

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 6 (1953-1954)
Heft: 28

Artikel: Ein paar Takte Filmmusik
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-964036>

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: 01.05.2026

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

Von Frau zu Frau

Die andere Seite

EB. Gewiß, wir haben Radio- und Fernsehpersonal und betrachten uns selbst als Empfangende. Je mehr wir uns aber die Senderseite gegenwärtigen, um so eher werden wir auch ihrer Schwierigkeiten gewahr und werden die Sendungen mit einem neuen, beinahe »beruflichen« Interesse ansehen und anhören.

Immer größer ist heute die Wahrscheinlichkeit für den Mann — und die Frau — von der Straße, einmal in ihrem Leben als »Sender« mit dem Mikrophon oder gar der Fernsehkamera Bekanntschaft zu machen. Die Reporterwagen fahren hinaus ins tägliche Leben, auf den Bahnhof mit seinem regen Verkehr, in den Betrieb mit seinen surrenden und stampfenden Maschinen, aufs Feld, wo die Ernte eingebracht wird, ins Dorf, wo ein Volksfest abgehalten wird. Und überall in der Menge taucht das Mikrophon auf. Plötzlich hast du's vor dem Gesicht — was tust du nun? Mancher stammelt und stottert und die »eh« sind nicht zu zählen; mancher wird seiner Verlegenheit durch ein forschendes Auftreten zu verdecken suchen — alle aber sind wir irgendwie verwundert, wenn wir uns selbst hören, und ein leises Ahnen davon, daß der Sender auch seine »schweren Stunden« hat, wird uns überkommen.

Nun, das Mikrophon ist ein eigen Ding, mit dem wir uns nicht so recht und ohne weiteres zu befreunden vermögen. Als Fremdkörper steht es zwischen uns und unserm Gegenüber. Noch bedrückender wird seine Gegenwart, wenn wir in der geschlossenen Kabine einsam sitzen, auf das Lichtsignal warten und dann tapfer oder weniger tapfer unser Manuskript zu lesen beginnen. Wie abgeschlossen von der Welt man sich da vorkommt, wie töricht, mit lauter Stimme etwas in den leeren Raum hinein zu erzählen. Das, was wir da berichten, sollte irgendwem erreichen? Es scheint unglaublich, und es fährt uns durch den Kopf, das beste wäre es wohl, abzubrechen. Und doch, man fährt weiter. Am leichtesten kommt man wohl über diese Unsicherheit und die lastende und lähmende Furcht hinweg, wenn man sich vorstellt, man halte den Vortrag einem ganz bestimmten Menschen, von dem man weiß, daß er sich für das Thema interessiert. Das Mikrophon? Es existiert nicht mehr. Fünf Minuten lang. Und dann wieder — blitzhaft taucht die Frage mitten in einem Satz auf: Ob ich wohl laut genug spreche? Ob ich wohl richtig ins Mikrophon spreche? Aber zurück zum Manuskript; denn der Hörer wird eine Unaufmerksamkeit, ein Abschweifen spüren — und auf unsere Frage werden wir höchstens nachher eine Antwort erhalten.

Der Reporter wird sich zwar im Unterschied zu uns Laien selbst an das Mikrophon gewöhnt haben (immer und ohne Ausnahme?), aber er braucht seine Konzentration doppelt, um seine sende-ungewohnten Partner zu leiten, ihre Gespanntheit zu lockern, sie nicht in unerwünschte Gebiete abgleiten zu lassen. Hören Sie sich einmal eine Reportage rein daraufhin an, wie sich der Reporter dieser Aufgabe entledigt. Es gibt Ihnen einen ganz neuen Einblick in seinen Beruf, in die Schwierigkeiten und Schönheiten seines Berufs.

Noch wichtiger wird die Konzentration aller Beteiligten beim Fernsehen. Beim Radio stützt in vielen Fällen ein Manuskript die Darbie-

tung. Es kann die Unterlage für die ganze Sendung sein, es kann nur in Stichworten als »Leitfaden« dienen. Bei allen Sendungen, die auf Stahlband herausgenommen werden — und das sind sehr viele — kann Verfehltes herausgeschnitten werden. Bei der Fernsehsendung ist dies alles unmöglich. Frei haben die Handelnden zu gestalten, und nicht nur das Mikrophon, sondern auch die Kameras stehen als Fremdlinge gegenüber und erheischen Aufmerksamkeit. Neben dem eigentlichen Stoff ist immer auch die Aufnahme im Auge zu behalten: Die Kamera soll nicht zu oft und zu heftig schwenken müssen, sonst wird das Bild unruhig; Gegenstände, die ich meinem Partner zeigen möchte, habe ich der unersättlichen Kamera, und nicht ihm, auf ungezwungene Weise zu zeigen. Nicht nur das Mundwerk zählt; ebenso zählt die Verbindung zum Bild. Das richtige Maß an Bewegung und Ruhe kann nicht vom Kameramann allein erarbeitet werden; alle Handelnden müssen dafür ein Gefühl haben. Zu allem kommt noch ein Zeitgefühl, das die Sendung abzurunden hat und zur rechten Zeit warnt.

Vielleicht mag in gewisser Beziehung das Fernsehen mit dem Theater verglichen werden — dort aber sind viele Proben das Übliche, ein vorgeschriebener Text wird auswendig gelernt. Beim Fernsehen hingegen ist wohl eine Probe da, aber wie viel Improvisation, wie viel in letzter Minute Korrigiertes und in der Sendung zu Beherzigendes muß eingeschlossen werden! Wenn man sich dazu vergegenwärtigt, mit wie wenig Mitteln, Requisiten, Personal und Zeit unser Fernsehen noch auszukommen hat, wie sehr die ganze Kunstgattung — wenn wir ihr diesen Namen geben dürfen — für die meisten Ausübenden noch Neuland ist, dürfen wir uns da verwundern, wenn manche Sendung noch etwas Tastendes, sogar Unbefriedigendes hat?

