

Klassische Theoretische Texte aus neuem Blickwinkel

Kompositionen für den Film, Der getreue Korrepetitor

Theodor W. Adorno / Hanns Eisler

Bestandsaufnahme und die Forderung einer Neuen Filmmusik

Die unter dem Titel *Composing for the Film* 1947 erstmals bei der Oxford University Press in New York erschienene Schrift ist weitaus mehr als eine Einführung in die für Filmmusik gängigen Kompositionstechniken. Der deutsche Titel *Kompositionen für den Film* mag bereits den Anspruch verdeutlichen, den das Buch stellt, denn von Kompositionen soll hier die Rede sein, von Musik also, die zum Film, am Film komponiert wird. Unter diesem Titel erschien die nachfolgende, von Hanns Eisler 1949 in Ostberlin publizierte und 1969 von Adorno veröffentlichte Ausgabe, welche um wenige Stellen erweitert in die Gesamtausgabe der Schriften Adornos Eingang fand.

Dass Adorno 1947 die Mitautorschaft an dem Buch leugnete, lag, laut Adorno, an den konträren politischen Auffassungen der beiden Autoren, mag aber auch an den differierenden Auffassungen über das behandelte Thema gelegen haben, die über weite Strecken der Schrift ersichtlich sind. Einig waren sich die Autoren in der Kritik an dem gängigen Hollywood-Stil, in der Kritik des an spätromantische Kompositionstechniken (wie Wagners Leitmotivik) angelehnten Verfahrens der reinen Verdopplung auf dramaturgischer Ebene entfachter Gefühle durch musikalische Floskeln und ihrer auf „Stimmungszauber“ ausgerichteten Wirkung. Die Machart hollywoodscher Filmmusiken, die nach Kriterien der Fasslichkeit durch harmonische und rhythmische Symmetrie gestaltet wird, galt den Autoren als veraltet. Die fast ausschließliche Beschränkung der Filmkomponisten auf das Material der romantischen Tonalität ist dabei nicht einmal der wesentliche Kritikpunkt. Vielmehr kritisieren die Autoren, dass die dabei entstandenen Kompositionen sich bestenfalls eingefahrener Clichés zur Erzeugung von Gefühlen bedienen und nicht aus einer innermusikalischen Logik heraus entstanden sind.

Obwohl bereits mehr als fünfzig Jahre seit dem Erscheinen des Buches vergangen sind, bleibt die Kritik aktuell, vielleicht sogar aktueller als zum Zeitpunkt ihres ersten Erscheinens, denn die Machart hollywoodscher Filmmusiken hat sich in dieser Zeit nicht wesentlich verändert. Es scheint vielmehr, dass die heutige fließbandartige Produktion von Filmen genau jene Aspekte fördert, die Adorno und Eisler aus der

Filmindustrie verbannen wollten. Die reine Untermalung optischer Reize durch Romantizismen kann nicht die Legitimation von Musik im Film sein, so die Verfasser. Vielmehr darf auch die Filmmusik nicht hinter dem Stand des Materials verweilen; eine Forderung, die Adorno bekanntlich an die Musik schlechthin stellte. Zum gedankenlosen Einsatz romantischer Floskeln bis zu ihrem endgültigen Verschleiß gesellt sich auf klanglicher Ebene der glatte, im ständigen *Espressivo* gehaltene Ton. Er macht eine Sensibilisierung des Hörers bezüglich der klanglichen Nuancen des Orchesters praktisch unmöglich. Auch für die ununterbrochene musikalische Kommentierung der Filmhandlung, wie sie bis in die späten fünfziger Jahre noch üblich war, gibt es keine Legitimation. Im Film, der als eine Mischform aus Drama und Roman zu verstehen ist, hat die Musik, so die Autoren, nur dort ihren dramaturgisch legitimen Ort, wo der Spannungsbogen der Handlung nachlässt und der Film in einen berichtenden Abschnitt hinüber gleitet.

Nach Adorno und Eisler kann demnach nur eine adäquate Form von Komposition den Ansprüchen des Massenmediums Film genügen: die Neue Musik. Nur sie kann den Zuschauer bannen, ohne bereits verschlissene Ausdrucksformen zu gebrauchen. Die aus ihrem Kontext entrissenen und dadurch zu Signalreizen verkommenen Fetzen spätromantischer Musik müssen den Mitteln der Neuen Musik weichen, so lautet das Urteil der Autoren. Nur die Abkehr von gewohnten tonalen Modellen, die allein durch ihre ständige Wiederholung mit Ausdrucksgehalten assoziiert werden, könne eine frische Form der Filmbegleitung entstehen lassen.

