

Zwischen Chronik und Deutung – Anmerkungen zu einer Methodik der Filmmusikhistoriographie

Wolfgang Thiel (Potsdam)

Im Jahre 1960 schrieb ein Musiker, der »in Italien als Komponist hochangesehen (ist)« (Honegger/Massenkeil 1987, Bd.7, 142), ein Klavierkonzert in e-Moll sowie die Musik zum Film LA DOLCE VITA (I/F 1959, Federico Fellini). Trotz ihrer (auch für einen Laien) auffälligen stilistischen Unterschiede stammen beide Werke aus der Feder von Nino Rota. Das Klavierkonzert ist in jener romantisch-tonalen Tonsprache komponiert, die für Rotas autonome Werke jenseits des Kinos typisch ist. Gut vertraut mit den Entwicklungen, Perspektiven und Sackgassen der Neuen Musik wählte er einen anderen Weg. Kompositorische Leitsterne blieben für ihn zeitlebens die Melodie, die Tonalität und eine direkte Expressivität. Die Filmmusik wiederum repräsentiert in ihrer charakteristischen Mischung aus Trivialität und Raffinement das unverkennbare musikalische Idiom der Federico-Fellini-Filme seit LO SCEICCO BIANCO (I 1951, Federico Fellini). Aus der großen stilistischen Distanz beider Musikstücke ergibt sich die Frage nach den bestimmenden Kräften, die einen traditionell orientierten Komponisten in eine stilistische Richtung treiben, die er in seinen Werken für Bühne und Konzertsaal nie einschlug und die er auch in seinen Filmmusiken für andere Regisseure nicht verfolgte.¹ So führt uns diese Frage nach den stilbildenden und

¹ Genaugenommen hatte Federico Fellini (im Gegensatz zu seinen Kollegen Visconti oder Zeffirelli) den *Filmsymphoniker* Rota nie benötigt. Er nahm hauptsächlich den versierten Arrangeur in Anspruch, der ihm jene verwendeten Schallplattentitel nachkomponierte oder einrichtete, die Fellini am Drehort als Einstimmung und rhythmische Stimulans für die Schauspieler verwendet hatte. Der Regisseur Luchino

formgebenden Faktoren direkt in die Problemfelder der Filmmusik-Historiographie zwischen Chronik und Deutung² angesichts einer Materialfülle, die mittlerweile von einem einzelnen Historiker nicht zu bewältigen ist. Dieses Faktum verweist auf die Notwendigkeit, die Fakten auf der Grundlage der Pars-pro-toto-Methode zu selektieren. Bei der Auswahl exemplarischer Filme kommen – in Anlehnung an den Filmgeschichtsentwurf von Werner Faulstich und Helmut Korte (1991, 7–10) – folgende in Betracht: 1.) jene, die erfolgreich waren (dies meint den Aspekt der sozial- und rezeptionsgeschichtlichen Bedeutung³), 2.) jene, die auf Grund ihrer künstlerischen (einschließlich) filmmusikalischen Relevanz (materialstilistisch wie dramaturgisch) modellhaft wirkten und schließlich 3.) jene, die typisch für die Hauptmasse der produzierten und in Kino und Fernsehen rezipierten Durchschnittsfilme sind (dies meint last but not least den soziologischen Aspekt).

Visconti hingegen gab dem Komponisten in Filmen wie *LE NOTTE BIANCHE* [Weiße Nächte] (1957), *ROCCO E I SUOI FRATELLI* [Rocco und seine Brüder](1960) oder *IL GATTOPARDO* [Der Leopard] (1962) die Möglichkeit, die romantischen Klangregister des großen sinfonischen Orchesters für melancholische Melodien, weitgespannte dramatische Steigerungsbögen und harmonische Katharsis-Wirkungen zu nutzen.

