

## Vergiß, daß du Musiker bist

Notate zum Problem einer filmspezifischen Musik

Wolfgang Thiel (Berlin)

### I.

*„Allein kann es einem Zweifel unterliegen, daß die Musik zu einem Kunstwerk, gegründet auf die Technik der Kamera [...] eben eine Kameramusik sein wird?“  
(Bece/Erdmann)*

Künstlerische Konsequenz hat ihren Preis. Der Theoretiker fordert sie vom Praktiker im Namen stilistischer Reinheit oder medienspezifischer Integrität, Stimmigkeit der kompositorischen Methode oder dramaturgischer Effizienz und schert sich wenig um dessen Sachzwänge vor Ort. Jedoch muß heutzutage ein Film- resp. Medienkomponist - mehr denn je - über Fähigkeiten und Fertigkeiten verfügen, die jenseits solider Kenntnisse des traditionellen Tonsatzes und Kontrapunktes liegen

Filmmusikalischer Berufsalltag bedeutet im Zeitalter schnell produzierbarer live-elektronischer „Klangtapeten“ härteste Konkurrenz, oft lächerlich schmale Budgets für die Musikproduktion und aussichtslose (Kunst-) Diskussionen mit hauptsächlich kommerziell interessierten Produzenten. So braucht der Filmkomponist neben einem (kleinen) digitalen (Wohnzimmer-) Studio mit Computer, Synthesizer, Keyboard, Sampler, Soundmodul, Mischpult, Video- und DAT-Recorder, prozessorgesteuerter Endstufe und 3-Wege-Lautsprechern als technischem Minimal-Equipment gleichermaßen Phantasie und Realitätssinn, menschliches und dramaturgisches Fingerspitzengefühl, einen siebenten Sinn für audio-visuelle Wirkungen und nützliche personelle Verbindungen, starke Nerven sowie in mancherlei Hinsicht auch ein bißchen Glück. In dieser Branche auf Dauer freiberuflich tätig sein zu können, bedeutet, eine Personalunion von Allround-Musiker und Toningenieur, Komponist und Produktionsleiter anzustreben.

Für den Filmmusiktheoretiker zählt indes (unter Weglassung des gesamten metierspezifischen Bedingungssystems) in der Beurteilung des Finalprodukts *Tonfilm* nur, ob und inwieweit die filmkompositorischen Bemühungen und diesbezüglichen dramaturgischen Überlegungen sachlich stimmige und ästhetisch phantasievoll gestaltete Bild-Ton-Beziehungen hervorgebracht haben, welche das latente Wirkungspotential der Musik im Sinne der jeweils intendierten Werkidee und Bildästhetik bestmöglich aktivieren. Erste theoretische Entwürfe und praktische Versuche, eine Musik zu (be-)schreiben, die dem Medium Film im allgemeinen und dem jeweiligen filmischen (Kunst-) Werk im besonderen gemäß ist, gibt es - zumal in der damaligen Kino-Metropole Berlin - seit Mitte der 20er Jahre.<sup>1</sup> So entwarf der Musikkritiker Hans Heinz Stuckenschmidt das „Formbild einer äußerst labilen, formal fast indifferenten, einer Musik kurzum, die stets nur Mitte bleibt, die frei von Expansion und Entwicklung auf Anfang und Ende aus sich selbst heraus verzichten muß. Einer Musik also, die ohne weiteren Trieb, ohne formbildende kinetische Energie und ohne eigentlich genetisches Profil nur in der Erwartung existiert, im nächsten Moment von einer anderen abgelöst zu werden, die formal natürlich wieder denselben Charakter aufweist.“<sup>2</sup>

Stuckenschmidts Utopie und seine geharnischte Kritik an den filmkompositorischen Bestrebungen eines Edmund Meisel (insbesondere an der Musik zu Ruttmanns Berlin-Film von 1927) waren charakteristisch für die seinerzeit unüberbrückbare Kluft zwischen dem prophetischen Weitblick der Theoretiker einerseits und ihrer Kurzsichtigkeit andererseits, wenn es darum ging, die in der alltäglichen Kinopraxis sich mühsam entwickelnden konkreten Ansätze einer filmeigenen Musik zu erkennen.

