. Insbesondere *Blue Velvet* wird zu einer ironische Hymne auf Blue-Jeans, und die synkopierte Musik *Wipe Out* von den *Surfaris* verbindet sich mit dem Dröhnen der gegnerischen Motorrad-Gangs.

Ton war häufig eine reine Geschmackssache, wie etwa die Filme von Andy Warhol belegen. Gedreht mit sechzehn Bildern pro Sekunde (statt der üblichen vierundzwanzig), was das physische Geschehen verlangsamt und eine präzise Erkundung des Objekts in der Veränderung erlaubt – eine Art Grossaufnahme verfließender Zeit. Die Dialoge sind bruchstückhaft, unstrukturiert und die Musik, falls welche verwendet wird (wie zum Beispiel in *CHELSEA GIRLS*), dient keinem klaren narrativen Zweck, wirkt beiläufig. *Nicos* monotones Klagelied fließt allmählich mit den Tönen eines Radios, eines Fernsehers, mit den Dialogen und anderen zufällig vorhandenen Geräuschen zusammen. Muss Ton tatsächlich synchron sein? Musik könnte auch schwach wahrnehmbar, wie eine ferne Melodie, mit den Geräuschen zusammenfließen, statt den Ton während des



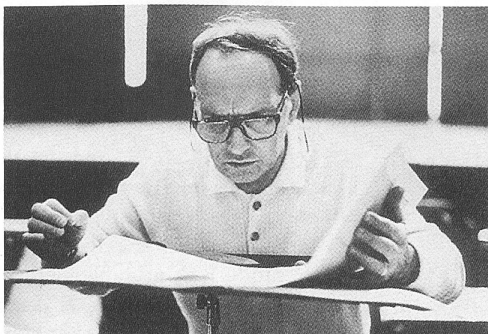
1



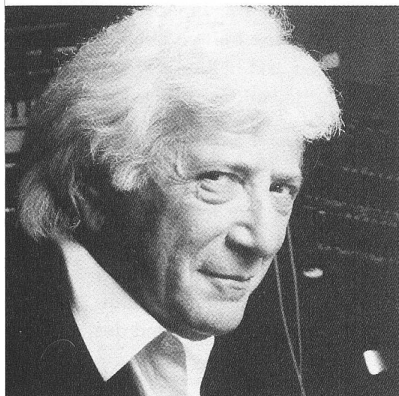
2



3



4



5

- |            |            |
|------------|------------|
| 1          | 3          |
| PSYCHO     | John Barry |
| Regie:     |            |
| Alfred     | 4          |
| Hitchcock, | Ennio      |
| Musik:     | Morricone  |
| Bernard    |            |
| Herrmann   | 5          |
|            | Jerry      |
|            | Goldsmith  |
| 2          |            |
| Bernard    |            |
| Herrmann   |            |

ganzen Films zu dominieren. Eines der besten Beispiele für eine solche Methode kann man beim erstaunlichen Soundtrack von *David Lynchs ERASER-HEAD* von 1975 hören. Die Musik, die Elemente von *Fats Wallers Lenox Avenue Blues* und *Digah's Stomp* enthält, wird von einer Collage industrieller Töne von Radiatoren, Röhren, Ventilen überflutet – ein obsessives Inventar mechanischen Lebens. Wenn Musik auf so ungewöhnliche Weise verwendet wird, wird man gezwungen, mit den Ohren des Regisseurs zu hören: Fats Waller, so verzerrt, echohaft und distanziert, hat gleichzeitig nie inniger und präsenter geklungen.

1956 bei *THE TROUBLE WITH HARRY* begann Alfred Hitchcock die Zusammenarbeit mit dem brillanten *Bernard Herrmann* – eine glückliche Zusammenarbeit, die zwei Jahre später beim Soundtrack für *VERTIGO* ihren Höhepunkt erlebte. Herrmanns Musik mit den gebrochenen Akkorden und den schmerzlich schnell reibenden Orchester-Passagen ist abwechselungsweise hysterisch und zärtlich, womit der obsessive Charakter von *Scottie Ferguson*, der versucht, *Judy* dem Bild einer toten Frau anzugleichen, genau erfasst wird. Die Musik, die Herrmann im folgenden Jahr für *NORTH BY NORTHWEST* schrieb, zeigt seinen Stil in vollster Ausprägung. Er verwendet eine explosive Fandango-Sequenz, die sich durch die Handlung zieht und jeweils bei den hektischen Verfolgungsjagden, die einen Grossteil des Films ausmachen, eingesetzt wird. Das Kino von Hitchcock ist ein stark körperliches Kino, eine farbenprächtig beleuchtete Reise in die Tiefen der Psyche, die mehr von Suspense als von Schock lebt. Dafür ist Herrmanns Musik die perfekte Ergänzung – streng logisch wie in Hitchcocks Einstellungsfolgen werden die Themen miteinander verknüpft, was den filmischen Ansichten geistiger Zerrüttung eine kühle Rationalität verleiht.