- ² Auch wenn Rota in seinem filmmusikalischen Schaffen nahezu exemplarisch aufzeigt, welchen starken Einfluss ein großer Regisseur auf die Schreibweise seines musikalischen Partners ausüben kann, ist die Persönlichkeit des Regisseurs im Ensemble der stilbildenden und formgebenden Faktoren nur ein Aspekt eines komplexen Sachverhalts.
- ³ Auf Grund einer - nach wie vor - von personellen Bindungen und verschiedensten Zufälligkeiten geprägten filmmusikalischen Auftragslage gibt es drittklassige Komponisten, die deshalb Erwähnung finden müssen, da sie das Glück hatten, an einem filmgeschichtlich bedeutsamen Streifen mitzuwirken. Ein griffiges Beispiel ist Alain Resnais' Film *L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD* [Letztes Jahr in Marienbad] (1960) mit einer sich aufdringlich in den Wahrnehmungsvordergrund schiebenden kakophonischen Orgelmusik von Claude Seyrig, dem Bruder der Hauptdarstellerin Delphine.

Zudem stellt sich methodisch – angesichts der Spezifik des audio-visuellen Forschungsgegenstandes – die Unerlässlichkeit interdisziplinärer Teamarbeit zwischen Historikern aus Film- und Musikwissenschaft her. (Vgl. Knepler 1997, Sp. 1317)

Je zeitlich und territorial weitgesteckter die Ziele der Darstellung sind, umso größer werden natürlich die Gefahren der Unvollständigkeit und einseitigen Schwerpunktsetzung. Dass es neben objektiven Problemen – etwa hervorgerufen durch eine schwierige Quellenlage – auch vermeidbare, gleichwohl symptomatische Defizite im US-amerikanischen und westeuropäischen Schrifttum gibt, zeigt – um ein neueres Beispiel anzuführen – der populärwissenschaftliche Reclam-Band *Klassiker der Filmmusik* von 2009. Diese Anthologie chronologisch geordneter Filmmusikanalysen aus der Feder namhafter Autoren setzt sich das Ziel, »die über 100 interessantesten und besten Scores der Filmgeschichte« zu beschreiben. Zwar findet jede Auswahl ihre Kritiker; dennoch ist auffällig, dass unter den über 100 Filmbeispielen zwar jede Menge amerikanisches Unterhaltungskino zu finden ist, jedoch mit Ausnahme der TROIS COULEURS-Trilogie des Polen Krzysztof Kieslowski aus den Jahren 1993/94 das gesamte osteuropäische Filmschaffen nach 1945 unberücksichtigt bleibt. Zugegeben: Es ist quellentechnisch nicht einfach, an die Filmproduktionen der Ungarn, Polen, Rumänen, Tschechen oder Russen vor 1990 heranzukommen. Aber Andrej Tarkowskis Filmschaffen ist schließlich auch im Westen keine unbekannte Größe. Mir erscheint diese spezifische Art von Unvollständigkeit, die (mit Ausnahme solcher »Klassiker« wie Eisenstein und Prokofjew) alles östlich der Elbe Entstandene schlichtweg negiert, als ein noch nicht überwundenes Relikt des Kalten Krieges. Ähnliche Disproportionen in der Darstellung des Gegenstandes – bezogen auf ganz Europa – zeigt das Buch von Mervyn

Cooke: *A History of Film Music* aus dem Jahre 2008. Für einen Autor wie Tony Thomas war es in seinen diversen – zumeist auf Interviews von Filmkomponisten – fußenden Büchern (wie z. B. *Music for the Movies* oder *FILM SCORE The View from the Podium*) selbstverständlich, folgende geschichtsmethodische Ansätze zu praktizieren: zum einen, dass sich Filmmusikgeschichte prinzipiell nur in Hollywood ereignet und zum anderen, dass ihre Darstellung als eine Art Heroengeschichte über Leben und Werk der Komponisten zu erfolgen habe; von denen ein jeder in den großen Filmfirmen »ein abhängiger, meist dem Unternehmen nur lose verbundener und leicht kündbarer Angestellter (ist)« (Adorno/Eisler 1977, 135).

Nun ist Kritik zu üben zweifellos leichter als stimmige Gegenentwürfe anzubieten.