Die Autoren des 1927 erschienenen *Allgemeinen Handbuchs der Film-Musik* postulierten als künstlerischen Grundlehrsatz die dramaturgische Maxime einer Lichtspiel-Musik, „welche mit der Filmszene untrennbar zusammenfließt.“<sup>3</sup> Welche enormen strukturellen und axiologischen Auswirkungen diese Forderung für die Zukunft der Filmmusik beinhaltete, konnten sie damals bestenfalls erahnen. Für Hans Erdmann alias Dr. phil. Hans Erdmann Timotheos Guckel (1887-1942),<sup>4</sup> den bekannten Musikkolumnisten am *Reichsfilmbblatt* und „mit Abstand bedeutendsten Theoretiker der Stummfilmmusik“<sup>5</sup>, waren zwar die Kinomusiker „beseelt vom Eifer der Sache, aber in gleicher Weise auch behaftet mit ihrer traditionellen Musikeinstellung“.<sup>6</sup> Als zentrale Kategorie dieser von Erdmann konstatierten „traditionellen Musikeinstellung“ muß der klassisch-romantische Musikbegriff genannt werden, dessen Herzstück die seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert im Vormarsch begriffene und seit Mitte des 19. Jahrhunderts nahezu allmächtige Idee einer ästhetisch

---

<sup>1</sup> Vgl. Wolfgang Thiel: Filmspezifische Musik. in: *Studien zur Berliner Musikgeschichte*, Berlin 1981, S. 95- 109.

<sup>2</sup> Hans Heinz Stuckenschmidt: Die Musik zum Film. in: *Die Musik*, 18 Jg., 1924/25, H. 11, S. 808.

<sup>3</sup> Giuseppe Becce/Hans Erdmann/Ludwig Brav: *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, Bd. 1. Berlin 1927, S. 45.

<sup>4</sup> Vgl. Ulrich Eberhard Siebert: *Filmmusik in Theorie und Praxis - Eine Untersuchung der 20er und frühen 30er Jahre anhand des Werkes von Hans Erdmann*. Frankfurt am Main 1990, S. 53ff.

<sup>5</sup> Hansjörg Pauli, *Filmmusik: Stummfilm*. Stuttgart 1981, S. 143.

<sup>6</sup> Giuseppe Becce/Hans Erdmann/Ludwig Brav: *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, Bd. 1. Berlin 1927, S. 36.

autonomen, absoluten (Richard Wagner) und im landläufigen Verständnis „eigentlichen“ Musik ist <sup>7</sup>. Dies meint begrifflich eine Musik, „als deren wesentliches Merkmal die musikalische Eigengesetzlichkeit gilt, das Nichtfunktionale: das Produzieren von Musik primär nicht in Richtung auf einen konkreten Zweck, sondern unter der Maxime des auf sich selbst gerichteten, bei sich selbst verbleibenden musikalischen Denkens [...]“<sup>8</sup>.

Neben einer solchen puristischen Instrumentalmusik-Ästhetik gab es aber gleichfalls die ununterbrochene Tradition der praktischen Nutzenanwendung von Musik im gesellschaftlichen Leben und ihrer hieraus resultierenden Verknüpfung mit anderen Künsten und Tätigkeiten. Hierbei darf die Bedeutung künstlerischer Hochformen wie Oper und Ballett hinsichtlich der Entwicklung einer dem Film wesensgemäßen Musik nicht überschätzt und die Vorbildwirkung von Varieté, Pantomimentheater, Kabarett und Zirkus keinesfalls gering veranschlagt werden. Der Wahlberliner Dr. Giuseppe Becce (1877-1973) gehörte zu jenen komponierenden Kino-Kapellmeistern, die aus dem Nachdenken über die eigentümlichen Aufgaben der modernen Lichtspielmusik ästhetische Konsequenzen zogen und somit erste Schritte in Richtung auf eine medienspezifische Kompositionstechnik unternahmen. So befinden sich unter seinen damals weit verbreiteten und wegen ihrer filmischen Eignung sehr geschätzten Kinotheken-Piècen manche Stücke, deren spezieller Formverlauf und oftmals satztechnisch stark reduzierte Strukturen durch die enge Bindung an bestimmte (des öfteren wiederkehrende) Lichtspielszenen und durch die Berücksichtigung der von der Bildebene dominierten Rezeptionssituation im Kino bedingt waren.<sup>9</sup> Solche strukturell skelettierten Stücke haben in letzter Konsequenz „mit der Musik bestehender Kompositionsformen nichts gemein als lediglich das Material des Klanges. Ihr Inhalt wird von der optischen Einstellung und deren Funktion im Gesamtverlauf bestimmt, ihre Form von der Montage“<sup>10</sup>. Aber erst Jahrzehnte später resümierte die polnische Musikologin Zofia Lissa in Abgrenzung zu den Wertmaßstäben der akademischen Kompositionslehre und mit Blick auf oftmalige Fehlbeurteilungen von Filmmusik durch eine musikimmanente Kritik: „Werkkriterien, die aus anderen Formen der autonomen Musik oder gar anderen musikalisch-synthetischen Formen übertragen werden, müssen hier versagen. 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.“<sup>11</sup>

