

Die Hollywooder Tonfilmsymphonik Studien zu Geschichte, Wesen, Gestalt und Funktion

Wolfgang Thiel (Potsdam)

Spätestens seit seiner Partitur für William Wylers Film *THE HEIRESS* (1949) galt der amerikanische Komponist Aaron Copland (1900-1990) trotz eines sehr schmalen kinematographischen Œuvres als Autorität und Anwalt in Sachen künstlerischer Filmmusik. Jahre zuvor hatte er im Filmmusik-Kapitel seines Buches *Our New Music* (New York 1941) bereits die Frage gestellt: »Müssen die reichen Harmonien eines Tschaikowskij, Franck oder Strauß über jeden Typ von Filmgeschehen ohne Rücksicht auf Zeit, Ort oder Sinn ausgestreut werden?« (Copland 1947,181). Coplands Kritik galt jenen opulenten Partituren im sinfonischen Stil des späten 19. Jahrhunderts, die seinerzeit nicht nur in Hollywood sondern in fast allen Filmzentren das Klangbild des Mainstream-Kinos (mit Ausnahme der musikalisch von Operette und Schlager herkommenden Unterhaltungsfilme) prägten.

Die Komponisten benutzten mit Instinkt und Kalkül bestimmte, in Oper und Konzert ausgebildete kompositorische Verfahren, die in besonderer Weise geeignet schienen, bevorzugte Wirkungen bei einem breiten, noch in der abendländischen Musiktradition beheimateten Publikum zu erzielen.

Diese funktional bestimmte orchestrale Filmmusik wird in der folgenden Studie unter verschiedenen (musik-)geschichtlichen und kompositions-ästhetischen Gesichtspunkten nach ihren Voraussetzungen befragt werden. Es geht um erste Verallgemeinerungen hinsichtlich Wesen, Gestalt und Funktion der jahrzehntelang sowohl in den fiktionalen als auch dokumentarischen Genres weltweit dominierenden Tonfilmsymphonik.

Bezüglich ihrer internationalen Omnipräsenz ist allerdings einschränkend anzumerken, dass es im europäischen Film stilistische Sonderwege gab. War im italienischen Kino die Opernmusik in besonderer Weise prägend, so bildete in der französischen Filmmusik die lebendige Tradition des Chansons als Ausgangs-, Kern- und Bezugspunkt der kompositorischen Arbeit eine wichtige stilbildende Komponente.¹ Der Fokus meiner Untersuchungen liegt deshalb auf der US-amerikanischen Filmmusik vor 1960, da die Möglichkeiten und Grenzen der spätromantischen Tonfilmsymphonik in Hollywood mit besonderer Klarheit und Stringenz zur Ausprägung kamen.

Historische Ausgangssituation

Jahrzehntlang war Filmmusik (abgesehen von Titelsongs, eingestreuten Schlagern und einer durch das Bild motivierten Milieumusik) international gleichbedeutend mit **Orchestermusik**.

Beim internationalen Aufkommen des Tonfilms um 1930 gab es in Europa musikgeschichtlich ein Nebeneinander verschiedenster stilistischer Richtungen.² Es hatte gute (kompositionstechnische, rezeptionsästhetische,

1 Für den Regisseur Jean Renoir waren »die kleinen Chansons unabdingbar für die Gesundheit des Kinematographen.« Aus einem Interview in der französischen Fernsehdokumentation über den Komponisten Joseph Cosma (1996).

2 Grob skizziert wären zu nennen: die Spät- bzw. Neuromantik eines Richard Strauss, Hans Pfitzner, Erich Wolfgang Korngold, Franz Schreker, Ottorino Respighi oder Sergej Rachmaninow; den Expressionismus der sog. Zweiten Wiener Schule; Neoklassizismus, Neobarock und Neue Sachlichkeit à la Hindemith, Eisler, Weill, Schostakowitsch, Prokofjew und Strawinski; folkloristisch beeinflusste Komponisten wie Bartók oder Janacek; die Operetten- und konzertante Unterhaltungsmusik in der Nachfolge von Lehár, Kálman und Künneke sowie vom Jazz beeinflusste Tanzmusik.

pragmatische und nicht zuletzt kommerzielle) Gründe, dass aus diesem stilistischen Spektrum (neben der Operetten- und Schlagermusik für die Unterhaltungsgenres im engeren Sinne) von den präsenten Schreibweisen der sog. E-Musik weder Expressionismus, Neoklassizismus noch Neue Sachlichkeit (trotz eines frühen Interesses der musikalischen Avantgarde am neuen Medium)³, sondern die Opern- und Orchestersprache um 1900 favorisiert wurde.

Roy M. Prendergast nannte als einen Grund für die Bevorzugung und Vorherrschaft des spätrömantischen Orchesteridioms von Wagner, Puccini, Verdi und Strauss im Kino der 30er und 40er Jahre: »One answer that has been offered is that audiences would *understand* that idiom more readily than another.« (Prendergast 1977, 39)

Claudia Gorbman argumentiert in der Frage des Orchesterstils ähnlich: »It was (and is) tonal and familiar, with easily understood connotative values.« (Gorbman 1987, 79)

Die wirtschaftliche und institutionelle Stabilisierung der Tonfilmindustrie beendete in allen Filmländern die kurze Zeit echter künstlerischer Experimente, wie sie zwischen 1928 und 1933 auch im kommerziellen Kino anzutreffen waren. Mit der fortschreitenden Entwicklung der elektroakustischen Aufnahme- und Wiedergabetechnik und der hieraus resultierenden Möglichkeit, zunehmend den Klang des sinfonischen Orchesters »naturgetreu« reproduzieren zu können, etablierte sich die spätrömantische **Tonfilmsymphonik** international nicht nur im »seriösen«

3 Auf den Baden-Badener Musiktagen war Filmmusik ein zentrales Thema, an dem mit praktischen Erprobungen Komponisten wie Hindemith, Milhaud, Eisler, Max Butting, Ernst Toch, Paul Dessau, Walter Gronostay und Wolfgang Zeller beteiligt waren.

Spielfilm sondern auch im Dokumentar- und Kulturfilmbereich einschließlich der Wochenschauen. Dies ließ die theoretischen Ansätze und praktischen Ergebnisse einer filmspezifischen Musik quasi über Nacht in Vergessenheit geraten.⁴ Authentische künstlerische Erprobungen wurden an die Peripherie des Filmschaffens, zum »experimentellen Film« abgedrängt⁵ Lediglich funktionale und stilistische Veränderungen innerhalb des bestehenden (Studio-) Systems sowie des filmsymphonischen (Werte-) Kanons, zu dem u.a. der Erhalt der Tonalität gehörte, besaßen eine reale Chance.⁶

4 Noch im März 1933 hatte der Musikkritiker Leo Fürst in der Zeitschrift *Melos* festgestellt, dass Filmmusik »mit der Musik bestehender Kompositionsformen nichts gemein (hat) als lediglich das Material des Klanges. Ihr Inhalt wird von der optischen Einstellung und deren Funktion im Gesamtverlauf bestimmt, ihre Form von der Montage.« (S. 95) Vgl. auch Wolfgang Thiel (1997, 281ff.).

5 Als ein herausragendes Beispiel für künstlerische Filmmusik und audio-visuelle Experimente im »normalen« Spielfilm sei Karol Rathaus' Partitur zu Fedor Ozeps Film *DER MÖRDER DMITRI KARAMASOFF* (D 1932) genannt. Rathaus verdichtet in diesem Streifen, in welchem der Regisseur innerhalb eines nach dem Dostojewski-Roman gestalteten Handlungsgerüsts vor allem die Stimmungswerte von Landschaften, Eisenbahnfahrten und Kaschemmen auskostet, kongenial die Atmosphäre und Poesie der Bilder mit einem Spektrum aus Chorgesang, dramatisierenden Orchesterstücken, lyrisch-reflektierenden Kammermusik-Intermezzi bis zu einem reinen Perkussionsstück, das mit Schellengeläut, Pauken, kleiner Trommel und Becken die wilde Fahrt einer Troika begleitet. Bemerkenswert ist – gleich zu Beginn des Films – eine Abschiedsszene mit Fritz Kortner in der Hauptrolle. Rathaus strebte hier eine stilistische Vereinheitlichung und Verschmelzung von erster und zweiter auditiver Schicht an. Folkloristisch getönte, wenngleich artifiziell stilisierte Inzidenzmusik in einem Eisenbahnabteil (vom Bahnsteig aus betrachtet) und expressive Orchestermusik aus dem Off werden kompositorisch montiert.