Die nachfolgenden Notate offerieren hierzu (wie der gewählte Begriff der »Anmerkungen« impliziert) keine umfassende Darstellung sondern lediglich Einzelbeobachtungen, Denkanstöße und Fragen zum Konzept einer Methodik der Filmmusik-Historiographie, die der Komplexität und den Eigentümlichkeiten dieses musikalischen Anwendungsbereiches gerecht wird. Ist der Entwicklungsgedanke auf die bisherige Chronik der Filmmusik anwendbar? Oder gibt es Entwicklung und Fortschritt nur hinsichtlich der technischen Veränderungen, in Bezug »auf die Darstellungsverfahren der mechanischen Reproduktion« (Adorno/Eisler 1977, 83) vom Lichtton über den Magnetton bis zu den heutigen digitalisierten Aufnahme- und Wiedergabeverfahren? Geschichtsphilosophisch wäre nach dem »in letzter Instanz bestimmende(n) Moment« (Klaus/Buhr 1969, 413) von Filmmusik-Historie zu fragen, in der erstmalig in der Geschichte der europäischen Tonkunst eine radikale Verbindung mit einem technischen Medium und

allen hieraus erwachsenden kompositionstechnischen und ästhetischen Konsequenzen erfolgte.

In seinem Buch *Filmmusik: Stummfilm* von 1981 beklagte Hansjörg Pauli zu Recht:

Nirgends wurde noch der Versuch unternommen, Filmmusikgeschichte von allem Anfang an konsequent in ihrer Vielzahl von Abhängigkeiten darzustellen. Heißt: sie als Funktionsgeschichte zu verstehen, als Funktionsgeschichte auf die Filmgeschichte zu beziehen, und zu zeigen, wie Filmgeschichte ihrerseits Geschichte reflektiert: politische, wirtschaftliche, soziale. (Pauli 1981, 34/35)

Diese legitimen Forderungen sind in der bisherigen Literatur bestenfalls partiell umgesetzt worden. Nicht selten findet sich eine Dichotomie folgender Art. Ein vorangestellter Text beschreibt eingehend die politischen, sozialen und sonstigen Entstehungs- und Begleitumstände einer Filmproduktion, während die nachfolgende Analyse der Musik zwar minutiös deren Struktur und dramaturgische Funktionen beschreibt, ansonsten aber kaum Brücken zu den vorausgegangenen Erörterungen baut. Dass die Überwindung dieser Zweiteilung in kürzeren Fallstudien eher gelingen kann als in großangelegten geschichtlichen Abrissen, zeigen mehrere Beiträge des 2013 in München erschienenen Sammelbandes *Tonspuren aus der alten Welt. Europäische Filmmusik bis 1945* (Rentsch/Stollberg 2013)⁴.

⁴ Besonders hervorzuheben ist in dieser Hinsicht der Beitrag von Christina Urchueguia: *Musik für eine Diktatur*, S. 210ff.

Hans Jörg Pauli hatte das Schreiben über Filmmusik, »gar Filmmusikgeschichte...eine höchst private Konstruktion« (Pauli 1981, 13) genannt. Jahrzehntlang war folgende Geschichtskonstruktion vorherrschend. Man hielt nur Operschreiber und Sinfoniker, sofern sie fürs Kino gearbeitet hatten, für nennenswerte Filmkomponisten und akzeptierte ausschließlich Filmmusiken, die weitestgehend den kompositionstechnischen Standards eines Konzertstücks entsprachen. Die akzidentielle Möglichkeit einer Adaption solcherart strukturierter Filmmusik in Form von Suiten, Kantaten, Konzerten und Sinfonien (wie beispielsweise bei Prokofjew, Vaughan Williams, Eisler, H. W. Henze u. v. a.) wurde zum Qualitätsmerkmal und Gütesiegel einer künstlerisch wertvollen Filmmusik. Dieser konzeptionelle Ansatz war sehr folgenreich – theoretisch wie praktisch. Denn: Das Schreiben von Filmmusik (und insbesondere jenes der darauf spezialisierten Komponisten) wurde in der traditionellen Musikwissenschaft stets unter pejorativem Aspekt, als Zerrbild des eigentlichen Komponierens betrachtet. Um das handwerkliche Niveau der Filmmusik im Sinne der Opus-Musik zu heben, versuchten in der frühen Tonfilmzeit Komponisten wie Korngold, Honegger oder William Walton die ästhetischen Normen, kompositorischen Techniken und Formen von Sinfonik und Oper auf die Filmkomposition zu übertragen. Einen Kompromiss definierte und erprobte der Schönberg-Schüler Hanns Eisler. So erklärte er in einem Interview bezüglich seiner Partitur zum DEFA-Film DER RAT DER GÖTTER (DDR 1950, Kurt Maetzig): »...hat die Musik auf die einzelnen Bildmomente auf das genaueste einzugehen, so muss sie trotzdem ein geschlossenes musikalisch logisches Stück bilden.« (Eisler 1950, 3)