Falsche axiologische Voraussetzungen waren bislang eine Hauptursache für die prinzipielle Geringschätzung der Filmmusik in der akademischen Musikwissenschaft. Nur jene Filmkompositionen, die weitestgehend den

<sup>7</sup> Vgl. Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel 1978.

<sup>8</sup> Hans Heinrich Eggebrecht: Funktionale Musik. in: *Archiv für Musikwissenschaft* 1973, H. 1, S. 5f.

<sup>9</sup> Genannt seien die Kinothekenstücke Nr. 34 *Bange Nacht* und Nr. 40 *Nächtliche Vision* (1926 publiziert) sowie die Sätze *Folterung* und *Nächtliche Windstimmen* aus der *De Profundis-Suite* von 1929; vgl. auch Kurt Londons Wertung in: *Film Music*, London 1936, S. 242.

<sup>10</sup> Leo Fürst, in: *Melos*, 3, 1933, S. 95.

<sup>11</sup> Zofia Lissa: Formprobleme der Filmmusik. in: *Festschrift Karl Gustav Feilerer*, Köln 1962, S. 321.

kompositionstechnischen Standards eines Konzertstücks entsprachen, wurden akzeptiert. Die letztlich akzidentielle Möglichkeit einer Adaption von Filmmusik in Form von Suiten, Kantaten, ja sogar Konzerten und Sinfonien (wie beispielsweise im Falle Eislers, Korngolds, Prokofjews oder Vaughan Williams) avancierte zum Qualitätsmerkmal und Gütesiegel einer künstlerisch wertvollen Lichtspielmusik.<sup>12</sup>

Im Rückblick erweisen sich die kompositorischen Bemühungen einer handwerklichen, Konsolidierung der Filmmusik auf dem Boden der ästhetisch autonomen Konzertmusik letztlich mehr hemmend als förderlich für die Entwicklung einer dem filmischen Medium adäquaten Musik, da schon das Nebeneinander und mehr noch die tonfilmspezifischen Übergänge und Mixturen von Sprache, Geräusch(effekten) und Musik auf der Tonspur den traditionellen Musikbegriff zunehmend in Frage stellen. Vor allem die Spezialisten in diesem Metier (seien es die Kinokapellmeister der Stummfilmzeit oder die ausschließlichen Tonfilmkomponisten) gingen zunehmend von anderen schaffensästhetischen Voraussetzungen aus. So entwickelte beispielsweise der renommierte deutsche Filmkomponist Werner Eisbrenner (1908-1981) das jeweilige Klangbild seiner Filmmusiken in Abhängigkeit von den übrigen akustischen Komponenten: „Das Geräusch- und Sprachmaterial hat man im Ohr, und darauf muß man seine ganze Instrumentation aufbauen.“<sup>13</sup>

Erst seit den 70er Jahren beschritt die filmmusikalische Forschung (nicht zuletzt durch die Entwicklung der Musikethnologie und eine stärkere Einbeziehung soziologischer und rezeptionsästhetischer Denkansätze) allmählich den Weg einer interdisziplinär orientierten Wesensbestimmung der Filmmusik, d.h. in strikter Abgrenzung zur Opus-Musik hin zu ihrer Definition als primär funktional geprägte Musik mit allen hieraus erwachsenden methodisch-analytischen Konsequenzen. Dem war ein langwieriger und schwieriger Prozeß des Umdenkens vorausgegangen. Zwar hatte Heinrich Bessler schon 1925 in seinem Freiburger Habilitationsvortrag *Grundfragen des musikalischen Hörens* daran erinnert, daß die Hermetik der autonomen Opus-Musik eine besondere Spezies abendländischer Tonkunst darstellt, und auf Umgangs- und Gebrauchsmusik hingewiesen, die das gesellschaftliche und private Leben von der Wiege bis zur Bahre auf verschiedenste Weise begleitet.<sup>14</sup> Dennoch schwingt bis zum heutigen Tage bei der generellen ästhetischen Einstufung jedweder funktionalen und mediumsgebundenen Musik vornehmlich in Deutschland eine diskrete Verachtung mit, der das verinnerlichte ästhetische Axiom zugrunde liegt, daß die „eigentliche“ Musik (nach E.T.A. Hoffmann) nur jene sei, „welche, jede Hülfe, jede Beimischung einer anderen Kunst verschmähend, das eigentümliche, nur ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht.“<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Vgl. Horst Weber, Artikel Filmmusik, in: *Das Große Lexikon der Musik*, Freiburg 1980, S. 92-94.