6 Allerdings war das Beharren auf der funktionalen Tonalität nicht nur eine dogmatische Vorgabe der Studiodirektoren sondern traf sich durchaus mit der Überzeugung vieler gut ausgebildeter Komponisten aus dem Lager der sog. Ernsten Musik, welche in den 20er Jahren nicht den Schritt zur Atonalität vollziehen wollten. Für sie wurde das Filmmetier (neben dem Genre der konzertanten Unterhaltungsmusik) zu einem stilistischen Zufluchtsort. Einer der prominentesten Vertreter aus dieser Gruppe stilistisch konservativer Tonsetzer war Erich Wolfgang Korngold.

An die Stelle stilistischer Vielfalt und mannigfaltiger Querverbindungen zur zeitgenössischen Kunstmusik sowie einer schöpferischen Wechselbeziehung und Synthese von Sprache, Geräusch und Musik traten verschiedenste Standardisierungen in puncto Arbeitsverfahren, Besetzung, Dramaturgie und Interpretation.

Der leitende Gesichtspunkt ist die Herstellung eines bequemen, lackierten Wohlklangs, der weder durch Stärke (*fortissimo*) schockieren, noch durch Schwäche (*pianissimo*) angestregteres Hören verlangen soll. (Adorno/Eisler 1977, 52)

Eine extreme Ausprägung dieser Standardisierungstendenzen stellte das kollektive Komponieren in den Universal-Filmstudios dar. Die Partituren für die vielen B-Movies aus dem Science-fiction-, Fantasy- und Horrorgenre wurden nicht von einem einzelnen Komponisten, sondern von einem Autorenteam hergestellt. Als Folge dieses speziellen Studiosystems wurde im Titelvorspann meist nur der Leiter der jeweiligen Musikabteilung genannt.⁷

Die Berechtigung für eine solche **Musikmanufaktur** ergab sich aus einem Output von fast 500 Filmen pro Jahr in den 40ern und Anfang der 50er Jahre. »Ungefähr zwanzigtausend Minuten Musik werden jedes Jahr in

7 So verrät der Titelvorspann zum Jack-Arnold-Klassiker *THE INCREDIBLE SHRINKING MAN* (USA 1957) ebenfalls nur den Namen des langjährigen Leiters und Dirigenten der Musikabteilung Joseph Gershenson, während die fünf Komponisten der sehr extensiv eingesetzten orchestralen Filmmusik Herman Stein, Hans Salter, Foster Carling, Earl E. Lawrence und Irving Gertz ungenannt bleiben.

Amerika für den Film komponiert, orchestriert, gespielt und aufgenommen.« (Heinsheimer 1953, 220) Diese Situation machte die Schaffung von Produktionsverfahren notwendig, die es gestatteten, trotz des enormen Ausstoßes ein Mindestmaß an handwerklichem Niveau zu garantieren. Eine solche Quantität war nicht mit freiberuflichen Musikern zu bewältigen, sondern hier mussten fest angestellte Teams von Komponisten zu Music Departments zusammengeschlossen und eine quasi industrielle Arbeitsweise in der Musikproduktion angestrebt werden. Nach der Auswahl der zu vertonenden Filmsequenzen entwickelten und einigten sich die beteiligten Komponisten auf ein gemeinsames thematisches Material, welches dann die Grundlage für die Komposition der einzelnen untereinander aufgeteilten Fragmente bildete.

They collaborated in a practical way by using common thematic material and employing one or another of the currently fashionable styles – the neo-Gershwin, for instance, the western folk, or the Wagner-Strauss symphonic. (McCarthy 1953 /1972, xii)⁸

Mitunter wurden aus Zeitnot auch Teile aus früheren Filmpartituren (ähnlich wie in der Kompilation der Stummfilmillustration) wiederverwendet. Die klangliche Vereinheitlichung ergab sich durch die Arbeit des Orchestrators.

Vom Standpunkt der Musikabteilung war diese Art von Zusammenarbeit hinsichtlich dramaturgischer Strategie und Effektivität sehr erfolgreich, weil

⁸ Vgl. auch: *The Universal Film Music Of Herman Stein* (Larson 1984, 24 -33) sowie *Hans J. Salter On Film Music* (Thomas 1979, 106 – 11).

bei den beteiligten Komponisten, Orchestratoren und Arrangeuren die Unwägbarkeiten eines Individualstils resp. personalstilistischer Eigentümlichkeiten entfielen. In völliger Abkehr vom Originalitätsstreben des 19. Jahrhunderts und vom Ideal eines Individualstils geht eine solche Musik gewissermaßen ohne Reibungsverluste völlig in ihrer dramaturgischen Funktionserfüllung auf. Diese Filmmusiken sind routinierte Produkte eines zumeist soliden kompositorischen Handwerks mit einem – gemessen an den Kriterien autonomer Musik – lediglich rudimentären Kunstgehalt.⁹ Hans-Jörg Pauli merkte diesbezüglich an, dass die einstige Stabilität der Filmsymphonik den Komponisten gestattete, »sich auf ihre funktionellen Aspekte zu konzentrieren.« (Pauli 1976, 113)

Dennoch war die Hollywooder Filmsymphonik stilistisch und wertästhetisch kein monolithischer Block. Zwischen den Filmpartituren eines Erich Wolfgang Korngold oder Alfred Newman und denen eines drittklassigen *staff composer* besteht qualitativ zweifellos ein großer Unterschied hinsichtlich melodischer und harmonischer Einfallskraft sowie gediegener Satztechnik. Inwieweit sich unter den konkreten Studiobedingungen musikalische Qualität plus dramaturgische Effizienz durchsetzen konnten, hing letztlich vom subjektiven Gestaltungsvermögen und individuellen Geschick des jeweiligen Komponisten ab. So lassen sich z.B. in den thematischen Zyklen der von Miklós Rózsa betreuten Filme sowohl eine Konstanz handwerklicher Qualität als auch eine dramaturgisch bedingte Suche nach den jeweils geeigneten Stilmitteln feststellen. Waren musikalische Exotismen à la Rimski-Korsakow prägend für Filme wie THE

9 vgl. Constant Lamberts Ausführungen im Vorwort zu Kurt Londons Buch *Film Music* bezüglich der seiner Meinung nach für das Filmmusik-Metier besonders geeigneten Komponisten der Mittelklasse, »whose talents are more executive than creative.« (London 1936, 8)

THIEF OF BAGDAD oder JUNGLE BOOK, so setzte Rózsa für die Gangsterdramen nach 1945 (THE KILLERS; NAKED CITY u.a.) unter Verzicht auf das für Hollywood-Filme typische schluchzende Vibrato der Streicher eine hart zupackende und in ihrer zugespitzt dissonanten Harmonik erstaunlich moderne Musik ein.

Vor 1960 wäre es allerdings undenkbar gewesen, dass ein Max Steiner, Miklós Rózsa oder Dimitri Tiomkin lediglich mit fünf oder sechs Musikern ins Studio gegangen wäre, um die Begleitmusik für einen Spielfilm aufzunehmen.¹⁰ Ob großes Epos oder Kammerstück – die komplette Nutzung des studioeigenen 40-Mann-Orchesters war Norm, Firmenprestige und sogar eine (von der Musikergewerkschaft einklagbare) Pflicht. Wurde aus Kostengründen und genrebedingt (wie beispielsweise im deutschen Kulturfilm der 30er bis 50er Jahre) nur ein 15- bis 17-Mann-Ensemble eingesetzt, so strebten die zumeist spezialisierten Komponisten in Satz und Stil zumindest die Imitation des vorherrschenden orchestralen Klangideals an. Auf Grund dieser Konvention, deren Entstehungsmotive uns nachfolgend beschäftigen werden, galt schon die konsequente Reduzierung des vollen Orchesters auf die Streicher (wie 1960 in Bernard Herrmanns Partitur zu Alfred Hitchcocks Film PSYCHO) branchenintern als Sensation.

10 »Es gibt in der Hollywood-Begleitmusik der dreißiger und vierziger Jahre keine Kammermusik.« (Pauli 1976, 102)

»Sprechende« Musik

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war nach Meinung von Friedrich Nietzsche in der europäischen Opern- und Orchestermusik ein Niveau der Individuation und (symbolischen) Konkretion des Ausdrucks und der Ausdrucksmittel »durch Lied, Oper und hundertfältige Versuche der Tonmalerei« erreicht worden, bei dem »endlich die musicalische Form ganz mit Begriffs- und Gefühlsfäden durchspinnen ist.« (Nietzsche 1886) Auch Richard Wagner vertrat in seiner Schrift »Musik und Drama« (1851) die Ansicht, dass es »in der Natur der Tonkunst (lag), sich zu einer Fähigkeit des mannigfaltigsten und bestimmtesten Ausdruckes zu entwickeln.« Hierbei sah er vor allem durch die szenischen und dramatischen Bedürfnisse der Oper eine Steigerung des Ausdrucksvermögens der Musik angebahnt, »in der sie Anforderungen an ihr äußerstes Vermögen entsprechen zu wollen sich genötigt sah.« (Wagner 1984, 23)¹¹

Es würde den Rahmen dieser Studie sprengen, die sehr komplexe und widersprüchliche (Begriffs-) Geschichte der autonomen Instrumentalmusik unter semantischem Aspekt darzulegen. Ich verweise in diesem Zusammenhang auf Carl Dahlhaus' Schrift *Die Idee der autonomen Musik* (Kassel 1978).