Mehrere Gründe werden dafür angeführt: Zunächst einmal wirken die üblicherweise in den Begleitmusiken verwendeten Romantizismen dem Anspruch des Films auf Realismus entgegen. In der Neuen Musik jedoch haben sich im Laufe der Jahre Techniken entwickelt (namentlich werden hier Schönberg, Bartók und Strawinsky erwähnt), die der Technik des Films entsprechen. Dabei geht es nicht einfach darum, das Filmmaterial mit „neutönerischen“ Kompositionen zu untermalen, sondern eher darum, mit Hilfe des neuen musikalischen Materials die Funktionen der Filmmusik sachgemäßer zu erfüllen. Nicht die relative Häufigkeit von Dissonanzen ist hierbei der ausschlaggebende Punkt, sondern die Loslösung von festgefahrenen Kompositionsprinzipien, die den Ansprüchen, Problemen und Ängsten des spätindustriellen Kapitalismus nicht mehr genügen. Erst durch die radikal atonalen Kompositionen werden die Katastrophen des zwanzigsten Jahrhunderts wie Faschismus, Massenarbeitslosigkeit und -vernichtungswaffen musikalisch erahnbar. Dabei soll das neue musikalische Material den Zuschauer nicht von der Handlung distanzieren, sondern dem Komponisten die Möglichkeit eröffnen, die jeweilige dramaturgische Aufgabe angemessen zu bewältigen, ohne dabei in gewohnte Muster zurückzufallen. Der Hörer wiederum wird dadurch gezwungen die Szene untraditionell wahrzunehmen.

Auch in formaler Hinsicht ist die Neue Musik dem Aufbau des Filmes angemessener als die romantische. Während die tonale Musik den Prinzipien von Entsprechung, Wiederholung und Entwicklung unterworfen

ist, um ein tonales Zentrum zu etablieren, können in der Neuen Musik kleinere musikalische Formen entwickelt werden, die sich trotzdem logisch aus dem musikalischen Grundmaterial ergeben. Was die kurzen Formen der romantischen Kompositionen angeht, wie sie beispielsweise bei Schumann zu finden sind, so weisen diese immer etwas Fragmentarisches, einen Moment der Unterbrechung auf. Sie eignen sich also weniger zur Begleitung der kurzen filmischen Sequenzen, weil sie keine in sich geschlossene musikalische Einheit darstellen. Das neue Material ermöglicht es dem Komponisten zusätzlich neue Ausdrucksmöglichkeiten zu finden, die die traditionelle Musik nicht bietet, so zum Beispiel den Ausdruck von Gleichgültigkeit, Starrheit oder Panik. Ein weiterer Vorteil der Verwendung Neuer Musik ist die Lossagung von der Oberstimmenmelodie, die sonst die Aufmerksamkeit des Zuschauers von den gezeigten Bildern abzulenken droht.

Jedoch birgt dieser Weg auch Gefahren. So warnt Eisler vor der Anwendung „neuen Materials“ um seiner Selbst willen, denn dem noch ungeübten Hörer wird es schwer fallen den guten vom schlechten Einsatz des „neuen Materials“ zu unterscheiden. Adorno wiederum warnt vor der Neigung zur „mittleren Linie“ zwischen romantischen Clichés und „neuem Material“, eine Technik, die in heutigen Filmmusiken (besonders in Horrorfilmen) bereits gängig ist.

Eisler ist die funktionale Ergänzung von Ton und Bild unter dramaturgischen Aspekten wichtig. So scheinen sich die Autoren darüber einig zu sein, dass der Film erst durch die Montage zweier divergierender Medien (Ton und Bild) und der dadurch erschaffenen Spannung seine ganze Wirkung entfalten kann. Adornos streng theoretische Forderung nach einem antithetischen Verhältnis von Bild und Musik wirkte auf den praxisorientierten Eisler wohl eher befremdlich: Im Anhang wird Eislers Komposition „Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben“, die Joris Ivens' Stummfilm „Regen“ begleitet, analysiert. Diese erweist sich als sehr subtil, indem sie Ergänzungen, oft sogar Synchronität zum Bild anstrebt.