<sup>13</sup> *Musik und Film*, hrsg. von Walter Stock, Aachen 1978, S. 60.

<sup>14</sup> Vgl. Heinrich Bessler, *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, Leipzig 1978, S. 29-53.

<sup>15</sup> E.T.A. Hoffmann, zitiert nach Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, S. 13.

So trifft man auch in neuerer Literatur immer wieder auf Aussagen, die belegen, daß die Entrümpelung unbrauchbarer Bewertungskategorien hinsichtlich funktional geprägter Musikformen noch nicht in voller Bestimmtheit durchgeführt worden ist.

## II.

„Eigentlich schaffen wir keine Musik im herkömmlichen Sinne.“

(Leonhard Rosenman)

Was ist Filmmusik? Bemaltes Papier! Ein tönendes Tapetenmuster (Strawinsky), *musique d'ameublement* (Satie), eine gute Gelegenheit zum Geldverdienen zumal für seriöse Tonsetzer, deren kompositorische „Fähigkeiten mehr ausführende als kreative sind“. <sup>16</sup> In der Tat muß die Komposition für den Film über weite Strecken ihrer geschichtlichen Entwicklung als eine applikative Tätigkeit aufgefaßt werden, bei der es „im wesentlichen um Anpassung und Umformung des Gelernten und Erfahrenen im Hinblick auf ein gestelltes Ziel [geht]“. <sup>17</sup>

Nach Ansicht Theodor W. Adornos ging in Wahrheit „kein ernsthafter Komponist aus anderen als materiellen Gründen zum Film“. <sup>18</sup> Hanns Eisler strich diesen Passus in seiner Ausgabe des Buches *Komposition für den Film* von 1949. Für ihn war die Filmarbeit politisch motiviert und somit (wie es einmal Aram Chatschaturjan für sich selbst formulierte) „ein wirksames Mittel, Gemeinschaft mit den Volksmassen zu finden“. <sup>19</sup>

Ästhetisch autonom denkende Komponisten träumten zudem in Hollywood von *Opern ohne Gesang* (E.W. Korngold) oder in England von einer Vereinigung aller Künste mit dem Resultat eines filmischen Gesamtkunstwerkes unter dem Zepter der Musik (R. Vaughan Williams). <sup>20</sup>

Worauf gründet aber eine moderne Filmmusik, in der (dramaturgisch bedingt) oftmals auf die tradierten Formen und Konstruktionsprinzipien der abendländischen Tonkunst verzichtet wird? Filmspezifische Musik ist das Ergebnis eines kompositorischen Denkens, das nicht musikimmanent, sondern audio-visuell und mediumsadäquat ausgerichtet ist. Dieses Denken strebt nach einer im Wesenskern optisch und szenisch

<sup>16</sup> Vgl. Constant Lambert: Vorwort. in: Kurt London, *Film Music*. London 1936, S. 8.

<sup>17</sup> Géza Révész: *Talent und Genie - Grundzüge einer Begabungspsychologie*. Bern 1952, S. 22.

<sup>18</sup> Theodor W. Adorno/Hanns Eisler: *Komposition für den Film*. Leipzig 1977, S. 94.

<sup>19</sup> Zitiert nach Friedbert Streller, *Aram Chatschaturjan*, Leipzig 1968, S. 132.

