

Zeitschrift: L'effort cinégraphique suisse = Schweizer Filmkurier
Herausgeber: L'effort cinégraphique suisse
Band: - (1933-1934)
Heft: 37

Artikel: Musik im Tonfilm
Autor: Krenek, Ernst
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-733322>

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: 17.01.2026

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

Musik im Tonfilm

Von Ernst Krenek (Wien)

Vor dreieinhalb Jahren schrieb ich zum Thema «Tonfilm», es sei vom Standpunkt der Kunst zunächst nicht sonderlich zu bedauern, dass der tönende Film ein Industrieartikel sei: «Irgendeinmal wird jedes Material bei entsprechender Qualifikation von selbst reif für die künstlerische Gestaltung.» Es ist nicht uninteressant zu sehen, wie weit das Material «Tonfilm» auf dem Wege solcher Entwicklung angelangt ist und ob sich Ansatzpunkte und Grenzen künstlerischer, besonders musikalischer Möglichkeiten erkennen lassen.

Im allgemeinen lässt sich sagen, dass der Tonfilm sich schneller zu diskutablen Exemplaren durchgearbeitet hat, als man es nach den ersten jämmerlichen Versuchen annehmen mochte. Die Erfahrungen des stummen Films, der stellenweise schon ein sehr respektables Niveau erreicht hatte, sind ihm wohl zugute gekommen. Natürlich kann hier immer nur von einigen wenigen Spitzenleistungen gesprochen werden, und nur solche werden beim ernstesten Musiker eventuell den Wunsch nach aktiver Teilnahme wecken. Es zu beklagen, dass die grosse Masse der Filme sich nach wie vor inhaltlich und technisch auf einem untermittelmässigen Niveau bewegt; bei einem Produkt, das so auf raschen und massenhaften Verbrauch ausgeht und wegen der Verzinsung der ungeheuren, darin investierten Gelder ausgehen muss, kann man nichts anderes erwarten, als dass Leistungen, die als künstlerische gewertet werden können, nur in ganz geringem Prozentsatz vorkommen. Es scheint auch, dass ein Widerstand gegen eine weitgehende Vergeistigung des Films, wenigstens noch auf lange Zeit, in seiner Natur begründet ist, da ihm durch das Verfahren, Vorgänge nicht primär zu setzen, sondern nur aufzunehmen und reproduktiv weiterzugeben, wobei sich ein künstlerischer Einsatz nur in Auswahl, Anordnung und Aufmachung geltend machen kann, immer etwas Reportagehaftes, Ephemerer anhaftet.

In dem erwähnten Aufsatz suchte ich das Problem der Verbindung von Film und Musik folgendermassen zu charakterisieren: «Während die Musik bindet, verweilt, sich ausbreitet, statische Einheiten von innerer Bewegtheit schafft, ist der Film flüchtig, schnell, zerlegend, liebt blitzartig auftauchende, sich jagende Situationen und schafft rapide Abläufe von äusserer Bewegtheit.» Beobachtungen, die man seither an Tonfilmen machen konnte, bestätigen durchaus, dass hier das künstlerische Kernproblem der Gattung liegt. Die Folge ist, dass alles opernhafte Musizieren aus den Tonfilmen völlig verschwunden ist; wo es noch versucht wird, wirkt es höchst peinlich. Nie kann die Musik im Tonfilm zu jenem primären, alles übrige voraussetzenden und als solches nicht mehr bewusst empfundenen, sondern als selbstverständlich hingenommenen Medium werden wie in der Oper, in der das Singen die natürlichste Art der Personen darstellt, sich auszudrücken. Die Musik bleibt im Film immer draussen, ihr Eintritt muss immer irgendwie dramaturgisch eigens begründet werden. Seitdem Tonfilme zu Ehren von Gesangsstars Mode sind, kann man das genau beobachten: nie wird der Sänger, wenn der Film erträglich sein soll, in eine Gesangsrolle transfiguriert gezeigt (ein von A bis Z gesungener *Lohengrin*-Film etwa wäre der Gipfel des Unerträglichen), sondern immer werden Vorwände gesucht, ihn als Sänger zu zeigen: eine Opernprobe, ein Vorsingen beim Agenten, eine Radiovorführung, eine Grammophonaufnahme, bestenfalls muss er ans Klavier, um eine Frau zu bezaubern — stets bleibt er aber ein gelegentlich singender Zivillist. Das Prinzip des Singens aus der Rolle selbst heraus, als Element intensiveren Ausdrucks bleibt dem operettenhaften Genre vorbehalten, wo die Musik als solche nicht ernst genommen, sondern ins Spielerische gewendet ist. Freilich bleiben die meisten Tonfilm-Operetten immer noch auf kläglichster Vorstufe stecken, indem sie es beim klischeehaften, von der Bühne übernommenen Absingen eines Schlagers mit ein wenig filmischen Hokusfokus bewenden lassen. Merkwürdigerweise sind hier nicht nur die meisten deutschen, sondern auch französi-