Geschichte der Filmmusik

Unter dem Titel „Soziologische Bemerkungen“ widmen sich die Autoren im vierten Abschnitt des Buches der Frage nach einer Geschichte der Filmmusik. Sie gelangen zu dem Schluss, dass die Filmmusik keine eigene Geschichte besitzt, da ihre Entwicklung eher zufällig als planmäßig vonstatten ging. Es fehle ihr an Problemstellungen und Lösungen, die sie nach eigenen Gesetzen zu entfalten wüsste. So bedient sich die Filmmusik, wie bereits erwähnt, hauptsächlich romantischer Floskeln, die zwar zu ihrer Entstehungszeit durchaus aus rein musikalischen Problemstellungen entstanden sein mögen, heute allerdings nur noch um ihrer Wirkung willen funktionalisiert werden. Die wesentliche Aufgabe der Filmmusik beschränkt sich somit

auf die Manipulation des Zuschauers. Nicht nur der Film selbst wird, aus marktwirtschaftlichen Gründen, den Bedürfnissen und Sehnsüchten des Zuschauers angepasst, auch die Musik erfüllt in erster Linie ihre Aufgabe in der kulturellen Maschinerie der industriellen Gesellschaft: Sie soll die Distanz zwischen Zuschauer und Geschautem minimieren, den Widerspruch zwischen der Nähe des Beobachteten und seiner Ferne vom gelebten Alltag kaschieren. Sie verbindet also das mechanische Produkt mit dem Zuschauer und gleichzeitig die Zuschauer untereinander, die sich dank der emotionalisierenden Wirkung der Musik als Kollektiv verstehen. So erkennen die Autoren in der Filmmusik dieselben manipulativen Mechanismen, die schon in der Marketing-Maschinerie, einschließlich der Boulevard-Presse, greifbar sind: im Zuschauer die Illusion zu erwecken, er sei der fiktiven Welt des Filmes und ihrer Darsteller besonders nah, um so Identifikation und Entspannung zu gewährleisten; zwei wesentliche Faktoren, die über die Kälte der spätindustriellen Gesellschaft hinweg zu täuschen helfen. Die Musik wird so zu einem Markenstempel degradiert, der nur noch, wie die Fanfare zu Beginn des Filmes, als Hinweis auf die zu konsumierende Ware verstanden werden kann. Diese Überlegung verleitet die Autoren zu dem Vorschlag in Zukunft jedem Darsteller, unabhängig vom jeweiligen Film, ein feststehendes Reklameleitmotiv beizufügen. Der Missbrauch der Musik zu Werbezwecken birgt allerdings auch einen Hoffnungsschimmer, nämlich dass die verwendeten Mechanismen irgendwann so verschlissen sind, dass sie beim Zuschauer nicht mehr wirken.

Ästhetik der Filmmusik

Auch die Frage nach einer Ästhetik der Filmmusik wird von den Autoren behandelt. Da das Ästhetische immer aus einem ausgewogenen Verhältnis von Inhalt und Form resultiert, stellt sich die Frage, inwiefern die Form der Filmmusik mit der Form des Filmes selbst zu korrespondieren hat. Die reine Anpassung der musikalischen Form an die filmische (also dem Wechsel von dramatischen und epischen Sequenzen) kann nicht die Lösung des Problems darstellen, weil hierbei bestenfalls eine Äquivalenz der Stimmungsgehalte erreicht würde, welche der Stimmung der erzählenden Bilder nichts Wesentliches hinzuzufügen weiß.

Die Vorherrschaft der filmschaffenden Monopole und ihrer marktwirtschaftlichen Interessen wirken einer autonomen Entwicklung des Films als Kunstwerk entgegen, wodurch diese Fragestellung eher als hypothetisch zu betrachten ist. Ein solcher Ansatz dürfe sich nicht einfach auf handwerkliche Kriterien wie Schnitt, ‚Rhythmus‘ und Bewegung beschränken, da diese Kriterien höchstens über die Qualität der Machart etwas aussagen, nicht aber über die ästhetische Wirkung des Films. Auch die Auseinandersetzung mit wahrnehmungspsychologischen Kriterien, wie dem Verhältnis von Bild und Ton oder Farbe und Ton, genügen der gestellten Aufgabe nicht. Die Musik sollte, nach Meinung der Autoren, als selbstständige Ebene fungieren, die nicht in einem eins zu eins Verhältnis mit dem optisch wiedergegebenen Stoff korrespondiert,