<sup>20</sup> R. Vaughan Williams, *Composing for the films*, in: *National Music and other Essays*, Oxford 1963, S. 162.

veranlaßten Musik, die zur Mitträgerin des filmszenischen Sinnes wird und somit zur Realisierung der filmischen Werkidee unverzichtbar beiträgt. Als technisch fixierte und reproduzierte funktional geprägte Musik erhält sie ihre wesentlichen geistigen, formbildenden und strukturbestimmenden Impulse nicht wie die autonome Tonkunst aus sich selbst heraus, sondern „von außen“, d.h. aus den inhaltlichen und formalen Anforderungen des Films, der sich (analog zur Musik) als Zeitkunst in seinen Strukturen sukzessive entfaltet. Ein solches rigoros filmbezogenes Musikdenken würde zumeist nicht jene Erwartungen erfüllen, die an einen (kommerziell) erfolgreichen Soundtrack gestellt werden. Wer beispielsweise die von Giuseppe Becce und Hans Erdmann aufgestellte Forderung nach einer untrennbar mit der jeweiligen Filmszene zusammenfließenden Musik zur Richtschnur seines filmkompositorischen Tuns machte, bekäme bestimmte Folgen prompt zu spüren.

Ehe er sich versähe, wäre er als dramaturgisch konsequent denkender Filmmusiker zumindest fallweise ausgeschlossen von der mittlerweile Usus gewordenen Zweitvermarktung einer Filmmusik als Schallplatte und CD. Denn was an musikalischen Strukturen stilistisch und strukturell kompromißlos im Hinblick auf ihre bedingungslose dramaturgische Eignung für inhaltlich und formal eigenwillige, rasant geschnittene und elliptisch montierte Filme geschrieben werden muß, ist (für sich genommen) zumeist fragmentarisch, amorph, heterogen; kurzum: abgelöst vom Bild und aus dem szenischen Kontext gerissen ästhetisch nicht oder nur sehr bedingt lebensfähig. Denn zahlreiche Merkmale, die als konsumtiv für die Definition des autonomen Werkes gelten können, wie z.B. Kohärenz der Form, Stimmigkeit, Konsequenz und Logik motivischer oder klanglicher Entwicklung und Ableitung, werden außer Kraft gesetzt. So sind in diesem Sinne kompromißlos gearbeitete Kompositionen im kommerziellen Film eher selten. Jerry Fielding (1922-1980), dessen Filmographie nur relativ wenige Schallplatteneinspielungen flankieren, ging mitunter (z.B. in Don Siegels FLUCHT VON ALCATRAZ, 1979) in diese Richtung - nicht ohne Widerspruch seiner Regisseure und Produzenten, die sich oftmals dort Melodien wünschten, wo ihnen Fielding „nur“ charakterisierende Motive, Rhythmen oder Klangflächen anbot.

Der praxisübliche Kompromiß à la Jerry Goldsmith oder Ennio Morricone besteht in der cleveren Mischung aus „schönen Stellen“ (d.h. harmonisch wohlklingenden und meist auch sangbaren melodischen Partien) und den dominierenden Bruchstücken einer *suspense & action music* mit genrebedingter Anhäufung von abstrusen Klangkombinationen, bruitistisch-perkussiven Effekten, wispernden Streichermysterien, knirschenden Dissonanzen, geräuschhaften Clustern, penetranten Ostinati und jähem Kontrasten hinsichtlich Struktur und Lautstärke.

III.

*„Musik für einen Film zu schreiben ist ebensowenig eine Schande, ist ebensosehr Aufgabe, als es für Mozart keine Schande war, für ein Vorstadttheater die Musik zu einer Zauberposse zu schreiben, in der die Hauptsache die Dekoration und Maschinen waren [...].“*  
(Alfred Einstein)

Der spezialisierte Filmmusiker akzeptiert die Unterordnung seiner Tätigkeit unter die filmischen Belange nicht nur als sachlich notwendig, sondern wertet sie zugleich als Herausforderung zu kreativer und phantasievoller Arbeit. Von ähnlichen Grundsätzen lassen sich auch metier erfahrene Opernkomponisten leiten. Erst in der Akzeptanz theatralischer Rahmenbedingungen und unbedingten Einfühlung in die vom Libretto vorgegebenen szenischen Situationen kann es zu bühnenwirksamen musikalischen Lösungen kommen. Per analogiam steht im Mittelpunkt der kompositorischen Arbeit für den Film nicht das Schreiben eingängiger Melodien, sondern einer szenischen Musik, die die Wirkungsgesetze und -möglichkeiten ihres Mediums beachtet und nutzt. Folglich gilt als unerläßliche Bedingung jeder filmspezifischen Musik, daß ein authentischer filmmusikalischer Einfall ein audio-visueller sein müsse. Nur so gewinnt die Filmmusikkomposition eine eigene Qualität. Für viele angehende (vor allem akademisch geschulte) Medienkomponisten ist diese Einsicht in die Notwendigkeit, sich dem dramaturgischen Primat sowie den Formverläufen und Zeitvorgaben der einzelnen filmischen Sequenzen mit allen sich hieraus ergebenden stilistischen und strukturellen Folgerungen unterzuordnen, eine schwere Hürde auf dem Weg zu einer integralen filmmusikalischen Arbeit. Fordern doch bestimmte Modi einer filmspezifisch strukturierten Musik bei konsequenter Erfüllung vom Komponisten einen hohen Preis.