Verglichen mit anderen Filmen des Jahres war Herrmanns Musik für *psycho* untypisch. Während Jazz in Mode, ja schon beinahe obligatorisch war, kehrte Herrmann zum grossen Streichorchester zurück, wobei er mit den extremen Registern beinahe klangmalerisch verfuhr, wenn man etwa an die messerscharfen Glissandos denkt, die die berühmte Mord-Szene im Duschraum begleiten. Die Filmmusik in *psycho* ist ein Lehrbuch-Beispiel für Su-

spense; sie erzeugt eine fast poetische Intensität, ist jedoch mit brutalem Realismus durchsetzt. Anders als so viele Regisseure arbeitete Hitchcock mit Herrmann, der während der Montage in den Schnitträumen häufig anwesend war, immer sehr eng zusammen. Er plante anhand von Storyboards seine Bilder vor dem Drehen peinlich genau, und mit Hilfe des visionären Genies Herrmann war er fähig, Szenen zu kreieren, bei denen Film und Musik auf dem emotionalen Höhepunkt perfekt aufeinander abgestimmt sind und die Musik die visuelle Wirkung nicht nur verstärkte, sondern oft sogar diktierete.

**Die Musik gibt den Zuschauern hauptsächlich Halt.**

**Das ist nicht immer offensichtlich, und man muss sich dessen auch nicht bewusst sein, aber die Musik hat diese Funktion.**

**Ich glaube, es war Cocteau, der sagte, dass eine gute Filmmusik einen im Unklaren lassen sollte, ob die Musik den Film oder der Film die Musik vorwärtstreibt.**

Bernard Herrmann, zitiert in:

Roger Manvell und John Huntley,  
The Technique of Film Music,  
London, 1975

Eine andere bemerkenswerte Arbeitsgemeinschaft gab es zwischen dem italienischen Regisseur *Sergio Leone* und seinem Schulfreund *Ennio Morricone*. Morricone kam vom Journalismus, hatte aber auch Musik an der Akademie *Santa Cecilia* studiert, wo er mit einem Orchester in Berührung kam, das sich darauf spezialisiert hatte, in Konzertsälen alte Filmmusik vorzutragen. Dies wiederum nährte seine kritische Betrachtung von Rolle, Funktion und Ästhetik der Filmmusik. Als sein Freund Leone 1964 den ersten seiner sehr erfolgreichen Spaghetti-Western, *PER UN PUGNO DI DOLLARI*, realisieren konnte, war Morricone bereit, die Filmmusik dazu beizusteuern. Leones Filme sind visuell aufsehenerregende, graphisch ausgeprägte Arbeiten in einem beinahe comic-artigen Stil; die langen Einstellungen enthalten barocke, subjektive Versuche einer Annäherung an reale Zeit. Seine Filme mit den auf ein Minimum reduzierten Dialogen und vagen Verweisen auf frühe amerikanische Western zeichnet ferner eine fast existenzialistische Kühle aus. Die Cha-



Ennio  
Morricone:  
PER UN PUGNO  
DI DOLLARI  
(1964)  
DIABOLIK  
(1967)  
IL GRANDE  
SILENZIO (1968)  
TEOREMA  
(1968)  
THE BIRD WITH  
THE CRYSTAL  
PLUMAGE  
(1970)  
BLUEBEARD  
(1972)  
NOVECENTO  
(1976)  
ALLONSANFAN  
(1974)  
BLOODLINE  
(1979)  
CASUALTIES OF  
WAR (1989)

Filmmusik von  
Jerry Goldsmith:  
BLUE MAX  
(1968)  
PLANET OF THE  
APES (1968)  
PAPILLON  
(1973)  
CHINATOWN  
(1974)  
THE OMEN  
(1976)  
ALIEN (1979)  
STAR TREK  
(1979)  
POLTERGEIST  
(1982)