Dieses Zitat aus dem Jahre 1950 weist auf sein – allerdings zeit- und stilgebundenes – Bestreben hin, eine 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 zu schaffen. Ebenfalls das Resultat dieses autonomen Musikdenkens ist die von Adorno und Hanns Eisler in ihrem Buch *Komposition für den Film* geäußerte Negation des Geschichtsbegriffs, da es sich bei der Filmmusik »schwerlich um echte Geschichte (handelt)«, da sie sich »nicht nach eigenen Gesetzen entfaltet (hat).« (Adorno/Eisler 1977, 83) Ausgerichtet am Begriff des strengen Komponierens musste für sie unbemerkt bleiben, dass sich die ersten Ansätze eines filmspezifischen kompositorischen Denkens bereits in einigen Kinotheken-Piècen von Giuseppe Becce oder in Edmund Meisels POTEMKIN-Musik realisiert hatten, in denen sich die Anforderungen der Kinopraxis in minimalisierten Strukturen niederschlugen, welche Mechanisierung und Affektkonzentration auf eigentümliche Weise miteinander vereinigten.

Dass hingegen nur eine Filmmusik beachtenswert sei, wenn sie sich entfunktionalisieren lasse, somit ästhetisch autonom wirken könne und in ihrem Material an der Neuen Musik zumindest partizipiere, hat die Bewertungen (insbesondere im lexikalischen Bereich) sehr bestimmt. Auf dieser Ebene ist in dem Filmmusik-Artikel des 1978 erschienenen *Großen Lexikons der Musik* die Behauptung von Horst Weber angesiedelt, dass die Filmmusik – »Obwohl gelegentlich Komponisten von Rang Filmmusik schrieben« – »als eigenständiges Genre mit einer Entwicklung von historischer Kontinuität bereits der Vergangenheit an(gehört).« (Weber 1987, Bd. 3, 94)

Es war ein langwieriger Weg des filmmusiktheoretischen Denkens zu einer emanzipierten Wesensbestimmung der Filmmusik. Zwar hatte bereits Kurt

London in seinem Buch von 1936 die methodische Notwendigkeit erkannt, eine Wertung von Filmmusik unter Berücksichtigung ihrer strukturellen und funktionellen Spezifik vorzunehmen und auf dieser Basis einem an sich mittelmäßigen Komponisten wie Giuseppe Becce zu bescheinigen: »He was the first man to give the film a practical style of music« (London 1936, 242).

Aber erst 1962 findet sich in einem Aufsatz der polnischen Musikologin Zofia Lissa das ›erlösende Wort‹: »Die Kriterien der autonomen Musik sind nutzlos, sie müssen zu negativen Urteilen führen, die jedoch falsch sind, weil sie die Spezifik des Tonfilms nicht berücksichtigen.« (Lissa 1962, 321)

Somit steht der Filmmusik-Historiker vor der Aufgabe, jenseits eines autonomen Musikbegriffs mit allen wertästhetischen Implikationen und der Galerie berühmter Sinfoniker mit Filmmusik-Ambitionen jene im allgemeinen Musikleben oftmals unbekannt gebliebenen Spezialisten ausfindig zu machen, die mit stilistischer Flexibilität, dramaturgischen Fingerspitzengefühl und einem Gespür für wirkungsvolle Bild-Musik-Synthesen innerhalb ihres vom Kommerz geprägten Metiers innovativ wirkten. Innovationen in der Filmmusik können den filmgerechten Einsatz von neuem musikalischen Material oder einen neuartigen dramaturgischen Einsatz von u. U. durchaus herkömmlicher Musik betreffen.