An dieser Stelle sei nur soviel gesagt: Um 1750 kam es zur **Ablösung der alten Affektenlehre** durch die vielschichtige **Ausdrucksästhetik**. So entwickelte Jean-Philippe Rameau bereits in seinem »Traité de l'Harmonie« von 1722 eine Ausdrucks- und Bedeutungslehre der Akkordverbindungen:

11 Nach Ernst Bloch sei die »sprechende Musik« der Gewinn des Wagner-Stils. (Bloch 1923, 89)

Es gibt traurige, schmachtende, zarte, angenehme, frohe und überraschende Harmonien, es gibt eine gewisse Folge von Akkorden, gleiche Leidenschaften auszudrücken, und ich will, soweit das nicht die Grenze meiner Befähigung überschreitet, die Erklärungen geben, die mir die Erfahrungen an die Hand gegeben hat. (zit. nach Bücken 1931, 52)

Im 19. Jahrhundert (spätestens seit C.M. v. Weber) entwickelt sich dann eine **Ausdrucks-Instrumentation**, in der das je Charakteristische und Individuelle eines Instruments in den Vordergrund geriet. (vgl. Köhler 1955)

Die verwandelte Anschauung der reinen Instrumentalmusik »vom angenehmen Geräusch« zur »Sprache des Herzens« lässt sich bereits bei Frühromantikern wie Wackenroder und E.T.A. Hoffmann belegen. Wichtig für den Stellenwert, den die Musik im allgemeinen und das Orchester im speziellen als Teil des Richard Wagnerschen Musikdramas (nämlich als »Kundgebung des Unausprechlichen«) und in geschichtlicher Fortführung als Begleitung des Filmbildes in Bezug auf die Dialogstimme einerseits und auf die akustischen Komponenten Sprache und Geräusch andererseits erlangen konnte, erscheint als latentes theoretisches Programm die folgende metaphysische These Arthur Schopenhauers:

Aus diesem innigen Verhältniß, welches die Musik zum wahren Wesen aller Dinge hat, ist auch Dies zu erklären, daß, wenn zu irgend einer Szene, Handlung, Vorgang, Umgebung eine passende Musik ertönt, diese uns den geheimsten Sinn derselben aufzuschließen scheint und als

der richtigste und deutlichste Kommentar auftritt.
(Schopenhauer 1977, 239f.)

Auch in der Folgezeit übernahmen die Filmkomponisten aus der Musik des 20. Jahrhunderts nur jene strukturellen Topoi, die sozusagen »sprechend«, also assoziationsfähig sind. Zu nennen wären beispielsweise impressionistische Landschaftsidyllen mit einer an Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* orientierten Harmonik und Instrumentation oder Strawinskis stampfende *Sacre*-Rhythmen (vornehmlich aus dem Teil *Les Augures printaniers. Dances des adolescentes*) oder Carl Orffs archaisierende Chorsätze seiner *Carmina burana*, die in den 70er Jahren als Vorbild für okkulte Rituale à la *THE OMEN* (MU: Jerry Goldsmith) dienten. So funktioniert das Schreiben von Filmmusik im narrativen Kino bis auf den heutigen Tag als **assoziatives Komponieren**. Es ist mit stetem Blick auf die Anforderungen von Bild und Szene der Versuch, der Musik eine Sprachähnlichkeit zu geben, die sie befähigt, zum klingenden Psychogramm des Filmbildes zu werden. Diese semantisch orientierte Voraussetzung reguliert auch jenseits der alten Tonfilmsymphonik die materialstilistische Selektion zwischen assoziationsfähigem und abstraktem musikalischen Material.¹²

12 In einem Interview äußerte sich der englische Komponist Michael Nyman (*THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT*, 1982) zu diesem Problem: »Die Avantgarde-Musik, die wir in den letzten 30 Jahren gehört haben, hat diese musikalische Tradition abgelehnt und diese Musik zerstört und ganz bewußt solche Assoziationen abgelehnt. Sie hat dies getan, ohne sie aber durch eine eigene referentielle Sprache zu ersetzen. Emotional bewegt diese Musik nichts, sie ist nicht expressiv, sie ist nicht physisch...Sie repräsentiert eine extreme Form der Abstraktion...« (Nyman 1991, 53)

Klangstrom und kinematographische Emotion

Der für die Opern- und Konzertmusik des ausgehenden 19. Jahrhunderts charakteristische kontinuierliche Klangstrom entspricht dem Wesen der kinematographischen Emotion, wie sie der französische Filmologe Gilbert Cohen-Séat in seinem Essay *Film und Philosophie* definierte. Seiner Meinung nach werden uns im Kino »die Gefühle im wesentlichen ohne die ihnen entsprechenden Ideen und ohne die sie ablenkenden Worte verabreicht.« (Cohen-Séat 1962, 53)

So sei die kinematographische Emotion ihrem Wesen nach elementar, unreflektiert, wortlos. Es komme beim Zuschauer zu einer starken Ansprache des Affekts, seines »desinteressierten« Mitgefühls und zur Befriedigung einer rohen, unbestimmten, aber beharrlichen, auf Sensationen ausgerichteten Neugier. Wenn wir uns die normale Rezeptionssituation im Kino vor Augen führen, so korrespondiert diese mit der von dem Musikologen Heinrich Bessler beschriebenen Rezeptionshaltung beim Hören von spätromantischer Musik, speziell der Richard Wagners. Bessler spricht von der Hingabebereitschaft eines passiv lauschenden Hörers. Die »Freischütz«-Ouvertüre oder das »Rheingold«-Vorspiel verlangen nicht nach analytischem Hören, sondern nach Einfühlung, Versenkung, Hingabe. »Man hört die Musik, um sich von ihr erfüllen und *einstimmen* zu lassen.« (Bessler 1959, 68)

Der permanente Klangstrom solcher Musik zieht im Film in das Innere der Bilder hinein. Er überspielt Brüche und Schnitte der montierten filmischen Teilstücke. Er verwischt deren Künstlichkeit und suggeriert den Eindruck eines organischen filmischen Mikrokosmos. Er verwischt die Grenze

zwischen Fiktion und Realität und von seiner teilweise hochgepeitschten Expressivität lässt sich der auf große Gefühle und Sensationen neugierige Zuschauer gern überrumpeln und in eine affektive Ausnahmesituation bringen. In dieser Fähigkeit des orchestralen Klangstroms mit den harmonischen und instrumentatorischen Techniken spätromantischer Musik liegt auch die Möglichkeit der emotionalen Vereinnahmung und ideologischen Manipulation wie sie insbesondere in den Nazi-Wochenschauen praktiziert wurde. Dies grenzt jegliche Musik aus, die zu ihrer adäquaten Wahrnehmung einen aktiven Hörer verlangt. Also jede Musik, für die nicht das kulinarische sondern das analytische Hören das adäquate ist.

Der Musiksoziologe Kurt Blaukopf brachte im Zusammenhang mit Wagners (Bayreuther) Klangideal den Begriff der »Eingemeindung« ins Spiel. So begünstige der Verlust hoher Frequenzen im Orchestergraben (wie auch beim Lichttonverfahren; W.Th.), »der die Lokalisierung und Identifizierung des einzelnen Instruments erschwert« (Blaukopf 1980, 130), die akustische »Eingemeindung« des Hörers resp. Zuschauers, d.h. es werden günstige Rahmenbedingungen für eine hingebungsvoll lauschende, passive Rezeption geschaffen. Des Weiteren trüge hierzu die Entwicklung und Bevorzugung von Klangfarben-Kontinuität und »Mischklängen« bei. Mit dem Verschwinden der individuellen Klangfarbe und Klangidentität des einzelnen Instruments wird dieses zur bloßen »Füllstimme« innerhalb eines »Klangteppichs« (vgl. Blaukopf 1980, 129 ff.).

Zur Gestalt der Tonfilmsymphonik

Rein handwerklich gesehen übernahmen die Vertreter der orchestralen Filmmusik zum einen jene kompositionstechnischen (und somit auch ausdrucksmäßigen) Errungenschaften im Bereich der »sprechend gewordenen« Orchestermusik, wie sie sich seit der Mannheimer Schule über die Wiener Klassik bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts (vor allem in der programm-musikalischen Sinfonischen Dichtung) herausgebildet hatten. Zum anderen sind als weitere Stilquellen sowohl hinsichtlich des Materials als auch der dramaturgischen Funktionserfüllung an erster Stelle Oper (einschließlich Melodram) und Ballett sowie als weitere synthetische Gattungen die Schauspielmusik und das (musikalische) Kabarett sowie die am Ausgang des 19. Jahrhunderts in voller Blüte stehende Pantomime und Zirkusmusik zu nennen.