Gelungene  
Rockmusik-  
kompositionen  
für Film:  
YELLOW  
SUBMARINE  
Musik: George  
Martin/The  
Beatles, 1968  
RIOT ON  
SUNSET STRIP  
Musik: Mike  
Curb, 1967  
PSYCH-OUT  
Musik: The  
Seeds, 1968  
DRIVE HE SAID  
Musik:  
Moondog, 1971  
A DEGREE OF  
MURDER Musik:  
Brian Jones,  
1966  
BEYOND THE  
VALLEY OF THE  
DOLLS Musik:  
Strawberry  
Alarm Clock,  
1970  
CANDY Musik:  
Dave Grusin,  
1969  
QUIET DAYS IN  
CLICHY Musik:  
Country Joe  
McDonald, 1970

raktere verkörpern eher Typen als Individuen, die Städte sind keine charakteristischen Orte, sondern undifferenzierte Räume, die zeitlich kaum einzuordnen sind. Morricones Musik ist direkt vom Rock inspiriert – vom akustisch verstärkten instrumentalen Rock, der damals in England und den Vereinigten Staaten populär war. Seine Musik passt perfekt zu Leones Bildern der Ödnis. Gerade das Unberechenbare dieser frühen Filmmusik von Morricone macht ihn zu einem sehr interessanten Komponisten. Seine ungewöhnliche Instrumentation – billige elektrische Orgeln, Okarinas (Gefäßflöten aus Ton), falsch intonierende Blechbläser, die elektrische Gitarre, Stücke von Altmittel und ungewohnt arrangierte Vokal-Passagen (die eher wie Instrumente denn als Übermittler von Text eingesetzt werden) – passt gut zu seinen sprunghaften Wechseln von der grossen Orchestrierung der "Müllhalden"-Instrumente zum lange ausgehaltenen Klang eines einzelnen Instruments. In späteren Filmen, dem gefälligen DIABOLIK von Mario Bava von 1967 zum Beispiel, verwendete er dann konventionellere Pop-Arrangements mit Gesang, in Dario Argentos THE CAT O' NINE TAILS (1971) hingegen lange Passagen mit Free-Jazz. In Argentos THE BIRD WITH THE CRYSTAL PLUMAGE von 1970 verwendet er mit bemerkenswertem Effekt simulierte Herzschläge (auf fast gleiche Weise wie Pink Floyd in ZABRIKIE POINT) und abreissende, orgastische Atemgeräusche. 1971 wurde Morricone von Stanley Kubrick für A CLOCKWORK ORANGE angefragt, war jedoch schon anderweitig engagiert.

Viel von Morricones später Arbeit grenzt an Selbstparodie; er ist zwar ausserordentlich produktiv, doch die Qualität leidet darunter. Fast alles, was Morricone nun produziert, wird aufgenommen, obwohl vieles davon merkwürdig substanzlos ist. Irritierend ist auch, dass in den neuen Alben Stücke teils in falscher Reihenfolge aufgezeichnet werden; CASUALTIES OF WAR von Brian de Palma zum Beispiel, eine 1990 erschienene Aufnahme, beginnt unerklärlicherweise mit dem Abspann-Stück des Films. Bedauerlicherweise wurde Morricones Musik kommerzialisiert – für die Produzenten eine zusätzliche finanzielle Absicherung.

**Jede Musik ist von der Geschichte beeinflusst. Dies gilt auch für die Filmmusik. Sie ist bis zu einem gewissen Grad durch die Bedürfnisse des Publikums bestimmt, aber sie ist immer auch das Resultat der Geschichte; das heisst, das Entstehen einer Komposition wird immer von den Erfahrungen des historischen Augenblicks geprägt.**

Ennio Morricone, zitiert in:

Soundtrack-Magazin,

Juni 1990

Jerry Goldsmith, ein ehemaliger Schüler von Miklos Rozsa, erlangte während der sechziger Jahre schnell Berühmtheit mit der atemberaubenden non-musical-Filmmusik für PLANET OF THE APES von Franklin J. Schaffner (1968). Das faszinierende Stück baut vollständig auf Ton-Effekten auf, die mit traditionellen Orchester-Instrumenten erzeugt wurden: Ein rhythmisches, oft atonales Rauschen von dissonant exotischer Farbe. Die Wirkung ist beunruhigend. Der Orchesterkomponist Goldsmith ist ein wahrer Abenteurer, so wie Morricone einst einer war. Seine Musik kann allerdings auch ziemlich traditionell sein, wie bei THE BLUE MAX von John Guillermin (1968). Kürzlich wurde er in einem Interview gebeten, seine Musik in THE BLUE MAX mit Berlins Flieger-Pop-Musik für TOP GUN von 1986 zu vergleichen, weil dieselben Themen in den beiden Filmen sehr unterschiedlich behandelt werden. Während Goldsmith auf orchestrale Üppigkeit zurückgreift und damit eine höchst subjektive Wiedergabe des Gefühls beim Fliegen erzeugt, verwenden die Produzenten von TOP GUN den losgelösten abgehobenen Gestus eines Pop-Songs, um ähnliches zu vermitteln. Goldsmith war davon nicht beeindruckt. Seine Vorbehalte gründen auf der Ansicht, dass Filme, die mit der Pop-Musik in Berührung kommen, zur kommerziellen Ware werden.