Während materialstilistische Neuerungen vor allem von den Komponisten eingebracht werden, sind es im Bereich des Funktionalstils oft tondramaturgisch innovative Regisseure, die originelle Bild-Ton-Verbindungen kreieren.

Bereits seit den Anfängen des Tonfilms ist eine Entwicklung zu beobachten, die von einem weitgehenden (technisch bedingten) Nebeneinander der verschiedenen akustischen Komponenten zu deren zunehmenden

Verflechtung mit allen nur denkbaren Übergangs- und Zwischenstufen von Natur- und synthetischen Klängen in immer raffinierterer Kombination und Verschmelzung reicht. (Vgl. Butzmann/Martin 2012, 117ff.)

Allerdings entstand erst durch die Entwicklung der modernen elektroakustischen Aufnahmeverfahren die Möglichkeit, die bisher relativ getrennten Komponenten der auditiven Schicht (Sprache, Musik, Geräuscheffekte und Stille) in ein spannungsvolles und kooperatives Wechselverhältnis zu bringen und auch die bisher ästhetisch und technologisch streng gezogenen Grenzen zwischen Musik und Geräusch durchlässig zu machen. Letztendlich kann heutzutage alles, was erklingt, dramaturgisch zu »Film-Musik« werden. Diese Ausweitung des filmbezogenen Musikbegriffs seit den 1960er Jahren bis hin zum aktuellen Sounddesign schuf auch eine neue Situation für die Filmmusik-Historiographie. In ihrer Skizze einiger Hauptrichtungen der Musikentwicklung im modernen Film kam die polnische Film- und Musikwissenschaftlerin Alicja Helman bereits 1965 zu folgendem methodischen Fazit: »Es ist unmöglich, für Musik und Geräusche eine selbständige Entwicklungslinie unabhängig von der Gesetzmäßigkeit der gesamten Filmentwicklung zu bestimmen« (Helman 1965, 99).

Wenn wir dem zustimmen, so ist die Geschichte der Filmmusik weitaus intensiver mit der Geschichte des Films als mit der der Musik verknüpft. Folglich ist die gelegentliche Partizipation der Filmmusik an den stilistischen Veränderungen, die sich in der (autonomen) Tonkunst des 20. Jahrhunderts vollzogen haben, von geringerer Bedeutung als das Reagieren auf originäre Entwicklungen im Film selbst, also auf neue formale und inhaltliche Konzepte, die an die Musik neuartige Aufgaben stellen. Zudem gibt es in relativer Eigenständigkeit zur jeweiligen ökonomischen und

politischen Situation eine Eigendynamik tradierter ästhetischer Wertvorstellungen, praktischer Erfahrungen mit dem Medium, neuer dramaturgischer Modelle und Filmstile. Zu denken wäre beispielsweise an den italienischen Neorealismus, an das englische Free Cinema oder an die Nouvelle Vague in Frankreich.

Welche besonderen musikalisch-dramaturgischen Anforderungen entstanden hierbei und wie gelang es den Komponisten, sich diesen jeweiligen Anforderungen zu stellen?

In Filmgenres mit ausgeprägter Spannungsdramaturgie und sehr komplex gestalteter auditiver Schicht wie Horror, Fantasy oder Science-Fiction lassen sich oft Klangstrukturen – gewissermaßen ohne jede Spur von Tonsatz – beobachten, die nur innerhalb des szenischen Kontextes eine ästhetische Qualität bekommen. Indem in einer solchen filmspezifischen Musik zurückgenommen wird, was in der Geschichte der europäischen Tonkunst an Sublimierung und Entfernung aus dem Grob-Stofflichen zurückgelegt wurde, treten die biologisch-physiologischen Wirkungskomponenten wieder stärker in Erscheinung. Punktuell schockierende oder flüchtig atmosphärische Klangereignisse – mitunter reduziert auf prä-musikalische Klangbausteine und aufs Engste verwoben mit allen anderen Komponenten der akustischen Schicht – funktionieren auf rezeptiver Ebene sensorisch bezogen, und somit quasi intellektuell voraussetzungsfrei (Vgl. Thiel 2001, 47–52).