In puncto Orchestermusik betraf die Übernahme von sinfonischen Formen und Formungsprinzipien die Ouvertüre, die Fugato- und polyphone Mittelstimmenteknik, den Themendualismus und die Durchführungstechnik des Sonatenhauptsatzes, die Charaktervariation, die Kunst des unmerklichen Übergangs sowie die Sequenz- und Steigerungstechnik, als auch die raffinierten Instrumentationskünste eines zunehmend vergrößerten Orchesterapparates unter Hinzuziehung verschiedenster Sonder- und Effektinstrumente, sofern sie in modifizierter sowie affektbetonter Form für die formalen und inhaltlichen Erfordernisse des Kinos geeignet erschienen. Zum anderen war eine sehr wichtige Stilquelle nicht nur in Bezug auf das musikalische Material sondern auch hinsichtlich dramaturgischer Funktionsmodelle die **Oper** des 19. Jahrhunderts und hier vor allem das Wagnersche Musikdrama mit seinem sinfonisch orientierten

Lösungsangebot dramaturgischer Probleme im Zusammenwirken von Szene und Musik mit Hilfe einer thematisch-motivischen Arbeit, »die als Technik und Idee aus der klassischen Symphonie stammte [...]« (Dahlhaus 1996, 162).

Übernommen und filmisch modifiziert wurden die Auftritts- und Erinnerungsmotive der romantischen Oper bis hin zur Leitmotivtechnik des Musikdramas, außerdem die Tradition der deskriptiven Sturm- und Gewittermusiken. Weiterhin sind aus der Hochkultur **das Handlungsballett**, dessen Musik stark die Möglichkeiten von musikalischer Artikulation und Phrasierung für Bewegungsimitation, -intensivierung und -auslösung nutzte und entwickelte sowie die im 19. Jahrhundert in Konkurrenz zur mächtigen Oper zum Teil sehr üppig gepflegte **Schauspielmusik** zu nennen. Mit ihrer intermittierenden Folge szenisch bedingter Charakterstücke im Verlauf des Dramas steht sie der Filmmusik formal näher als die Oper. Von unmittelbarer Vorbildwirkung für die musikalische Untermalung von Filmdialogen war das im Schauspiel oft als emotionaler Höhepunkt eingesetzte **Melodram**.

Das Adjektiv *melodramatisch* meint im kompositionstechnischen Sinne die Kombination von deklamierter Sprache und Musik, im allgemeinen Sprachgebrauch – vom Genre des Boulevardmelodrams herrührend – übertrieben Pathetisches und Rührseliges. (Schwarz-Danuser 1977, Sp. 68)

Diese zweite Bedeutung ist auch auf das filmische Genre des Melodrams übergegangen. Des Weiteren »erbte« die Filmmusik von der

Schauspielmusik die Praxis der Inzidenzmusik, die als diegetische Musik (»im Bild«) eine wichtige Komponente der musikalischen Tonfilmgestaltung darstellt. Nicht unterschätzt werden darf der Einfluss populärer Genres, die ebenfalls einen Beitrag zum Gestaltungsrepertoire der Tonfilmmusik leisteten. Denken wir an die punktgenaue musikalische Reaktion auf Gesten und Textpointen mit Hilfe von »witzig« charakterisierenden Einzelinstrumenten, wie sie – von **Pantomime und Kabarett** herkommend – vornehmlich in US-amerikanischen Fernsehserien der 50 Jahre zu beobachten ist.¹³ Von der **Zirkusmusik** schließlich stammen musikalische Ankündigungsgesten. Besonders bekannt ist hierbei der spannungsfördernde Trommelwirbel vor dem Salto mortale, der in Kriminalfilmen in der stilisierten Form als dichtes Tremolo der Streicher für die Spannung vor dem Mord verantwortlich zeichnete.

Allerdings konnte die Mehrheit dieser kompositionstechnischen Werkzeuge (zumal aus Oper und Sinfonik) nur in sehr abgewandelter Form eingesetzt werden. Bei der rhapsodisch gehandhabten filmmusikalischen Leitmotivtechnik handelte es sich eher um jene an Wendepunkten der Handlung eingesetzten »Erinnerungsmotive« der romantischen Oper vor Richard Wagner als um die strukturell zusammenhangsstiftenden Leitmotive in den Musikdramen des Bayreuther Meisters. Beim Einsatz mehrfach wiederkehrender Motive, rhythmischer Figuren oder Klangeffekte geht es

13 Walter Niemann sprach in seinem Buch »Die Musik der Gegenwart« (Berlin 1921) von der heimlichen Affinität der neuromantischen Stimmungsmusiker zu Bühnenmusik, Pantomime, Melodram. Er bemerkte einen starken Zug zur Auflösung alles Architektonischen hin zur bloßen Reihung von Klangreizen und Orchestereffekten (187). Den vorherrschenden Komponistentyp der Strauss-Nachfolge charakterisierte er als Einheit von schwachen Erfindern und glänzenden Koloristen, »die die humoristische Klangcharakteristik der Orchesterinstrumente, z.B. der Holzbläser, der gestopften Bläser, auf die höchste Spitze getrieben haben...« (205)

nicht um eine strukturelle Integration der gesamten Partitur, was durch den diskontinuierlichen Musikeinsatz sowieso nicht möglich wäre, sondern um tönende Wegweiser für den Zuschauer und um ein kompositorisches Entlastungssystem für die permanent unter hohem Zeitdruck arbeitenden Komponisten.

Des Weiteren finden sich polyphone Strukturen und kontrapunktische Formen in der Tonfilmsymphonik zumeist nur rudimentär – etwa im Sinne von Fugato-Anfängen wie sie beispielsweise Miklós Rózsa gern für Verfolgungs- und Fluchtmusiken wie z.B. in *NAKED CITY* (1948) favorisierte.

Filmmusik neigt formal zum Potpourri, d.h. zu einer Aneinanderreihung von materialstilistisch unterschiedlichsten Fragmenten, die durch Topoi-Strukturen geprägt sind. So treten an die Stelle von motivisch-thematischer Arbeit und Durchführungstechnik die szenische bedingte Charaktervariation sowie melodisierende Paraphrasen der personen- oder ortsbezogenen Motive und Themen. Vor allem die im Hintergrund von Dialogen oder Aktionsszenen mit einem hohen Geräuschanteil eingesetzte Begleitmusik besteht strukturell meist nur aus einem locker gefügten Mosaik kurzer Motive, die wiederholt, auf verschiedene Tonstufen versetzt und variiert werden. Oft sind zudem Bruchstücke und Paraphrasen des »Main Title« zu hören. Des Weiteren führte die Technik des *mickey mousing*¹⁴, die vor allem im Zeichentrickfilm zur Anwendung kam, zu einer Klitterung aus punktuellen musikalischen Gesten und isolierten Melodie-Zitaten.

14 *Mickey mousing* bezeichnet im Hollywood-Jargon die auf Sekundenbruchteile exakt kalkulierte Synchronität zwischen Musik und Bild, die vor allem im Animationsfilm (historisch zuerst in Walt Disneys »Mickey mouse«- Filmen der frühen dreißiger Jahre) anzutreffen ist. Sie bezeichnet als Synchronomanie eine übersteigerte Form pointierter Illustration.

Konsolidierungsbestrebungen seriöser Komponisten

Vor allem bedeutendere Komponisten wie Miklos Rózsa in den USA, Malcolm Arnold in Großbritannien, Dmitri Schostakowitsch in der Sowjetunion oder Karol Rathaus in Deutschland sahen in der Adaption und filmdramaturgisch modifizierten Übernahme klassischer Formmodelle und der mit diesen im Zusammenhang stehenden kompositorischen Techniken Chance und Möglichkeit, die in Fachkreisen meist abschätzig bewertete Filmmusik handwerklich zu konsolidieren und somit ästhetisch zu nobilitieren.

Als künstlerische Maxime wurde eine Filmmusik angesehen, die in Form von Suiten oder Konzertstücken auch als autonome Musik Bestand haben könnte. Hanns Eisler, der ebenfalls einen vom strengen Komponieren geprägten Filmmusik-Begriff vertrat, versuchte quasi die Quadratur des Kreises, wenn er bezüglich seiner Partitur zum DEFA-Film DER RAT DER GÖTTER (1950) in einem Interview erklärte: »...denn hat die Musik auf die einzelnen Bildmomente auf das genaueste einzugehen, so muss sie trotzdem ein geschlossenes musikalisch logisches Stück bilden.« (Eisler 1950) Dieses Zitat umreißt Eislers filmmusikalisches Credo, nämlich die anzustrebende dialektische Balance von musikalischer Autonomie, also »Kunsthöhe« in der kompositorischen Gestaltung des Materials, bei dessen gleichzeitiger präziser funktionaler Bindung und Effizienz innerhalb der audio-visuellen Dramaturgie.