John Barry war einer der erfolgreichsten Pop-Komponisten, der im Filmgeschäft tätig wurde. In England hatte er mit seiner eigenen Musikgruppe bereits ein paar Hits gelandet sowie den britischen Teenager-Erfolgsfilm BEAT GIRL, eine Billig-Produktion von Edmond T. Greville, vertont. Aber es waren natürlich die Bond-Filme, die ihn zum Exponenten einer besonders mo-

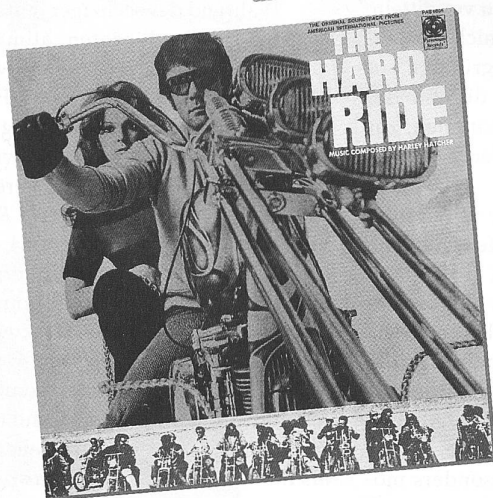
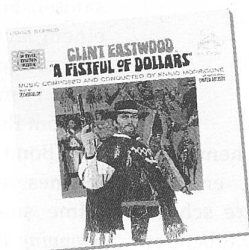
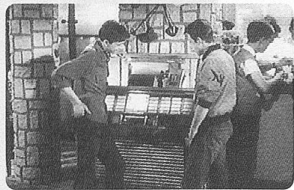
dernen (aus dem Rückblick betrachtet besonders zynischen) Einstellung zur Arbeit eines Filmkomponisten machten. Barry ersetzte den Komponisten Monty Norman beim ersten Bond-Film DR. NO im sprichwörtlich letzten Moment (obwohl Norman in den Credits erscheint), denn er schrieb das Bond-Thema am Wochenende vor dem Abgabe-Termin. Barry glaubte, damit nur ein Titelstück geliefert zu haben, doch nach dem Endschnitt durchzog das Thema den gesamten Film und entwickelte sich zu einem Signifier. Das Beispiel zeigt nebenbei auch, dass die Kontrolle des fertigen Films stärker vom Produzenten als vom Regisseur ausging.

Bond-Filme sind typische Beispiele eines perfekten Markenartikels. Die Filme sind im Grunde entnervende Shopping Trips durch kommerzielle Supermärkte, die mit Luxus-Markenartikeln überfüllt sind. Bond selber funktioniert wie ein abgehoben-entrückter Mechanismus, durch den wir als Publikum an dieser erotischen Erwerbs-Tour stellvertretend teilhaben. Jeder nachfolgende Film wird als (Teil-)Bestätigung des zugrundeliegenden Konzepts respektive Produkts James Bond vermarktet. Verzichtet man darauf, sich die neueste Folge der Serie anzusehen, entsteht die diffuse Vorstellung, dass dadurch der erste Film irgendwie herabgesetzt wird. Die Musik von John Barry hat dabei weniger die Funktion, auf filmische Ereignisse zu verweisen und sie zu antizipieren, als das zentrale Produkt Bond zu bekräftigen und ständig im Vordergrund unseres Bewusstseins zu halten. Die ersten Akkorde, die Bond bedeuten, sind so leicht wiedererkennbar und so berühmt wie die Anfangs-Akkorde von Beethovens Fünfter. Sie transzendieren den einzelnen Film und verweisen auf alle andern.

Während der sechziger Jahre realisierten die Produzenten allmählich, dass die Einnahmen gesteigert werden konnten, wenn entweder Pop-Hits in den Film eingefügt oder erfolgreiche Pop-Song-Schreiber beauftragt wurden, die Filmmusik zu schreiben. Vereinzelt Beispiele dafür, etwa David Raksins Hit für den Film LAURA von 1944, gab es in Hollywood zwar schon früher; doch erst während der fünfziger Jahre kam die verhängnisvolle Affäre zwischen der Pop-Musik und dem Film so richtig zum Tragen. Die Produzenten arbeiteten nun eng mit etablierten und erfolgreichen Songwriters zusammen, die oft als musikalische Berater, Musical Con-



1



sultants, agierten. Sie kamen aus der Pop-Szene, die sich mit rapider Geschwindigkeit in eine Rock-Szene umwandelte, mit all den musikalischen Beschränkungen, die damit verbunden sind. Produzenten erteilten Aufträge an völlig unerfahrene Pop-Musiker, weil sie unter Druck standen, gewinnversprechende Talente für ihre Filme zu engagieren. Wobei die überforderten Neulinge schliesslich meist gezwungen waren, Ghost-Arrangeure und Orchestrierer zu beschäftigen, um ihre Arbeit zu retten.