schen und amerikanischen Filme (Chevalier!) von bemerkenswerter Hilfslosigkeit. Nur René Clair ist es gelungen, diese spielerische Art der Verwendung von Musik nicht nur mit glänzender Phantasie und völlig filmgerecht zu handhaben, sondern auch in den Dienst der Vergeistigung des Films zu stellen. In den Chören «hinter der Szene» in *Le Million* weist er auch den Weg zu einer neuen, ernsthaften Verwendung der Musik im Film. Freilich tritt sie hier schon wieder gewissermassen aus dem Film heraus, bleibt ihm aber immer noch unmittelbarer verbunden als die eigentliche Begleitmusik. In dieser letzten Funktion hat die Musik auch heute noch ihre beste und dankbarste Aufgabe im Film. Es ist die gleiche, die früher die Begleitmusik der stummen Filme hatte, nur kann sie jetzt, da die Musik unmittelbar und untrennbar auf den Film komponiert werden kann, auf einem erheblich höheren Niveau und auf künstlerisch einwandfrei-ere Weise gelöst werden. So gab es etwa in dem französischen Film *David Golder* oder in den Schlusschören des ungarischen Films *Marie* von Fejos bereits sehr poetische und hochstehende Wirkungen von grosser Eindringlichkeit, zumal seit man sich von den Mätzchen sklavischer Synchronisation freigemacht hat, die in der ersten Zeit des Tonfilms ein ebenso kindlicher wie auf die Dauer penetranter Spass waren, der sich in den gesteigerten Albernheiten der Micky-Maus glücklich «ad absurdum» geführt hat.

Überall, wo Zuständliches sich ausbreitet, findet Musik eine ihrer Natur am sichersten entsprechende Entfaltungsmöglichkeit. Und das Zuständliche, wenn es nur in genügend zahlreiche, bildmässig interessante optische Einstellungen aufgelöst ist (die die Musik im Detail gar nicht mitzumachen braucht), ist etwas besonders Filmgerechtes, wie sehr viele Beispiele gerade aus den besten Filmen (vor allem der Russen) zeigen. Es kommt im Film vielleicht gar nicht so sehr auf eine in dialogische Antithetik nach dem Muster des gesprochenen Dramas verlaufende Handlung an. Trotzdem gibt es auch von diesem Typus heute schon ausgezeichnete, besonders amerikanische Filme (Lubitsch exzelliert in dieser Gattung mit seinem *Trouble in the Paradise*), die dem musikalischen Problem weitgehend ausweichen, indem sie auf Musik fast ganz verzichten. Sie würden — dies in Parenthese — noch weit besser wirken, wenn man auf die barbarische und geistlose Methode des Nachsynchronisierens in fremden Sprachen verzichten und insbesondere bei den deutschen Versionen von jenem widerlichen Geschnatter abgehen wollte, das einige Berliner Produzenten für Deutsch zu halten scheinen, das aber in anderen deutschsprachigen Gegenden nur beschämend und erniedrigend wirkt, besonders wenn es auf die Mundbewegungen kultivierter und vortrefflicher Schauspieler besseren Schlages unzulänglich aufmontiert ist.

An diesen Beispielen zeigt sich, dass die Musik jedenfalls kein unumgänglich notwendiges, mit dem Bild unlöslich amalgamiertes Element des Films darstellt und mit ihm wohl nur fallweise eine glückliche Verbindung eingehen wird. Die höchste, allerdings nur selten praktizierte Auffassung des Films ist die eines Bildkunstwerks, das er seiner eigentlichen Natur nach sein müsste. Ein bisher unerreichtes Meisterwerk solcher Art war der (stumme) *Jeanne d'Arc*-Film, der vollkommen vom Bild ausging, dabei nicht im Dekorativen stecken blieb, sondern die primär bildhafte Konzeption mit reichstem und dramatisch erschütterndem Leben zu erfüllen wusste. Auch die (mir unbekannten) Filme Jean Cocteaus scheinen sich in dieser Richtung zu bewegen. In der Ära des Tonfilms dürfte dem im übrigen unzulänglichen und sehr ungleichen tschechischen Film *Ekstase* eine ähnliche Absicht zugrunde gelegt gewesen sein. Ob von dieser noch sehr weit entfernten und noch mangelhaft erkannten Etappe ein Weg zum organischen *Ton-Bild-Kunstwerk* führt, das eine Krönung und Rechtfertigung für die vielen lästigen Fehlleistungen dieser Gattung sein könnte, muss die Praxis der Zukunft lehren.