sondern durch seine Eigenständigkeit zum Geschauten in Beziehung tritt. So muss der Komponist seine Musik zum Film hinzu erfinden, es muss trotz der Autonomie der Musik eine Beziehung zum Bild bestehen. Sie darf dabei aber nicht die Illusion von Einheit vermitteln, sondern ein antithetisches Verhältnis konstruieren, das den Zuschauern einen Sinn vermittelt, der über das Gesehene hinausreicht. Die Musik soll weniger die Bewegungen im Bild oder die Emotionen, die die Darsteller zu den Bewegungen verleiten, widerspiegeln, sondern Stimulans der Bewegung sein. Der Komponist kann sich dabei der gesamten vorhandenen musikalischen Möglichkeiten bedienen, um die erwünschte Wirkung zu erzeugen, solange diese nicht bereits zum Cliché geworden sind (beispielsweise ein Liebeslied zu einer romantischen Szene oder atonale Musik zur schaurigen Szene). Ferner müssten Techniken gefunden werden, die es der Musik erlauben, sich der Montage, dem Grundprinzip des Filmes, anzupassen. Dadurch könnte die Musik sowohl im Vordergrund, als auch im Hintergrund fungieren, eine Flexibilität in der Betonung unterschiedlicher Schichten der Musik erreicht werden, Musik auch ohne Bild einsetzbar sein oder Musik, zum Beispiel beim Wechsel einer Szene, plötzlich abbrechen, ohne dass sie zu einer musikalischen Schlusswendung finden oder ausgeblendet werden muss.

Zum Verhältnis von Ton und Bild

Auch im Abschnitt über das Verhältnis des Komponisten zur Filmaufnahme spielen formale Überlegungen eine wesentliche Rolle. Die Ausgangsfrage ist die, wie es dem Komponisten möglich ist, trotz der in den Filmkonzernen herrschenden Regeln eine kunstvolle Filmmusik zu kreieren.

Wie bereits erwähnt, kann nur die kurze musikalische Form im Zusammenhang mit den kurzen Einzelsequenzen des Filmes in Verbindung gebracht werden. Große Formen wären lediglich den dramaturgischen, also narrativen Elementen des Films angemessen. Dies müsste aber bereits bei der Entstehung des Filmes berücksichtigt werden, was jedoch der gängigen Praxis widerspräche, bei der die Musik erst nach der Fertigstellung des Filmes komponiert wird. Dem ständigen Wechsel von Erzählsträngen, Gefühlslagen und Charakteren im Film muss also ein Kompositionsstil gegenübergestellt werden, dem es gleichsam gelingt, plötzliche Charakterwechsel zu vollziehen. Es sind also die improvisatorischen, phantasierenden Elemente der Musik, die vorherrschen sollten. Die ideale Form ist deshalb in der Variation zu finden. Doch nicht die Variation im traditionellen Sinne ist hiermit gemeint, bei der zunächst ein Thema exponiert und dann variiert wird, sondern Variationen über den dramaturgischen Gehalt einer Szene.

Die Vorgaben des Komponisten sind jene Stellen im Film, die eines gewissen Effektes bedürfen. Die Kunst besteht nun darin, diese Stellen sinnvoll zu verbinden, sie nicht als beliebige Aneinanderreihung von

Einfallen den Bildern hinzuzufügen. Die Komposition von Filmmusik scheint sich also von der traditionellen Kompositionsweise abzusetzen. Für den Film ist eine Musik im Hier und Jetzt notwendig, die nicht durch selbstreflexive Rückbezüge oder in die Zukunft weisende Ouvertüren zu realisieren ist. Sie muss immerzu das im jeweiligen Moment Geschehene berücksichtigen, muss fähig sein, eine Schlusswirkung zu erzielen, auch wenn es vorher keine Einleitung und keinen musikalischen Hauptteil gegeben hat, und muss das dramaturgische Geschehen einer Szene gleichsam in die Komposition integrieren.

Ein weiterer Aspekt, dem der Komponist Rechnung tragen sollte, ist der der Synthese von Geräusch und Musik im Film. Auch hier ist die gewissenhafte Planung der Komposition unabdingbar. Dabei kann die Musik entweder rhythmisch mit dem Geräusch korrelieren oder klanglich das Geräusch imitieren bzw. kontrastieren. Auch das Einführen des Geräusches in die Musik ist denkbar, sodass das Geräusch eine musikalische Funktion erfüllt. Diese Praxis ist übrigens in heutigen Filmen bereits gängig.