Indem diese Klangelemente nur noch im Zusammenwirken mit der Filmszene einen ästhetischen Sinn stiften können, verwirklichen sie nicht zuletzt mit Hilfe der digitalen Aufnahme-, Bearbeitungs- und Wiedergabeverfahren die alte Forderung der Autoren des *Allgemeinen Handbuchs der Film-Musik* von 1927 nach einer originalen Komposition für

das Lichtspiel, »welche mit der Filmszene untrennbar zusammenfließt« (Becce/Erdmann/Brav 1927, 45). So ließe sich ein filmmusikalischer Entwicklungsprozess beschreiben, in dem die allmähliche Herausbildung einer solchen filmspezifischen Musik das Ergebnis eines konsequent audiovisuell orientierten kompositorischen Denkens darstellt.

Anders als die Mehrzahl der Filmhistoriker unternahm der Schweizer Hansjörg Pauli in einem historisch-kritischen Abriss von 1976 den interessanten Versuch, »die Entwicklung der filmmusikalischen Praxis als Folgen von Entwicklungen im ökonomischen und reproduktionstechnischen Bereich (zu beschreiben)« (Pauli 1976, 91). Hierbei kommt er zu der Erkenntnis, »daß die Standards der musikalischen Begleitpraxis stets in Phasen wirtschaftlicher Expansion neu zur Diskussion gestellt werden« (Pauli 1976, 97). Dieser konzeptionelle Ansatz, den er mit dem Schlagwort: »Im Anfang war das Geschäft!« auf den Punkt brachte, erklärt auf durchaus neuartige Weise Zusammenhänge zwischen Kommerz und Ästhetik. Er macht zudem deutlich, dass der Stand der Technik und die Produktionsbedingungen einen großen und vielfältig vermittelten Einfluss auf die Ästhetik der Filme haben. Aber was für Hollywood mit seinen industriellen und finanziellen Mechanismen gilt, kann nicht auf die staatssozialistischen Filmproduktionen angewandt werden, in denen es jahrzehntelang nicht um Profit, sondern um Ideologie ging. Die Geschichte der DEFA-Filmmusik ist hierfür ein charakteristisches Beispiel, sozusagen »vor der Haustür« gelegen (Vgl. Felsmann 2014).

Ferner kann die Geschichte der Filmmusik im Zusammenhang mit der zunehmenden Isolation der zeitgenössischen Kunstmusik gesehen werden. Die aktuelle sinfonische Filmmusik spiegelt das Bemühen wider, stilistische Kompromissformeln semi-moderner Art sowie eklektizistische Konzepte