Die Rock-Filmmusik der mittleren bis späten sechziger Jahre wurde, oft mehr durch Zufall als durch Planung, zu bereits fertigen Filmen beigelegt: Häufig komponierten die Pop-Musiker nicht nur isoliert von Regie und Montage, sondern sogar ohne den Film gesehen zu haben. Zu unterscheiden ist dabei allerdings zwischen Filmen, die bereits vorhandene Pop- oder Rock-Musik einsetzten, und jenen, die eigens komponierte Filmmusik, etwa von *The Strawberry Alarm Clock*, *Electric Flag*, *The Byrds* oder von *The Monkees* enthalten. Auf beiden Wegen wurden sowohl gute als auch schlechte Resultate erzielt.

Zum grösseren Teil wurden in den Pop- und Rock-Vehikeln der mittleren bis späten sechziger Jahre bereits vorhandene Aufnahmen kompiliert, was eine weitere kommerzielle Nutzung der Musik während der siebziger und achtziger Jahre ermöglichte.

Das neue Image, das Pop- und Rock-Komponisten plötzlich erlangt hatten, verschleierte allerdings oft auch den klaren Blick auf die Banalität ihrer Musik – eine Banalität der schlimmsten Sorte. Es war absurd, *Francis Lai* 1970 mit einem Oscar für die wahrlich leichtgewichtige Musik zu *LOVE STORY* auszuzeichnen, und voreilig, im folgenden Jahr *Issac Hayes* einen Oscar für das Titelstück zu *SHAFT* zu überreichen. Eine neue Generation von Studio-Produzenten, welche die Macht übernahm, drängte in einer brutalen "Säuberungsaktion" den alten Stand der symphonisch gebildeten Komponisten weg. Sogar der enorme Erfolg populärer Komponisten wie *Henry Mancini* (von dem der Hit *Moon River* aus *BREAKFAST AT TIFFANY'S* stammt) half wenig, die Position des klassischen Film-Komponisten zu stärken. Der *Backlash* gegen die

Ausbeutung von Stücken der Pop-Musik erfolgte sowohl aus ästhetischen als auch ökonomischen Gründen.

*Es gibt eine zunehmend schädliche Tendenz, Filmmusik mit einem Thema, das sich zur kommerziellen Nutzung eignet, zu dekorieren. Es besteht kein Zweifel, dass dies für die geschäftliche Seite der Sache gut ist, aber es hat nichts mit Kunst oder mit Können zu tun.*

Benjamin Frankel,  
zitiert von Mark Evans in:  
Soundtrack, New York, 1975

*Ein Grossteil der Musik in heutigen Filmen ist für mich zu aufdringlich. Ich vermute, dass dies aus der engen Verflechtung mit der Musikindustrie resultiert. Filmische Hintergrundmusik wird heutzutage auf Langspielplatten auf den Markt gebracht. Eigentlich würde man nicht erwarten, dass Filmmusik eine Daseinsberechtigung ausserhalb des Mediums, dem sie dient, zukommt. Ich ärgere mich aber auch, wenn grosse und vertraute Musik als filmische Hintergrundmusik verwendet wird. In neun von zehn Fällen wird damit die Musik auf den Level des Films reduziert, anstatt den Film auf den der Musik zu heben, was offensichtlich die Intention des Regisseurs wäre. Es gibt nichts Abstoßenderes, als wenn Mozarts B-Dur-Konzert als Konzert von Elvira Madigan deklariert wird.*

Satyajit Ray, zitiert in:  
Roger Manvell und John Huntley,  
*The Technique of Film Music*,  
London, 1975

Der Übergang zur Dominanz von Rock im Film geschah nicht über Nacht, sondern in einer langsamen Ausrichtung auf den Markt. Die Filmmusik wurde sowohl für die Musikfirmen wie für die Studios zur unbegrenzt nutzbaren Ware. Als die amerikanischen Unterhaltungsindustrien zu internationalen Gesellschaften mutierten, wuchsen Musikfirmen und Filmgesellschaften rapide zu Einheiten zusammen; ihre

Erwerbsstrategie ermöglichte das neue Phänomen der *vertikalen Integration*, bei der nicht nur die Konkurrenten im Kerngeschäft, sondern auch Firmen in anderen Wirtschaftszweigen aufgekauft wurden. Ein typisches Expansions-Szenario könnte etwa so aussehen:

Eine erfolgreiche Musikfirma gründet eine Filmproduktionsfirma, um ihre riesengrossen Reserven an Back-Katalogen mit Rockmusik, alle noch lieferbaren Titel, verwerten zu können. Um so viel Profit wie möglich zu erzielen, gründet die gleiche Musikfirma auch noch eine Verleihfirma für den Vertrieb ihrer Filme. Sie handelt dabei aber nicht nur mit eigenen, sondern auch mit Filmen anderer Produktionsfirmen und verkauft ihre Filme auch dem Fernsehen – einem weiteren Absatzmarkt. Dann beginnt die Firma im Fernsehen eigene Programme zu produzieren und richtet schliesslich eine eigene Fernsehstation ein.