„Für einen Musiker, der mit Antonioni arbeiten will, gilt als erste Regel: Vergessen, daß er Musiker ist“,<sup>21</sup> bemerkte pointiert Giovanni Fusco (1906-1968), der in den 50er und 60er Jahren für Michelangelo Antonionis *CHRONIK EINER LIEBE*, *KINDER UNSERER ZEIT*, *DIE DAME OHNE KAMELIEN*, *DIE FREUNDINNEN*, *DER SCHREI*, *DIE MIT DER LIEBE SPIELEN*, *LIEBE 1962* und *DIE ROTE WÜSTE* (zusammen mit Vittori Gelmetti) kammermusikalische Partituren von eigentümlichem ästhetischen Reiz schrieb, in denen er weder nach melodischer Eingängigkeit noch nach sinfonischem Atem und dramatischer Aufheizung strebte, sondern auf die charakteristischen Ausdruckswerte eines Soloinstrumentes (sei es ein Saxophon, eine Klarinette oder ein Klavier) vertraute und sie an (rezeptions-) psychologisch wichtigen Stellen der Filmhandlung einsetzte.

---

<sup>21</sup> Zitiert nach Walter Stock. *Film und Musik - eine Dokumentation*, Aachen 1982, S. 161.

Eine solche Musik hat wenig gemein mit den kurrenten Main-Title-Paraphrasen oder den vielen mehr oder minder sinfonisch oder live-elektronisch konzipierten Filmsuiten (mit oder ohne Pop-Song-Einlagen), die das Gros der monatlich auf den Markt geworfenen Soundtrack-CDs bilden. Es wäre allerdings kurzschlüssig, filmspezifische Musik als bloßes strukturelles Gegenbild zur autonomen Konzertmusik im Sinne gestaltloser Klangflächen, verstreuter Einzeltöne oder aus ungleichartigsten Elementen zusammengewürfelter Fragmente pejorativ zu definieren.

Filmspezifische Musik bezeichnet keinen bestimmten Strukturtyp, sondern eine Musik, die als Teil der filmischen Werkidee entsteht. Der Komponist muß die speziellen Anforderungen der filmischen Fabel, Dramaturgie sowie die Besonderheiten des filmischen Mediums (Stichwort: Rezeptionssituation) produktiv umsetzen, um - ausgehend von der jeweiligen Geschichte, Erzählweise, vom Bildstil usw. - die adäquaten musikalischen Themen, Klänge, Rhythmen, Instrumentalfarben und sonstigen konstituierenden Stil- und Gattungskomponenten zu entwickeln. Hierbei kann es sich von der Gestalt her sowohl um ein (relativ) autonomes Musikstück (gleich welchen Stils), als auch um ein Klanggebilde handeln, das darauf angewiesen ist, durch das Hinzutreten von akustischen und optischen Zusatz-Werten in seinen fehlenden Sinn-Komponenten ergänzt zu werden. Diese Ergänzung vollzieht sich mit Hilfe der elektroakustischen Aufnahme- und Bearbeitungsverfahren oft in den Grenzbezirken von Klang und Geräusch. Elektronisch erzeugte musikalisierte Geräusche und geräuschhafte Klänge, also prä-musikalisches Material, das mehr physiologisch als ästhetisch wirksam wirkt, kann in seiner Intensität bis zum körperlich erlebbaren Schock gesteigert werden, um die in diesem Genre erforderliche Konditionierung des Zuschauers zu erreichen. Indem in diesen Formen der filmspezifischen Musik zurückgenommen wird, was in der Geschichte der europäischen Musik an Vergeistigung, Verfeinerung, an Entfernung aus dem Grob-Stofflichen erreicht worden ist, treten die biologisch-physiologischen Wirkungskomponenten wieder stärker in Erscheinung.