Geschichtlich gesehen erwiesen sich diese handwerklichen Konsolidierungsbestrebungen jedoch als Hemmschuh für die Entfaltung der filmmusikalischen Eigengesetzlichkeit und der Herausbildung einer

filmspezifischen Musik (vgl. Thiel 1997). Auch war unter produktionstechnischem Aspekt selbst zu (Hoch-) Zeiten der Tonfilmsymphonik jedwede Partitur (egal ob kollektiv oder singular erstellt) strenggenommen kein Autoren-»Text« in authentischer Fassung, sondern eine vom Komponisten erstellte Arbeitsvorlage, deren mit Hilfe der Notenschrift fixierte Strukturen in der Aufnahme mit dem Studioorchester und in der Mischung mit den anderen auditiven Elementen verschiedene Modifikationen erleiden konnte. Nachträgliche Filmschnitte, Bevorzugung von Sprache und anekdotischem Geräusch während des Mischungsprozesses führten zu Veränderungen im formalen Verlauf durch Kürzungen und Umstellungen und zu klanglichen Beeinträchtigungen durch Korrekturen in der Dynamik und in der akustischen Akzentuierung im Sinne der Figur-Grund-Differenzierung. Filmmusik, die ihre Strukturen weitgehend dem Formenkanon der autonomen Musik entliehen hatte, erfuhr durch solche Eingriffe Veränderungen, die vom aufmerksamen Hörer defizitär als Beschädigungen der Struktur wahrgenommen wurden.

Einen partiellen Einfluss auf die Gestalt der Hollywooder Tonfilmsymphonik hatte die von dem ukrainischen Komponisten und Musiktheoretiker Joseph Schillinger entwickelte und auf mathematischen Formeln basierende Methode zum Komponieren, die in gewisser Weise eine in kompositionstechnische Anweisungen aufgelöste Topoilehre darstellt.¹⁵

15 Als erfolgreiche Anwender dieses »The Schillinger System of Musical Composition« werden neben George Gershwin (im Zusammenhang mit seinen vierjährigen Studien für die Oper *Porgy And Bess*) auch Filmkomponisten aus Hollywood wie Leith Stevens (*WAR OF THE WORLDS*, 1953), Oscar Levant (*NOTHING SACRED*, 1937) oder Lynn Murray (*D-DAY THE SIXTH OF JUNE*, 1956) genannt. Ausführliche Informationen über dieses spezielle System der musikalischen Komposition s. Arden, Jeremy (2005)).

Charakteristika der Tonfilmsymphonik

Gefragt waren das klangprächtigt Pathetische und Bombastische schmetternder Blechbläser, die gefühlvolle »sprechende« Oberstimmen-Melodik von teilweise schlagerhafter Einprägsamkeit (was vor allem von Tschaikowski gelernt werden konnte). Selten findet sich ein echtes kontrapunktisches Gewebe. Vielmehr wird im Sinne einer Figur-Grund-Differenzierung ein Hintergrund aus wuchernden Füll- und Begleitstimmen sowie Arpeggien oder aus einem dicht gewebten »Tremolo-Teppich« der Streicher angestrebt, vor und auf dem sich die »Figur« von charakteristischen und klanglich assoziativ besetzten Solo-Instrumenten oder oktavierten Violinen umso plastischer abhebt. Solche Strukturen wurden begünstigt durch die übliche **Besetzung eines typischen Filmorchesters**, das aus ökonomischen Gründen zumeist klangliche Disproportionen aufwies. In ihrer Hollywood-Kritik aus den 40er Jahren bemerkten Adorno und Eisler hierzu, dass man außer »dem größten Dialogisieren von Blech und Streichern« fast nichts höre »als die aufdringliche Oberstimme, von einem schwächlichen Baß begleitet...Die Disproportion zwischen tieferen und höheren Instrumenten schließt deutliche Mehrstimmigkeit im Streichersatz vorweg aus und verführt zum *Schmieren* mit bloßen Füllstimmen.« (Adorno / Eisler 1977, 153/154)

In ihrer oftmals übersteigerten Betonung und Hervorhebung der melodieführenden Stimme auf Kosten einer Klangbalance der gesamten Faktur verweist diese filmmusikalisch bevorzugte Technik auf vergleichbare Tonsatztypen im Werk von Tschaikowski, Puccini oder in der Operette à la Lehár. Die auf weichen Harmonien gebetteten Liebesthemen wurden den mit starkem Vibrato spielenden Geigen anvertraut und oftmals in mehreren

Steigerungswellen zu einer kathartischen Klimax geführt. Oft trat auch (beispielsweise beim lang erwarteten »Filmkuss«) eine Solo-Violine mit klanglichem Schmelz hinzu. Zuständig für Idylle und Pastorale waren lyrische Soli von Flöte und Englisch Horn. Die gefühlsgesättigten Violoncello- Kantilenen auf zwar harmonisch eindeutigem, aber klanglich diffusem Hintergrund standen als musikalische Prototypen in den melodramatischen Abschieds- oder Sterbeszenen. Die zu vertonenden Schlachtenszenen wurden oft überinstrumentiert, wahrscheinlich um ein gewisses akustisches Gegengewicht zum dominierenden Schlachtenlärm zu erhalten. Nicht selten gingen dennoch die musikalischen Strukturen völlig im Kampfgetöse unter. Gefragt waren des Weiteren die Dramatik sich dynamisch steigender Orchestertutti und die Apotheose aus Bläser-Choralharmonien, von Orgel und Harfen vollgriffig und in rauschenden Arpeggien gespielt sowie von Hintergrundchören und Glockenklängen ergänzt.

Als weiterer Vorteil neben dem Reichtum an Ausdrucksmöglichkeiten erwies sich strukturell der hohe Redundanzgrad spätromantischer Musik im Vergleich etwa zur Wiener Klassik, d.h. die in ihren verschiedenen Parametern zumeist mehrfach abgesicherte spätromantische Musik zeigt durch auffällige Motivwiederholungen (einschließlich der »Scheinpolyphonie«) und eine »dicke« Instrumentation mit »Klangpedal« und vielfältigen Stimm- und Oktavverdopplungen eine gewisse Unempfindlichkeit gegenüber geringfügigen Veränderungen einzelner Elemente, ohne dass der beabsichtigte Effekt als solcher verloren geht. Diese strukturelle Robustheit als Resultat satztechnischer Absicherung erwies sich in der Mischung mit anderen akustischen Elementen (auch hinsichtlich der Frequenzeinbußen durch das Lichttonverfahren) als vorteilhaft. Sie kompensierte die Substanz- und Energieverluste, die sich auf

dem langen Übertragungskanal von Musikaufnahme über die Umspielung auf Lichtton, die Mischung mit Geräuschen und Sprache bis zur Wiedergabe im Kino zwangsläufig ergaben.

Die in Hollywood, aber auch anderswo übliche **Kooperation von Komponist und Orchestrator** bei der Erstellung einer Filmpartitur ist in der einschlägigen Literatur oft gerügt worden. Adorno und Eisler kritisieren an dieser Arbeitsteilung u.a. die Gefahren der Standardisierung des Orchesterklangs, die »lästige Uniformität der Filmpartituren« und die Bevorzugung der »sichersten und bewährtesten Effekte« (Adorno / Eisler 1977, 152 und 153). Jedoch war überall dort, wo der emphatische Werkbegriff mit seiner Betonung von Einmaligkeit und philosophischem Gehalt sowie das romantische Originalitätsstreben den musikalischen Tagesaufgaben und Anforderungen des Marktes untergeordnet werden mussten, schon früher eine solche mehr oder minder entfaltete Kooperation praktiziert worden. So ist beispielsweise die Arbeitsteilung zwischen Komponist und Orchestrator bereits in der Operette seit Johann Strauß üblich gewesen.¹⁶

Ausdruck und Form

Von Anbeginn prägte der **Grundwiderspruch zwischen Semantik und Syntax, Ausdruck und Form** die Arbeitssituation des Kino- und Filmmusikers. Auf der einen Seite eröffnete die Verwendung romantischer

16 Vgl. Haslmayr (1977) *Wiener Operette*, Sp.721 ; Schliepe (1929/30) *Aus der Werkstatt der Operette*; S. 183 ff.

Musik in der Verbindung mit der Bildebene vielfältige Ausdrucksmöglichkeiten deskriptiver, affektiver und hierdurch auch kommentierender Art.¹⁷ Auf der anderen Seite konnten aber strukturell die formalen Symmetrien dieser Musik, ihre weitgespannten harmonischen Dispositionen und ausbalancierten Modulationen nicht befriedigend zur Entfaltung gebracht werden. Bereits in der Stummfilmillustration wurde dieses Problem bei der Verwendung von prä-existenter Musik deutlich. Die musikalische Idealzeit geriet in Konflikt mit der filmischen Realzeit, denn ästhetisch autonom konzipierte und traditionell strukturierte Orchestermusik bedarf als funktionelle Musik im Film eines dramaturgisch exakt zu planenden zeitlichen Entfaltungs- und Freiraumes. Einige repräsentative Filmgenres der damaligen Zeit wie Melodram oder Western kamen dieser Prämisse entgegen, so dass in bevorzugten dramaturgischen Einsatzorten, nämlich epischen Sequenzen wie Landschaftstableaux, Fahrten oder Fluchtsequenzen durchaus zufriedenstellende Ergebnisse erzielt wurden. Hier konnten sich die langen melodischen Bögen, die leidenschaftlich erregten thematischen Verläufe und die teilweise fast hysterischen Steigerungssequenzen kurzatmiger Motive (eine Liszt abgelauschte Technik) sowie die lärmenden, da oft überinstrumentierten Tutti in ihrer Wirkung voll entfalten.