Die Autoren kritisieren außerdem die in den Studios gängige Arbeitsteilung von Komponist und Arrangeur. Dies mindert die Qualität der Komponisten, da ihre mangelnde Erfahrung im Setzen der Musik vom Arrangeur kaschiert wird, und führt zu einer Vereinheitlichung des Orchesterklangs in der Filmmusik, da der Arrangeur angesichts der ständigen Routine selbst zum Routinier wird. Außerdem plädieren sie für eine Abkehr vom übertrieben glanzvollen Orchesterklang Hollywoods, in dem bestimmten Instrumenten charakteristische Rollen zugeteilt werden, während der Rest des Orchesters, besonders die Mittelstimmen, zu einem ununterscheidbaren „Klangbrei“ werden.

Was Komposition und Aufnahmepraxis angeht, so machen die Autoren auf die zahlreichen Missstände aufmerksam, die den alltäglichen Studiobetrieb beherrschen. Diese reichen von inkompetenten Dirigenten über unzureichende Technik (eine der wenigen Kritikpunkte in diesem Buch, die wohl nicht mehr auf die heutige Zeit übertragbar sind) bis hin zu unmotivierten, weil schlecht bezahlten und unter ständigem Zeitdruck arbeitenden Orchestermusikern.

Abschließend wird über das *Film Music Project* berichtet. Dieses von der Rockefeller Foundation finanzierte Projekt, dessen Leitung Hanns Eisler übernahm, sollte der Erforschung der Beziehung zwischen Film und Musik dienen.

Dass in „Komposition für den Film“ die Filmmusik an den Kriterien der autonomen Musik gemessen wurde, spiegelt eine Zwiespältigkeit wider, die für das damals noch junge Medium Film eine, wenn auch hauptsächlich auf theoretischer Ebene, bedeutende Rolle spielte. Eislers Beschreibungen seiner kompositorischen Verfahren stellen dabei ein Gegengewicht zu den philosophischen Reflexionen Adornos

dar, die das Werk zu einer unterhaltsamen wie auch belehrenden Lektüre vervollständigen.

(Tarek Krohn)

Editionsgeschichte

Eisler, Hanns (1949) *Komposition für den Film*. Berlin: Henschel, 150, VIII S.

Adorno, Theodor W. / Eisler, Hanns (1969) *Komposition für den Film*. München: Europäische Verlagsanstalt.

--- / --- (1969) *Komposition für den Film*. [Mit Notenbeil.]. München: Rogner u. Bernhard, 215 S., nebst 1 Beil. in Rückentasche (Passagen.).

--- / --- (1996) Neuauflage Hamburg: Europäische Verlags-Anstalt 1996, 215, VIII S.

--- / --- (1997) Auch in: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*. 15. Hrsg. v. Rolf Tiedemann [...]. Frankfurt: Suhrkamp 1997, 406 S. - Zuerst 1976.

--- / --- (1998) Repr. dieser Ausgabe: Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 406 S.

--- / --- (2003) Taschenbuchausg.: Frankfurt: Suhrkamp, 401 S. (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft. 1715.).

--- / --- (1977) DDR-Ausg. als kritische Ausgabe, hrsg. v. Eberhard Klemm. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 232 S. (Gesammelte Werke / Hanns Eisler. Serie 3. 4.).

--- / --- (2006) Neuausg. im Auftr. der Internationalen Hanns-Eisler-Gesellschaft hrsg. von Johannes C. Gall. Frankfurt: Suhrkamp, 190 S.; mit einer DVD-Video-Beil. u.d.T.: Hanns Eislers Rockefeller-Filmmusik-Projekt.

--- / --- (1947) [Erstausgabe]: *Composing for the Films*. London: Dobson, xi, 165 S.

--- / --- (1994) Repr.: With a new Introduction by Graham McCann. London/Atlantic Highlands: The Athlone Press, LIII, 171 S.

--- / --- (1972) Frz.: *Musique de cinéma. Essai*. Texte français de Jean-Pierre Hammer. Paris: L'Arche, 179 S. (Travaux. 17.).

--- / --- (1975) Ital.: *La musica per film*. Roma: Newton Compton, 140, viii S. (Paperbacks./Saggi. 90.).

--- / --- (1981) Span.: *El cine y la musica*. Trad.: Fernando Montes. Madrid: Editorial Fundamentos, 189 S. (Coleccion Arte. 64.). - Zuerst 1976.

--- / --- (1973) Ungar.: *Filmzene*. Budapest: Zenem ukiadó. 149 S.

Empfohlene Zitierweise:

Tarek Krohn: Kompositionen für den Film. Der getreue Kompositor.

In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1, 2008.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm>

Datum des Zugriffs: 1.2.2008.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © by Tarek Krohn. All rights reserved.

Copyright © für diese Ausgabe by Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung. All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and „Kieler Beiträge für Filmmusikforschung“.