jenseits eines selbstgenügsamen Materialfetischismus zu entwickeln. Die Beschäftigung mit der Filmmusikgeschichte bietet somit Einblicke in einen Bereich zeitgenössischer Musikproduktion, in dem nur das von Wert ist, was unmittelbar wirkt, was »über die Rampe kommt«, also sensuell erfahrbar ist. Filmmusikgeschichte ist somit auch eine Geschichte angewandter Musikpsychologie und Teil der Kultur- und Sozialgeschichte des 20. Jahrhunderts, das einen hemmungslosen Missbrauch der musikalischen Mittel für die verschiedensten politischen, ideologischen und kommerziellen Ziele und Zwecke kennt. Bekanntlich schenken die Diktatoren des 20. Jahrhunderts dem Massenmedium Film hinsichtlich dessen propagandistischen Potentials besondere Beachtung. Aber auch die Bevorzugung bestimmter dramaturgischer Funktionen ist von einer Vielzahl außerkünstlerischer Faktoren bestimmt. Auf der einen Seite gibt es die Idee vom filmischen Gesamtkunstwerk mit seiner melodramatischen Entfernung von der Wirklichkeit unter Führung der Musik und auf der anderen Seite das filmhistorisch sich immer wieder neu artikulierende Verlangen nach dokumentarischer Authentizität aller Gestaltungsmittel, also der Ruf nach echter Milieumusik, die Beschränkung auf diegetische Funktionen und dergleichen, mithin Bestrebungen, wie sie im italienischen Neorealismus oder in der französischen Nouvelle Vague anzutreffen sind. Da diese Richtungen oft in direkter Konfrontation zum etablierten Mainstream- und Kommerz-Kino entstanden, lassen sich weitere Beziehungsfäden zu politischen, ideologischen und sozio-kulturellen Sachverhalten knüpfen. Einige Schlaglichter – auf die Filmmusikgeschichte geworfen – zeigen, dass bei bestimmten gesellschaftlichen Konstellationen sonst mehr im Hintergrund wirkende Faktoren unmittelbare Auswirkungen auf die kompositorische Produktion haben können. Hier wäre beispielsweise an den zunehmenden Verlust von personalstilistischen Merkmalen in den

Filmpartituren eines Dmitri Schostakowitsch zu denken. Die qualitativen Unterschiede, die zum Beispiel zwischen seiner originellen Stummfilmpartitur NOWY WAWILON (SU 1929, Grigori Kosinzew / Leonid Trauberg) und der pompösen Kapellmeister-Musik zu PADENIJE BERLINA (SU 1949, Michail Tschiaureli) bestehen, bezeichnen kein Nachlassen schöpferischer Kräfte, sondern sind vielmehr Spiegelbild und Auswirkung einer ideologisch total erstarrten Gesellschaft und regressiven Kulturpolitik im Zeichen des »Sozialistischen Realismus« und speziell des Personenkults um Josef Stalin. Auch das Jazz-Verbot im NS-Unterhaltungsfilm und sein partielles Unterlaufen durch clevere Swing-Komponisten wie Peter Kreuder oder Franz Grothe ist Beispiel für eine direkte Einwirkung politisch-ideologischer Sachverhalte auf die Entwicklung der Filmmusik in einem Lande.

Weitere außermusikalische Faktoren und deren Auswirkungen in der Filmmusikgeschichte sollen nur noch kurz erwähnt werden: wie zum Beispiel die pädagogischen Zielsetzungen des Filmmusikschreibens in der Sowjetunion und den Ländern des ehemaligen Ostblocks, in denen Filmmusik auch von bedeutenden Komponisten als Möglichkeit und Chance gesehen wurde, neue Musik jenseits von Operette und Schlager an ein Massenpublikum heranzutragen. Und als letztes Beispiel: die von Hollywood ausgehende Stilwende um 1960 und Neuorientierung auf die Jugendmusikkultur (Beat-Gruppe vs. Sinfonieorchester), die nicht allein auf materialstilistische Verschleißerscheinungen in der orchestralen Filmmusik zurückzuführen ist. Vielmehr sind als bestimmende Faktoren gravierende Veränderungen in der Publikumsstruktur auszumachen, die wiederum im Zusammenhang mit dem Siegeszug des Fernsehens und einem veränderten Freizeitverhalten stehen.

Als resümierende (Arbeits-)These sei abschließend angemerkt, dass der Filmmusik-Historiker angesichts der Komplexität des Gegenstandes ständig die Perspektiven und Bezugspunkte wechseln muss, um die filmmusikhistorischen Sachverhalte in ihrem vielschichtigen Beziehungsgefüge verschiedenster Faktoren zu sehen, welche im Laufe der bisherigen Historie mit unterschiedlicher Intensität Einfluss auf die Ausprägung filmmusikalischer Strukturen und Einsatzmodi hatte. Hierzu gehören die allgemeine Geschichte eines (Film-)Landes, politische und ideologische Prämissen und Forderungen, ökonomische, produktionstechnische und (sozio-)kulturelle Rahmenbedingungen, die Entwicklung der Kinematographie (als spezieller Technikgeschichte), die gesellschaftlichen Aufgaben des Films als Medium (Kunst, Dokumentation und Unterhaltung) und die von den Künsten bereit gestellten Ausdrucksmittel. All dies miteinander in Beziehung zu setzen und so die Fakten in übergeordneten Zusammenhängen »zum Sprechen« zu bringen, bleiben schwierige und dankbare Aufgaben zu gleichen Teilen. –