In den 50er Jahren entstand jedoch zunehmend ein Konflikt von neuer Qualität. Die strukturellen Gegebenheiten der romantischen Tonfilmsymphonik gerieten auf Kollisionskurs mit den neuen Schnitt- und Montageprinzipien, mit dem raschen Wechsel der Einstellungen, dem dokumentarischen Gestus, der elliptischen Fabelerzählung usw. Zudem

17 Der Terminus »Ausdruck« wird nach Stephan Witasek als »Vertretung eines Psychischen in einem sinnlichen Mittel« verstanden; (zit. nach Huber 1923, 3)

versuchten Komponisten wie Alex North oder Elmer Bernstein – wider dem stilistischen Anachronismus – eine klangliche Auffrischung durch die Einbeziehung von Jazz-Elementen und Techniken der klassischen Moderne (wie z.B. dem Strawinski-Ostinato). So spiegelt die sinfonische Filmmusik dieses Jahrzehnts im Zusammenhang mit der zunehmenden Isolation und Krise der zeitgenössischen (seriellen) Kunstmusik das Bemühen wider, stilistische Kompromissformeln semimoderner Art sowie eklektizistische Konzepte jenseits eines selbstgenügsamen Materialfetischismus zu entwickeln.

Ogleich für viele Schallplatten und CDs sammelnde Filmmusik-Fans die Tonfilmsymphonik den Inbegriff von Filmmusik überhaupt darstellt, erfüllt sie weder nach Geist noch Buchstaben die ästhetischen und kompositionstechnischen Kriterien autonomer Sinfonik, auch nicht jene der Sinfonischen Dichtung. Es fehlen hierfür in den konkreten Filmen die zeitlichen und somit formal-architektonischen Voraussetzungen. Hinzu kommen Spezifika der Tonfilmmusik wie die Diskontinuität und Heterogenität des unter dramaturgischen Gesichtspunkten einzusetzenden Klangmaterials sowie die Mixturen des Soundtracks mit den anderen akustischen Komponenten.

Von ihrem Gehalt her kippt die Tonfilmsymphonik trotz aller Bemühtheit um Ernsthaftigkeit ihrer dramatischen und lyrischen Charaktere immer wieder in die klangliche Glätte und emotional unverbindliche Eleganz konzertanter Unterhaltungsmusik der klassisch-romantischen Richtung um, die als ein ambivalentes, aus populärer Sinfonik und Operettenmusik hervorgegangenes und aktuell (nach dem Niedergang der großen Unterhaltungsorchester in den 60er Jahren) verschwundenes orchestrales Genre charakterisiert werden kann. All dies macht deutlich, dass der Begriff

des Sinfonischen im Sinne des 18. und 19. Jahrhunderts nur sehr bedingt auf die orchestrale Filmmusik angewandt werden kann. Im Wesentlichen handelt es sich bei diesen Partituren von Steiner und Korngold bis Goldsmith und John Williams um funktional geprägte Orchestermusik in lockerer Suitenform mit einer dramaturgisch und szenisch bestimmten Ausbeutung des Reichtums an Klangfarben, an Assoziationen und Ausdruckspotential der spätromantischen Theater- und Orchestermusik.

Gesellschaftliche und dramaturgische Funktion der Tonfilmsymphonik

Vorwiegend **kommerzielle und ideologische Gründe** führten dazu, dass nach 1933 in den Filmzentren von Hollywood, Neubabelsberg (UFA), von Rom oder Moskau – abgesehen von gewissen nationalen Varianten – eine recht ähnlich klingende orchestrale Filmmusik produziert wurde.

1.) Seit den Anfängen des Lichtspielwesens gibt es aus **merkantilen Gründen** das Bestreben nach einer gesellschaftlichen Nobilitierung des Films, nach Gleichsetzung des Kinos mit den bürgerlichen Kunstinstitutionen Oper, Stadttheater und Konzertsaal. Dies äußerte sich neben Stoffwahl und theatralischem Inszenierungsstil im sogenannten Kunstfilm auch in der Architektur der Kinotheater sowie in der Bestattung eines sinfonisch besetzten Orchesters. Das eigentliche Agens dieser Bestrebungen im Rahmen der von Siegfried Kracauer apostrophierten »Angestelltenkultur« war Profitmaximalisierung durch Markterweiterung.

2.) Neben dieser kommerziellen »Schiene« darf in den von totalitären Regimen beherrschten Staaten Europas der **ideologische und**

massenpsychologische Aspekt nicht außer Acht gelassen werden. (Dies gilt in modifizierter Form auch für die unbedingte Affirmation des »american way of life« in Hollywoods »happy end«-fixierter »Traumfabrik«). Diesseits und jenseits des »Großen Teichs« war der kritische, intellektuell reflektierende und distanziert rezipierende Zuschauer nicht gefragt.

Bei der Propaganda für die jeweiligen politischen Interessen ging es keinesfalls um eine geistige Auseinandersetzung, sondern stets um die emotionale Manipulation des Zuschauers im Sinne der herrschenden Ideologie. Ein sehr kennzeichnendes Beispiel für die ideologische Funktion von Musik im NS-Film enthält die Zeitschrift *Filmkurier* vom 17.6.1939:

[...]Martialisches, geharnischtes Klänge, eherner Rhythmen, gemeißelte, herbe Melodien sind es, die mit sehr eindringlichem Anstieg Stufe für Stufe zum Vorbeimarsch der Legion Condor vor Franco hinführen [...] mit Kampfeslust stürzt sich auch das Orchester in den Befreiungskampf.

Soweit der Filmmusik-Kritiker Hermann Wanderscheck zur Musik von Herbert Windt für den Spanien-Film des Regisseurs Karl Ritter.

Solchen ideologischen Zwecksetzungen, die auch in den Nachkriegsjahren und in der Periode des »Kalten Krieges« fortbestanden, wurde die Filmmusik stilistisch und funktionell untergeordnet. Neben der jeweils aktuellen Tanzmusik, die in den Unterhaltungsgenres die Ablenkung vom grauen Kriegs- und Nachkriegsalltag leisten sollte, entsprach vor allem das oftmals schwülstige Pathos der neo-romantischen Filmsymphonik den

ideologischen Zielen einer Propaganda, die auf Entmündigung und emotionale Vereinnahmung des Zuschauers ausgerichtet ist. Die Vorherrschaft des **melodramatischen Prinzips** setzte musikalisch auf die Wirkungen klanglicher Überwältigung durch das große sinfonisch besetzte Orchester. Der Gefühlsexhibitionismus des spätromantischen Stils korrespondierte überzeugend mit den betont edlen, der Realität enthobenen Herzensverwicklungen des Melodrams sowie dem wirklichkeitsfernen Kunsthandwerk des Kulturfilms und den demagogischen Geschichtsklitterungen des Propagandafilms. Der überwältigende Klanggusch sollte den Zuschauer nicht nur aus seinem Alltag herausreißen, sondern ihn auch in besonderer Weise zu einer affirmativen Haltung gegenüber dem auf der Leinwand Gezeigten konditionieren.

Filmmusik, die solchen Zielsetzungen unterworfen ist, zeigt bevorzugt klangliche Opulenz, suggestive Beredsamkeit, auftrumpfende, Erwartungen schaffende und weihevoll gesten.