Auch die enorme Einwirkung der Technologie auf die Filmmusik ist erwähnenswert. Ihr ist es zuzuschreiben, dass der traditionelle Einsatz des Symphonie-Orchesters beinahe marginalisiert wurde. *Georgio Moroder*s Musik für Filme wie *CAT PEOPLE* von Paul Schrader (1982) und *SCARFACE* von Brian de Palma (1983) sind explizites Ergebnis der dabei angewandten Technologie. Die Verwendung von Synthesizern (um Klänge zu modifizieren oder zu kreieren) und von *Sequencern* (um digitalisierten Ton zu generieren) hat das Vokabular der Filmmusik drastisch erweitert und erlaubt dem Komponisten, den gesamten Umfang möglicher akustischer Klänge genau zu imitieren (in diesem Bereich werden die Fähigkeiten der Musiker am meisten in Frage gestellt). Der Komponist ist in gewissen Fällen bereits weniger Schöpfer als Archäologe, der nach bestimmten Tonquellen sucht. Die Notenblätter werden nicht mehr mit Noten, sondern mit genauen Anweisungen, oft in Metaphern verschlüsselt (wie zum Beispiel «frightening and powerful mid range clusters»), bedeckt. Da die elektronischen Geräte leichter geworden sind, sind die Komponisten heutzutage auch mobiler denn je, und viele ziehen es inzwischen vor, den Grossteil der Arbeit ohne den Stress in den Studios zu Hause zu erledigen. Die Jahre der grossen Filmkompositionen sind vorüber, die Technologie ermöglicht es allen, ihr eigener Komponist zu werden.

**Es gibt einfach zu viele unerfahrene Komponisten, die willens sind, ihre Arbeit ohne grossen Aufwand zu tun. Es ist für den Produzenten schwierig, die Fähigkeiten eines wenig erfahrenen Komponisten im Voraus zu erkennen und zu der qualitativ hochstehenden Filmmusik, die sein Film benötigt, zu gelangen.**

Richard Emmler, Agent für Komponisten,  
zitiert in: Fred Karlin und Rayburn  
Wright, *On The Track*, New York, 1990

All das besagt allerdings nicht, dass Filmmusik nichts mehr mit Kunst zu tun haben kann, sondern nur, dass sich im Mainstream, wo die Filmindustrie mit der Musikindustrie zusammenkommt, bei der Funktion der Filmmusik ein Paradigmawechsel vollzogen hat. Die Musik wird ausserhalb ihrer narrativen Funktion zum Markenzeichen (*Branding device*) – eine weitere Methode der Produzenten sicherzustellen, dass ihr Zielpublikum getroffen wird. Während der sechziger Jahre nahm diese Tendenz stärker zu und antizipierte die enge Verbindung des MTV-Futters mit der kompilierten Filmmusik, die das amerikanische Kino der achtziger Jahre dominierte. Das ursprüngliche Modell dafür entwickelte sich beim Fernsehen, wo die Form der Serie unumschränkte Herrschaft auszuüben begann. Schon bevor MTV die Grenzen zwischen Form und Inhalt verwischte, wurde hier Musik dazu verwendet, Programme mit einem Markenzeichen zu signieren. *Branding* beabsichtigt Differenzierung von anderen, ohne Zweifel ähnlichen Programmen, sowie Abgrenzung und Schutz vor aufdringlichen Werbe-Jingles. Es ist kein Zufall, dass die Titelsongs, die vor und nach der kommerziellen Unterbrechung ertönen, *buffers* genannt werden. Die neue Funktion von Filmmusik, Identität der Fernsehprogramme zu produzieren, gewinnt gerade deshalb an Bedeutung, weil sich die Programme selbst immer weniger voneinander unterscheiden.

Die achtziger Jahre waren fette Zeiten für Musik-Publizisten mit ihren umfangreichen Back-Katalogen, denn es wurde buchstäblich nach allem gegriffen. Extrem erfolgreiche kommerzielle Autoren, Produzenten und Regisseure wie *John Hughes* (*PRETTY IN PINK*, *FERRIS BUELLER'S DAY OFF*, *PLANES TRAINS AND AUTOMOBILES*) haben das Assoziationspotential und den Appeal

von Pop-Hits in jugendorientierten Filmen begriffen. Hughes Filme sind allerdings stark konservative Hymnen auf die Pop-Nostalgie und den *American Way*, in denen die Pop-Musik nur noch wie ein griechischer Chor funktioniert und, wenn auch indirekt, die Handlung kommentiert. In einer früheren Epoche hätte Hughes sicher Musicals gemacht, aber Pop-Musik wird inzwischen auf ähnliche Weise genutzt wie die Songs im konventionellen Hollywood-Musical der dreissiger, vierziger und fünfziger Jahre, die Emotionen verstärken und die Anteilnahme der Zuschauer am Geschehen vertiefen.