Literatur

- Adorno, Theodor W./Eisler, Hanns (1977) *Komposition für den Film*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.
- Becce, Giuseppe/Erdmann, Hans/Brav, Ludwig (1927) *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*. Berlin: Schlesingersche Buch- und Musikhandlung.
- Butzmann, Frieder/Martin Jean (2012) *filmgeräusch. Wahrnehmungsfelder eines Mediums*. Hofheim: Wolke Verlag.
- Cooke, Mervyn (2008) *A History of Film Music*. Cambridge: University Press.
- Felsmann, Klaus-Dieter (Hg.) (2014) *Klang der Zeiten. Musik im DEFA-Spielfilm – Eine Annäherung*, Berlin: Bertz+Fischer.
- Hanns Eisler: Filmkomponist bei der Arbeit. In: *Berliner Zeitung*, 6. Jg., Nr. 103 vom 04. Mai 1950.

- Helman, Alicja (1965) Hauptrichtungen der Musikentwicklung im modernen Film. In: *Filmwissenschaftliche Mitteilungen*, Heft 1, (Ost-)Berlin.
- Honegger, Marc/Massenkeil, Günther (Hg.) (1987) *Das Große Musiklexikon*, Art. Nino Rota. Freiburg: Herder-Verlag.
- Faulstich, Werner/Korte, Helmut (1991) Vorwort der Herausgeber zum Gesamtprojekt. In: *Fischer Filmgeschichte*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Klaus, Georg/Buhr, Manfred (Hg.) (1969) *Philosophisches Wörterbuch*, Band 1, Leipzig: VEB Bibliographisches Institut.
- Knepler, Georg (1997) Art. Musikgeschichtsschreibung. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil. Kassel: Bärenreiter Verlag.
- London, Kurt (1936) *Film Music. A Summary of the Characteristic features of its History, Aesthetics, Technique; and possible Developments*. London: Faber & Faber Ltd.
- Lissa, Zofia (1962) Formprobleme der Filmmusik. In: *Festschrift für Karl Gustav Fellerer*. Regensburg.
- Moormann, Peter (2009) *Klassiker der Filmmusik*. Stuttgart: Philipp Reclam jr. GmbH & Co.
- Pauli, Hansjörg (1976) Filmmusik: ein historisch-kritischer Abriss. In: *Musik in den Massenmedien*. Mainz: Schott Verlag.
- Pauli, Hansjörg (1981) *Filmmusik: Stummfilm*. Stuttgart: Verlagsgemeinschaft Ernst Klett – J.G. Cotta'sche Buchhandlung.
- Rentsch, Ivana/Stollberg, Arne (Hg.) (2013) *Tonspuren aus der alten Welt. Europäische Filmmusik bis 1945*. München: edition text+kritik.
- Thiel, Wolfgang (2001) Integrale Filmmusik. Ein Thesenpapier. In: *Nebensache Musik. Beiträge zur Musik in Film und Fernsehen*. Hamburg: Bockel Verlag
- Thomas, Tony (1977) *Music for the Movies*. South Brunswick and New York: A. S. Barne and Co., Inc.
- Thomas, Tony (1979) *FILM SCORE. The View from the Podium*. South Brunswick and New York: A. S. Barnes and Co., Inc.
- Weber, Horst (1987) Filmmusik. In: Marc Honegger/Günther Massenkeil (Hg.) (1987). *Das Große Musiklexikon*. Freiburg: Herder Verlag.

Empfohlene Zitierweise

Thiel, Wolfgang: Zwischen Chronik und Deutung – Anmerkungen zu einer Methodik der Filmmusikhistoriographie. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 337– 352, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2016.12.p337-352>.

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.