Die andere Seite, die der Sendenden, verlangt viel anstrengendste, sehr oft undankbare Arbeit. Der Schauspieler hat den Applaus — was hat der Radio- und Fernseh-Schaffende? Versuchen Sie sich einmal in seine Haut zu versetzen: Sie werden manche anregende Beobachtung machen.

Die Stimme der Jungen

Ein paar Takte Filmmusik

chb. Zwei Arten von Forderungen sind es, die an die Filmmusik gestellt werden. Entweder soll die Musik zum Film eine Begleitung oder dann eine Akzentuierung sein. Begleitend ist sie, so lange sie an Stelle von Geräuschen, bloß als tonliche Unterlage verwendet wird. Akzentuiert sie dagegen, so verdichtet sie die herrschende Stimmung, intensiviert die Handlung, indem sie bestimmte Bild- oder auch psychologische Momente hervorhebt. Erst in dieser Verwendung kann man die Arbeit des verpflichteten Komponisten als schöpferisch bezeichnen, denn hier muß er sich mit dem Thema des Films auseinandersetzen, muß gleichsam seine Auffassung des ganzen Filmes ausdrücken, auch wenn es nur einzelne Teilstücke zu vertonen gilt, während im andern Fall bloß mit Stoppuhr und Metronom eine gewisse Länge des Filmes mit Musik zu versehen ist.

Die Unterscheidung dieser zwei Arten von Filmmusik wird von Georges Auric in einem Aufsatz in der »Oesterreichischen Musikzeitschrift« (1952, Nr. 10, Seite 294ff.) an Hand seiner Arbeit mit René Clair für »A nous la liberté« (1931) und mit Jean Cocteau für »Orphée« sehr deutlich gezeigt. Nicht selten stellt die finanzielle Frage einen bedeutenden Faktor in der Verwendungsart der Musik dar. Finanzielle Gründe waren es, die den Produzenten des Schweizer Films »Mount Everest« (1952) zwangen, dem als Schmalfilm laufenden Streifen die unbearbeitete Fassung der 5. Symphonie von Dimitry Schostakowitch unterzulegen, die natürlich nur sehr beschränkt als Musik mit dramatischem Zweck geeignet war. Daneben gibt es Regisseure, welche auf die Macht der Musik verzichten, was der Qualität ihrer Filme keineswegs zum Nachteil reichen muß: André Cayatte läßt in »Nous sommes tous des assassins« (1952) bloß während des Ablaufens des Vorspannes eintönige, eiskalt wirkende Trommelwirbel ertönen, die den Eindruck erwecken: Es wird schaurig werden. In »Aux royaumes des cieux« (1949) verzichtete Duvivier sogar auf jegliche Musik. Wie vielen ist dies überhaupt aufgefallen?

Wilhelm Neef, ein jüngerer deutscher Komponist, kleidet seine Ansicht von Filmmusik in den Satz: »Die Musik muß weniger vom Bild als von der Idee des Drehbuches her konzipiert werden.« Diese Anschauung stellt den Grundgedanken der neuen Art von Filmmusik dar, die akzentuieren und verdichten soll, ohne sklavisch von der Szenenfolge, deren Schnitt und dem Bild abhängig zu sein. Einer der ersten, die diese Meinung vertraten, war Arthur Honegger mit der Musik zu Abel Gances »La roue« (1921). Es ist kein Zufall, daß gerade Komponisten, deren Fähigkeiten weiter reichen, als bloß dazu, Filme musikalisch zu illustrieren, an diesem System festhalten. Neben Honegger und Auric mögen noch Vaughan Williams, Aaron Copland, Rodolfo Halffter und Goffredo Petrassi genannt sein.

Gewiegte Filmkomponisten dagegen, wie Alexander North, Alessandro Cicognini, Joseph Kosna oder Max Steiner, sehen die ideale Filmmusik in einer Synthese der beiden Anschauungen. Die Idee des Films soll dem Publikum immer noch mit Hilfe der Musik, aber doch mit starker Betonung des Bildes leichter verständlich gemacht werden. Im allgemeinen jedoch wird die Filmmusik noch für längere Zeit ein Spezialgebiet für einige wenige Praktiker und Theoretiker bleiben. Das liegt an der Tatsache, daß die gute Filmmusik an den Zuschauer höhere Anforderungen stellt als die gute Filmidee allein. Wie weit es als künstlerisches Plus zu werten ist, daß, um einem Unwillen des Publikums hierüber vorzubeugen, die Filmmusik durch leicht eingehende Melodien zugkräftig gemacht wird, bleibe dem persönlichen Geschmack überlassen. So lange es aber noch Komponisten gibt, die sich nicht scheuen, einem Film eine Musik zu unterlegen, die ein Surrogat von Schuberts Ave Maria und Beethovens Neunter darstellt (Frank Skinner in »Magnificent Obsession« von Douglas Sirk), wird man mit Georges Auric sagen müssen, daß die Filmmusik noch an ihrem Anfang steht. Denn Filme, die für die Entwicklung der modernen Musik bedeutungsvoll sind, bleiben vorläufig eine seltene Ausnahme.



Die Hauptdarstellerin Giulietta Masina in dem schönen, melancholischen, in Venedig preisgekrönten Film »La strada« von Fellini in der Rolle des tragischen weiblichen Spaßmachers.