Pop-Musik wird dementsprechend auch zweckentfremdet. Im schlimmsten Fall wird Pop-Musik, die ihre Wurzeln in der Gegenkultur hat, in einer Mainstream- (und also politisch konservativen) Produktion eingesetzt, um den Eindruck zu erwecken, als ob gesellschaftlich brisante Themen angesprochen würden. Während sich der Jazz wegen seines improvisatorischen Charakters einer solchen Vereinnahmung wirksam widersetzen kann, läuft die Popmusik, so zornig und heftig sie auch klingen mag, leicht Gefahr, ihre ursprüngliche Bedeutung zu verlieren. Wir erinnern uns an den Tonfall eines Films besser als an den der Musik; wenn der Film politisch «versagt», hat dies einen Einfluss auf die Wirkung der Musik, so gut gewählt sie auch sein mag.

Es gibt einen grossen Unterschied zwischen einer inspirierten Auswahl von Filmmusik, wie zum Beispiel in *Jim Jarmusch*s *MYSTERY TRAIN*, wo sie als eine weitere Dimension der Figuren begriffen wird und etwas über den Appeal der Popkultur aussagt, und der Zusammenstellung der Filmmusik in *THE BIG CHILL* von Lawrence Kasdan, wo die Musik nur dazu dient, auf das Alter der Protagonisten um die Dreissig hinzuweisen. Ironischerweise kommt die einzige Musik, die in diesem Film signifikant eingesetzt wird, eine schmerzlich düstere Aufnahme von *You can't always get what you want* der *Rolling Stones*, auf der Platte nicht vor (wahrscheinlich, weil die Rechte nicht erworben werden konnten).

Die scheinbar unbegrenzte Nachfrage nach Pop-Musik in den siebziger und achtziger Jahren hängt aber auch damit zusammen, dass die Studios (ganz wie die Fernseh-Werbeagenturen) realisierten, dass die kollektiven Erinnerungen, die mit Pop verbunden sind, beinahe alles legitimieren können.



Vereinnahmte  
Pop-Musik:  
AMERICAN  
GRAFFITI (1973)  
THE BREAKFAST  
CLUB (1985)  
ABOUT LAST  
NIGHT (1986)  
FERRIS  
BUELLER'S DAY  
OFF (1986)  
INNERSPACE  
(1986)  
DIRTY DANCING  
(1987)  
LESS THAN ZERO  
(1988)  
PINK CADILLAC  
(1989)

Die Musikstücke erzeugen einen neuen Kontext, rufen neue Assoziationen hervor, verlieren aber ihre ursprüngliche Bedeutung. Was übrigbleibt ist eine Gegenkultur ohne Biss, eine weitere Modeerscheinung, die vereinnahmt werden kann, ähnlich wie in den Freizeit-Parks in Tokyo, wo (raum- und zeitenthobene) Mods, Rapper, Rastas und Punks auftreten. Wenn man bedenkt, dass das Stück *Unchained Melody* der *Righteous Brothers* in *Maurice Jarres* Filmmusik für den jüngsten *GHOST*-Film nahtlos eingesetzt werden konnte, wird die Vereinnahmung explizit. In der heutigen Unterhaltungsindustrie ist alles auf so komplexe Weise miteinander vernetzt, dass die künstlerische Inspiration radikal in Frage gestellt wird. In der Kino- und Fernsehwerbung wird *Jimmi Hendrix' Crosstown Traffic* ohne jeden inneren Zusammenhang zur *Down-town*-Phantasie eines Art Directors reduziert. Ganze Epochen verfallen jetzt, wo Pop im letzten Kapitel seiner Geschichte angelangt und von Altersschwäche gekennzeichnet ist, innert Sekunden.

Man könnte annehmen, dass Stories im amerikanischen Mainstream-Kino rapide zurückweichen innerhalb eines Kontexts von Signalen, die nur dazu dienen, die Werte des Publikums zu bestätigen.