Auch hierfür erwies sich das semantische Repertoire der Tonfilmsymphonik mit ihrer besonderen Affinität zu den Sinfonischen Dichtungen der Neudeutschen Schule und dem Wagnerschen Musikdrama als sehr geeignet. Gewiss hatten unter den Musikern, die von ihrer künstlerischen Haltung her als Wagner- und Strauss-Epigonen zu betrachten sind, nur wenige solche komplizierten und widersprüchlichen Kunstschriften wie etwa »Oper und Drama« wirklich studiert. Aber sie kannten einzelne Schlagwörter, abgezogen von komplexen Erörterungen des Meisters, welche ihre Ästhetik prägten. Beispielsweise, dass es die Aufgabe des Komponisten sei, »...das außerordentlich ermöglichende Sprachorgan des Orchesters zu der Höhe zu steigern, daß es jeden Augenblick das in der dramatischen Situation liegende Unausprechliche dem Gefühl deutlich kundgeben könne.« (Wagner 1984,

Teil III, 386) Neben der »Kundgabe des Unaussprechlichen« war diese Musikergeneration mit ihrem Gewährsmann Richard Strauss fest davon überzeugt, alles zwischen Himmel und Erde, in Vergangenheit und Gegenwart, in uns und außerhalb unser Existenz in Töne fassen zu können. Bereits die Kinomusiker der Stummfilmzeit, die zu einem Zeitpunkt als Komponisten ausgebildet wurden, in dem die Musik des späten 19. Jahrhunderts noch unmittelbar präsent war, vertrauten auf diese schier unbegrenzten Ausdrucks- und Darstellungsmöglichkeiten der Tonkunst. In der Kinothek, jener Sammlung von kurzen Stücken aus Oper, Sinfonik, Operette und Salonmusik sowie Original-Piècen für bestimmte (film-)szenische Situationen, finden wir das postulierte Leistungsvermögen der Musik als pragmatisch verfügbares rubriziert. Im Rückblick auf diese Kompilationsmusik unterstrich Kurt London in seinem Filmmusik-Buch von 1936 die Bedeutung einer solchen »Kinomusik-Bibliothek«.

It contained, if we follow the romantic conception of programme music, all the moods of men and the elements, every kind of reaction to human destiny, musical drawings of nature and animals, of peoples and countries: in short, every sphere of life, well and clearly arranged under headings. (London 1936, 55)

Die in der Theorie stets aufs Neue gestellte und in der Praxis tagtäglich sehr pragmatisch zu beantwortende Frage: »Was vermag die Musik im Film?« berührt den vielschichtigen ästhetischen Diskurs über Möglichkeiten und Grenzen der Tonkunst im Hinblick auf Begrifflichkeit, Sprachähnlichkeit, Assoziationsfähigkeit, Affektstimulanz und synästhetische Analogiebildung.

Der Filmkomponist muss in Kenntnis dieser Möglichkeiten (aber letztlich als Ergebnis bloßer Erfahrung) die jeweils geeigneten Tonsatzmodelle, Topoi und Klischees metierspezifisch aufgreifen und für die konkrete formale und dramaturgische Aufgabe (möglichst) individuell umformen.

Ein interessanter Untersuchungsgegenstand hinsichtlich der Frage nach den Werkzeugen für die Erfüllung konkreter filmmusikalischer Funktionen bietet die **Vorspannouvertüre** resp. Titelmusik (Main Title). Schon G. E. Lessing hatte im 26. Stück seiner »Hamburgischen Dramaturgie« (1767-69) die Forderung einer inhaltlichen Übereinstimmung zwischen der Musik und dem von ihr eingeleiteten Schauspiel gestellt. Beim Film geht es folglich um eine Übereinstimmung, die für den normalen Zuschauer voraussetzungslos erfahrbar sein muss und ihn im Sinne der filmischen Werkidee und der jeweiligen Gattungskonventionen konditioniert. In der Zeit der Tonfilmsymphonik erfüllten diese Overtüren im Wesentlichen dreierlei Aufgaben. Sie waren auskomponierte Klingelzeichen. Schon die pompös auftrumpfenden Fanfaren (quasi das Tonsignet zum jeweiligen Firmenzeichen), die den eigentlichen Vorspannmusiken vorausgehen, gaben dem Zuschauer, der meist ohne geistige Vorbereitung ins Kino kam, das Versprechen, in den nachfolgenden anderthalb Stunden Sensationen »bigger than life«, auf jeden Fall jedoch eskapistische Kurzweil zu erleben. Des Weiteren bewirkten diese Overtüren mit ihrem heiter aufmunternden oder dräuend dramatisierenden Gestus eine Konzentrations Schärfung des Zuschauers, den Aufbau einer Erwartungshaltung, die ihn auch über das damals übliche Pflichtpensum der Schrifftitel hinweghalf, da jene zumeist en bloc, d.h. ohne visuelle Auflösung gezeigt wurden. Schließlich musste die Overtüre ihn im Sinne der filmischen Werkidee und der jeweiligen Gattungskonventionen affektiv und assoziativ auf Ort, Zeit und Atmosphäre resp. Ambiente der nachfolgenden Handlung einstimmen.

So war unter semantischem Aspekt die Verankerung der Filmmusik in der spätromantischen Tonkunst mit Blick auf die vorwiegend epische und melodramatische Ausrichtung des damaligen Mainstream-Kinos auch unter funktionalem, sowohl deskriptivem als auch affektivem, Aspekt naheliegend. Zudem strebte die romantische Musik als poetische Tonkunst nicht (wie in der Klassik) das Schöne, sondern das Charakteristische als ästhetisches Ideal an. Das Charakteristische bis zum Charakteristisch-Hässlichen wurde zur zentralen ästhetischen Kategorie. Dies ebnete den Weg zu den abstrusen Klangwelten heutiger Horrorfilme.

Dass nach einer kurzen Phase um 1960, in der auch in den traditionell mit orchestraler Filmmusik ausgestatteten Genres nunmehr Pop-Musik (oftmals fremdbestimmt ohne dramaturgischen Sinn und Verstand) eingesetzt wurde, Komponisten wie John Williams, Jerry Goldsmith oder James Horner weiterhin für die Originalmusik in großen episch konzipierten Science-fiction-, Abenteuer- oder Historienfilmen verpflichtet wurden, zeigt die ungebrochene Wirkungskraft sinfonisch orientierter Soundtracks.

Die **melodramatische Filmmusik** in den 30er bis 50er Jahren begleitete den Filmverlauf über weite Strecken hochgespannt affektbezogen und psychologisierend. Es handelte sich um jenen Typus von Filmmusik, der nach Meinung von Adorno und Eisler »gewissermaßen den Zuschauern die Begeisterung vor(macht), in die sie durch den Film geraten sollen...sie weist einverstanden auf alles hin, was auf der Leinwand geschieht, spiegelt die Wirkung, die erst erzielt werden soll, als schon gelungene vor [...] (Adorno/ Eisler 1977, 99).

Insbesondere bei Melodramen wurde nicht selten eine Begleitmusik über die gesamte Länge des Films angestrebt. Über weite Strecken ertönte sie hinter den Dialogen, wodurch diese emotional »eingefärbt« wurden. Somit bildete

diese Hintergrundmusik (background music) im klassischen narrativen Film eine wirksame Unterstützung der angestrebten kontinuierlichen Erzählweise durch den sog. »unsichtbaren« Schnitt quer durch alle Genres. Diese Technik war somit ein wichtiger Baustein der angestrebten Wirklichkeitsillusion.¹⁸

Während Melodik und Harmonik meist die seelischen Vorgänge unterstützen, ist die Klangfarbe für das Stimmungshafte, Atmosphärische und Milieuhafte zuständig. Die Programmmusik des 19. Jahrhunderts hatte bezüglich einer charakterisierenden Melodiebildung bereits dahingehend vorgebaut, dass es eine kreative Hauptaufgabe des Filmkomponisten war, plastische und möglichst eingängige Themen zu erfinden, die in ihrer Physiognomie die gewünschte Ausdrucksbedeutung unmittelbar in voller Ausprägung präsentieren und sie nicht wie bei den Motiven in der klassischen Sinfonie erst im Prozess der thematisch-motivischen Arbeit zur Entfaltung bringt.

Nach Paul Bekker (1928, 15) gehörte »unablässige Verfeinerung und Verästelung des harmonischen Ausdruckes zum Zwecke der Darstellung verfeinerter Gefühlsbeziehungen« zum kompositorischen Grundwillen der Romantik. Überraschende harmonische Wendungen, die sich im Gefüge der Klangverbindungen allein durch die Umsetzung eines poetischen Vorwurfs und somit aus dramaturgischen Gründen legitimieren, finden sich bereits bei Hector Berlioz. Die romantische Oper verstärkte diese Tendenz einer den dramatischen Zwecken voll unterstellten, »suggestiven« Harmonik.