So kann die Entwicklung der filmspezifischen Musik als ein geschichtlicher Prozeß betrachtet werden, der von der anfänglichen Suche nach einem speziellen Stil der Filmmusik zu einer Methode geführt hat, die unter dem Gesichtspunkt einer fabel-, stoff-, sujet- und auf die optisch-stilistische Machart bezogenen Auswahl jedwedes akustische Ereignis als „Rohstoff“, als mögliche materiale Grundlage einer Filmmusik betrachtet und gegebenenfalls umformt und einsetzt.

Filmspezifische Musik dieser Art ist mit ihrer Bloßlegung des Klanges und mit ihrem scharf kalkulierten Spiel auf der Klaviatur der Assoziationen quasi angewandte Musikpsychologie. Bereits der deutlich abgehobene Einzelton (man denke an das tiefe Kontra-C zu Beginn der Strauss'sehen Tondichtung *Also sprach Zarathustra* und dessen Einsatz in Stanley Kubricks filmischer Utopie 2001 - ODYSSEE IM WELTRAUM) erzeugt als Willensimpuls eine Erwartung auf etwas, das kommen wird. Diese Erwartung, Neugier und



Spannung ist hierbei besonders groß, da der Einzelton als musikalisches Elementarereignis nach allen Seiten hin in seiner Wirkung und als Baustein einer bestimmten musikalischen Entwicklung völlig offen ist. Unter diesen speziellen ton- und musikdramaturgischen Aspekten mag John Carpenters Horrorfilm *THE FOG - NEBEL DES GRAUENS* (1979) als paradigmatisch eingeschätzt werden. Allerdings läßt sich nur in einer Analyse der Beziehungsqualität von Bild- und Tonebene axiologisch feststellen, ob die fehlende musikalische Kohärenz kompositorischem Unvermögen oder einem konsequenten filmdramaturgischen Denken geschuldet ist.

Eine Tendenz zur Verflachung des kompositorischen Handwerks besteht aber nur dort, wo keine schöpferische Einbeziehung bislang außermusikalischer akustischer Phänomene, sondern eine bloße Reduktion traditioneller musikalischer Satztypen und Formen erfolgt. Die polemisch geführten Debatten in den 20er Jahren über Wert und Unwert der Filmmusik eines Edmund Meisel<sup>22</sup> oder über Erik Saties einzige Lichtspielmusik fußten allesamt auf einem inadäquaten musikimmanenten Denken.

#### IV.

„*Adieu Satie!*“ (Georges Auric)

Die Uraufführung des dadaistischen Balletts von Francis Picabia im Paris des Jahres 1924, für das René Clair einen rund 18minütigen kinematographischen Zwischenakt gedreht und Erik Satie (1866-1925) die Komposition *Cinéma* mit dem Untertitel *Entr'acte symphonique de Relache* geschrieben hatte, geriet zu einem Flop, und auch Satie wurde von der Kritik arg geschmäht. Selbst einige seiner Freunde wandten sich nach der Uraufführung vom Komponisten ab und sagten ihm (wie Georges Auric in einer Zeitungskritik): „*Adieu Satie!*“.

Worin bestand die ästhetische Provokation? Das frappierend Neue dieser Komposition war ihre geistige und strukturelle Konzeption, die seinerzeit völlig quer zum sonstigen europäischen Musikdenken lag. Stichwort: *musique d'ameublement*. Satie wollte mit seiner „Möbliermusik“ eine neue Form von Alltagsmusik schaffen, „die Teil der Geräusche der Umgebung ist, die sie einkalkuliert.“<sup>23</sup> Einige Jahre später forderte in Deutschland der Leiter der Ufa-Tonfilm-Versuchsabteilung Guido Bagier (1894-1968) - seines Zeichens Schüler und Biograph Max Regers sowie Komponist frühester deutscher Tonfilme - die Entstehung einer Gebrauchsmusik, die unter dem Gesichtspunkt der spezifischen Klangqualität des Tonfilms „das erste Gebot

<sup>22</sup> Vgl. Wolfgang Thiel: Musik oder Meisel? in: *film-dienst*, 25, 1990, S. 18f.