*Dann können wir aber nicht  
unbesorgt zulassen, dass die  
Kinder die erstbesten Märchen,  
von den erstbesten Dichtern  
geformt, hören und in ihren  
Seelen Ansichten aufnehmen,  
die weithin jenen widerspre-  
chen, die sie als Erwachsene  
nach unserer Ansicht haben  
sollten. Fürs erste müssen wir  
die Märchendichter bewachen;  
ihre guten Schöpfungen lassen  
wir zu, ihre schlechten  
scheiden wir aus.*

Platon: Der Staat. Stuttgart,  
Philipp Reclam jun., 1958

Im gegenwärtig konservativen Klima wird keine Weltuntergangsstimmung heraufbeschworen. Populäre Songs haben immer dazu gedient, Filme zu verkaufen; es ist nur eine Frage der Auswahl und der Verwendung von Musik. Wenn für einen Film der Back-Katalog von *Jobette* (publiziert bei *Motown's*) statt von *Harry Fox Inc.* ausgewählt wird, ist dies in erster Linie ei-

ne wirtschaftliche Entscheidung. Dies kann so weit gehen, dass es vorstellbar wird, dass der Soundtrack für einen Film nur im Hinblick auf ein Zielpublikum für das Musikalbum zusammengestellt wird, lange bevor solche "Nebensächlichkeiten" wie Drehbuch und Besetzung feststehen! Die Filmmusik bietet sich heutzutage dem Nischen-Marketing so leicht an wie irgend ein anderes Konsumprodukt – dies ist zwar tatsächlich unvermeidlich, beunruhigend ist jedoch die absolute Armut an Vorstellungskraft beim Aufsuchen solcher Nischen. Wenn kleine Verleger von Grossen geschluckt werden, hat dies zur Folge, dass paradoxerweise immer mehr alter (historischer) Pop in die Kataloge aufgenommen wird; die Handels-Lizenzen sind zwar vorhanden, aber kaum jemand hört wirklich noch hin.

Die Position des Komponisten im Mainstream-Kino ist heutzutage, wie eh und je, prekär. Üblicherweise wird der Komponist entweder vom Produzenten oder vom Regisseur, jedoch selten von beiden, engagiert. Das führt dazu, dass der Komponist beständig in diplomatische Auseinandersetzungen verwickelt wird. Üblicherweise stösst er erst in einem weit fortgeschrittenen Stadium zur Produktion, in anderen Worten, nachdem bereits abgedreht wurde; von der Musik wird dann allzu oft erwartet, dass sie Mängel der Arbeit des Regisseurs, des Produzenten oder der Schauspieler ausbügelt. Ausserdem verstehen nur wenige Produzenten und Regisseure wirklich etwas von Musik – für sie heisst die Gleichung lediglich: Musik gleich Soundtrack gleich Profit. David Raksin, der Komponist von *LAURA* und zahlreicher anderer Filmmusiken, erzählte die folgende Geschichte:

*Als ich dann Polonsky traf –  
er war ein richtig hartgesotte-  
ner Bursche, der seine Erfah-  
rungen auf den Strassen New  
Yorks gesammelt hatte –,  
sagte er: «Ich möchte auf  
keinen Fall den typischen  
Hollywood-Kitsch, ich möchte  
etwas in der Art von  
"Wozzeck" von Alban Berg.»  
Ich war begeistert: endlich ein  
Regisseur, der diese Oper  
kannte und sogar ihren Titel  
richtig aussprechen konnte!  
Ich lud ihn auf meine Ranch  
ein, wo wir arbeiten konnten,  
ohne vom Telefon gestört zu*

*werden. Gleich am ersten  
Abend – wir sassen im  
Wohnzimmer und warteten  
auf das Dinner – fiel ihm die  
Musik auf, die ich während-  
dessen auf dem Plattenspieler  
laufen liess: «Was ist denn das  
für ein Unsinn? Können Sie  
das nicht abstellen?»  
Ich ärgerte mich masslos,  
denn es lief «Wozzeck»!  
Ich war wieder an einen dieser  
Hochstapler geraten, die den  
Eindruck erwecken wollen,  
besonders gebildet zu sein.*

David Raksin  
in einem Gespräch  
in Filmbulletin 6/92

Der Komponist mit seiner Kenntnis der alchemistischen Geheimsprache Musik stellt für den reibungslosen Geschäftsablauf eine potentielle Bedrohung dar. Film ist ausserordentlich beeinflussbar und gefügig. Im Verbund mit Musik werden Filme zu didaktischen Grössen, die uns zu einer bestimmten Lesart anleiten. Wenn die Musik eine Szene verfremdet (in dem Sinne, dass sie Erwartungen unterläuft), wer garantiert, dass das Publikum noch begreift, was geschieht? Die Funktion der Filmmusik als Verweis auf das filmische Geschehen wurde, wie andere Konventionen des Films, allein durch Gewohnheit etabliert. Möglicherweise ist dieses System von Konventionen offen für Innovation und Subversion, oder es lässt sich sogar ganz auflösen.

Russel Lack

Aus dem Englischen übersetzt  
von Kathrin Halter