Hierzu gehört sowohl der Einsatz von »überraschenden« Trugschlussbildungen bei komischen oder tragischen Peripetien als auch der

18 Vgl. Gorbman (1987,73ff.)

zunehmende Gebrauch von Medianrückungen überhaupt. »Eindeutige Grundtonarten oder funktionsharmonische Beziehungen sind sowohl bei Wagner als auch später in der Filmmusik weniger von Bedeutung als zum Beispiel das Prinzip der *hellen* oder *dunklen* Tonalitäten.« Mediantisch geprägte Helligkeitssprünge machen nach Meinung von Peter Wegele »den Reiz und die besondere Dramatik dieser harmonischen Überraschungen aus, mit denen unterschwellige oder auch abrupte Stimmungswechsel erzeugt werden.« (Wegele 2007, 40)

Eine weitere nicht unwesentliche Komponente zur dramaturgischen Funktionserfüllung ist hierbei die gezielte Anwendung bestimmter Instrumentalfarben und Klangregionen zur Schaffung von möglichst konkreten Assoziationshöfen mit dem Ziel einer prägnanten Charakteristik. Gefordert ist somit in der Regel keine strukturierende Instrumentation zur Verdeutlichung von motivisch-thematischen Zusammenhängen, sondern vielmehr eine echt »romantische«, welche die jeweiligen akustisch bedingten oder auch durch ihren historischen Gebrauch gewissermaßen angereicherten Klangeigenschaften eines Instruments zur Hervorbringung und Kennzeichnung einer Stimmung, einer Person, eines Milieus, eines Sachverhalts assoziativ nutzt. Claudia Gorbman verwies in diesem Zusammenhang darauf, dass insbesondere die üppig instrumentierte spätromantische Musik beim Zuschauer ein »episches Gefühl« auslösen könne.

In tandem with the visual film narrative, it elevates the individuality of the represented characters to universal significance, makes them bigger than life, suggests transcendence, destiny. This phenomenon seems to point

back to anthropological analyses of the ritual functions of rhythm and song in human groups. (Gorbman 1987, 81)

Hinzu kam die recht ausgiebige Nutzung des **Zitats in der Filmmusik**. Voraussetzung für seine Funktion ist allerdings, »daß das Zitat als Teil eines bestimmten Werks vom Zuschauer *erkannt* wird.« (Lissa 1965, 307). Das von der Mehrheit der Filmzuschauer identifizierte Zitat bringt inhaltliche und emotionale Assoziationen mit sich, die aus seiner Entstehungszeit, aus seinem Gebrauch inklusive Missbrauch (also aus seiner Rezeptionsgeschichte) herrühren. In der Tonfilmsymphonik erfolgte die kompositorische Integration von Zitaten (wie z.B. der hundertfach eingesetzte Mendelssohnsche »Hochzeitsmarsch«) dergestalt, dass die zitierten (Anfangs-) Takte in den Fluss der Musik geschickt eingewoben wurden. Sie stehen somit nicht wie in der späteren Collagetechnik als Fremdkörper in einem andersartig strukturiertem Umfeld.

Kurzes Fazit

Grundsätzlich kann die Tonfilmsymphonik der 30er und 40er Jahre in Wesen, Gestalt und Funktion als ein dem damaligen Mainstream-Kino sehr adäquates und ausbaufähiges kompositorisches Modell bezeichnet werden, das die qualitativ neuen Anforderungen des technischen Mediums Tonfilm an die Musik befriedigend löste. In einem vergleichsweise recht kurzen Zeitraum von nur wenigen Jahren kam es in Hollywood zur Herausbildung und Bevorzugung von Kompositionsstrategien und Techniken, die sich als besonders geeignet für die damaligen filmischen Belange erwiesen. Hierzu

zählen Underscoring¹⁹, Mood technique, Leitmotivtechnik usw. Eine sehr ausführliche und instruktive Darstellung der in der Tonfilmsymphonik dominierenden Kompositionstechniken sowie der bisher erarbeiteten Kategoriensysteme in puncto dramaturgischer Filmmusik-Funktionen bietet Bullerjahn (2001) insbesondere in den Kapiteln 4 und 5 (53-99). Dass sich hierbei die favorisierten Soundkonzepte und musikalischen Topoi in den Filmzentren weltweit trotz aller politischen, ideologischen und ethischen Unterschiede auf bemerkenswerte Weise angleichen, ist der gemeinsamen Zielsetzung einer unbedingten emotionalen Beeinflussung des Zuschauers im Sinne der jeweils herrschenden gesellschaftlichen Wertvorstellungen geschuldet.

Literatur

Adorno, Theodor W. / Eisler, Hanns (1977) *Komposition für den Film*, Leipzig.

Arden, Jeremy (2005) *How to use the Schillinger System of Musical Composition: A composition manual with exercises and examples*, Clock and Rose Press.

Bekker, Paul (1928) *Organische und mechanische Musik*.

Besseler, Heinrich (1959) *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin.

Blaukopf, Kurt (1980) *Wagners Klangideal in der Klangwelt des 20. Jahrhunderts*. In: *Bayreuther Dramaturgie*, Stuttgart / Zürich 1980.

Bloch, Ernst (1923) *Geist der Utopie*, Berlin.

Bücken, Ernst (1931) *Musik des Rokoko und der Klassik*, Potsdam 1931.

Bullerjahn, Claudia; (2001) *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg.

Cohen-Séat, Gilbert (1962) *Film und Philosophie*, Gütersloh.

19 Für Wegele (2007) ist das Underscoring »bis heute ein unentbehrliches Gestaltungsmittel geblieben. Steiner hat die Prinzipien des Wagnerschen Musiktheaters übernommen und sie den Anforderungen der kommerziellen Filmmusik angepasst. Er bediente sich der gleichen Mittel, aber in destillierter Form.« (42)

- Copland, Aaron (1947) *Unsere neue Musik*, München.
- Dahlhaus, Carl (1996) *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber
- Eisler, Hanns (1950) In: *Berliner Zeitung* vom 04.Mai 1950
- Leo Fürst (1933) In: Zeitschrift *Melos*, Mainz
- Gorbman, Claudia (1987) *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, London.
- Haslmayr, Harald (1977) Wiener Operette. In: *MMG Sachteil Bd. 7*, Bärenreiter.
- Heinsheimer, Hans W. (1953) *Menagerie in Fis-Dur*, Zürich.
- Huber, Kurt (1923) *Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive*, Leipzig.
- Köhler, Siegfried (1955) *Die Instrumentation als Mittel musikalischer Ausdrucksgestaltung*, Leipzig : Diss. phil.
- Larson, Randall D. (1984) The Universal Film Music Of Herman Stein; in: *Cinema Score. The Film Music Journal*, Nr. 13/14.
- Lissa, Zofia (1965) *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin.
- London, Kurt (1936) *Film Music*, London.
- McCarthy, Clifford (1953/1972) *Film Composers in America. A Checklist of Their Work*, New York.
- Niemann, Walter (1921) *Die Musik der Gegenwart*, Berlin.
- Nietzsche, Friedrich (1886) *Menschliches, Allzumenschliches, Ein Buch für freie Geister (1886), Viertes Hauptstück*; zit. nach Projekt Gutenberg-DE, SPIEGEL online.
- Nyman, Michael (1991) In: TONKÖRPER. *Die Umwandlung des Tons im Bild*, Basel.
- Pauli, Hansjörg (1976) Filmmusik: ein historisch-kritischer Abriß. In: *Musik in den Massenmedien*, Mainz.
- Prendergast, Roy M. (1977) *Film Music. A neglected Art*, New York.
- Schliepe, Ernst (1929/30) Aus der Werkstatt der Operette; In: Zeitschrift *Die Musik XXII*, Berlin
- Schopenhauer, Arthur (1977) *Die Welt als Wille und Vorstellung I, Drittes Buch, § 52, Werke in zehn Bänden, Band I*, Zürich.
- Schwarz-Danuser, Monika (1977) Melodram In: *MGG Sachteil Bd. 6*, Bärenreiter.

Thiel, Wolfgang (1997) Vergiß, daß du Musiker bist. Notate zum Problem einer filmspezifischen Musik. In: *Jeder nach seiner Fassung. Musikalische Neuansätze heute, eine Veröffentlichung der Musikakademie Rheinsberg, Saarbrücken.*

Thomas, Tony (1979) *The View From the Podium*, New York / London.

Wagner, Richard (1984) *Oper und Drama*, Stuttgart.

Wanderscheck, Herrmann (1939) In: Zeitschrift *Filmkurier*, Berlin

Wegele, Peter (2007) *Der Filmkomponist Max Steiner und seine Musik zum Film »Casablanca«*, Graz: Diss. phil.

Empfohlene Zitierweise

Thiel, Wolfgang: Die Hollywooder Tonfilmsymphonik. Studien zu Geschichte, Wesen, Gestalt und Funktion. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 8 (2012), S. 149-185, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2012.8.p149-185>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.