<sup>23</sup> Zitiert nach Grete Wehmeyer: *Erik Satie*. Regensburg 1974, S. 227.

jeder guten Filmbegleitung berücksichtigt: Den Film nicht durch irgendwelche anspruchsvolle Untermalung zu behindern, sondern nur eine kaum merkliche Klangausfüllung seiner Stummheit zu geben.“<sup>24</sup>

Für heutige Hörer, die mit den Klangresultaten von Aleatorik, Sonoristik und minimal music vertraut sind, mag es schwierig sein, sich in die Rezeptions- und Bewußtseinslage des damaligen Premierenpublikums zu versetzen. Immerhin fühlte sich sogar ein Musiker wie Georges Auric, der als Mitglied der „Group des Six“ beileibe nicht zum konservativen Lager gehörte, irritiert. Zwar strebte er in seinen Werken ebenfalls eine starke Vereinfachung der Faktur an. Aber bei Satie erreichte diese Reduktion der musikalischen Parameter (auch musikgeschichtlich gesehen) eine solche Stringenz und Qualität, daß es zu einer gänzlich neuartigen Organisation des musikalischen Materials kam.

Die Fachkritik beschuldigte ihn des Dilettantismus, da Satie (nicht nur in diesem Werk) entscheidende Merkmale des bisherigen musikalischen Zusammenhangs aufgab, die bis dahin in der europäischen Musik als unantastbare ästhetische Werte galten. Über Saties originellen Umgang mit schlichten Dreiklängen jenseits geläufiger Tonqualität, über seine baukastenartige oder treffender filmschnitt- respektive montageartige Formgebung, seine aufreizende Repetitions- und Ornamenttechnik, seine zumeist auf Skalenausschnitte reduzierte Melodik und strukturbestimmende Rhythmik ist bereits detailliert gearbeitet worden<sup>25</sup>.

An welchen geistigen Koordinaten kann Wesen und Gestalt dieser statischen, oftmals auf einer Reihung eintaktiger Motive basierenden Musik festgemacht werden? Die These sei gewagt, daß Satie - ausgehend von seinen sogenannten neugotischen Klavierstücken, seiner direkten Berührung als Kabarett pianist mit den pointierten Kleinformen der Alltagsmusik und seinem Konzept einer *musique d'ameublement* -in der Cinéma-Komposition ein echtes tönendes Pendant zur Ästhetik des *Cinéma pur* schuf.

Dessen Regisseure strebten nach einer Befreiung des Lichtspiels von theatralischen und literarischen Konventionen. Noch am ehesten der exzentrischen Slapstick Comedy verpflichtet, ging es der Filmavantgarde um Assoziationen des Unvereinbaren, um dadaistische Nicht-Logik, um „eine visuelle Sinfonie aus rhythmisierten Bildern, die von dem Empfinden des Künstlers geordnet und auf die Leinwand geworfen werden [...]“<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> In: *Melos* 1928, S. 166.

<sup>25</sup> Verwiesen sei auf Grete Wehmeyer: *Erik Satie*. S. 286-89. Dietrich Stern: *Musik und Film: Aneignung der Wirklichkeit*. Diss. Berlin 1980 sowie auf Rainer Fabich und Norbert J. Schneider: Cinema-Aspekte zu einer Filmmusikpartitur. in: *Melos*, 3/1986.

<sup>26</sup> Germaine Dulac, zitiert nach J. Toeplitz: *Geschichte des Films*, Bd. 1. Berlin 1981, S. 125-127.

Hans Richter brachte dies auf die griffige Formel: „Film ist Rhythmus“. Auch für René Clair war *Entr'acte* in erster Linie eine Rhythmus- und Bewegungsstudie, eine kinematographische Etüde, in deren 292 Einstellungen er neben vielen aufnahmetechnischen Tricks auch das Moment der filmischen Bewegung - beginnend mit dem in Zeitlupe gedrehten Trauerkondukt bis zum Umschlag der photographischen Bilder in graphische Muster - zu einem Extrempunkt führte. Nur an dieser Stelle greift die Musik den Bildern einmal direkt unter die Arme, und zwar in dem Sinne, daß sie gegen Ende der Sequenz aus ihrem mechanisch abgespulten Metrum ausbricht und in jenem Moment acceleriert, in dem von der Bildseite her eine Steigerung der Bewegung nicht mehr möglich ist. Zwar gibt es auch weitere assoziativ vermittelte Berührungspunkte zwischen Bild und Musik, wie z.B. das Walzer-Fragment für die „bärtige“ Ballerina oder das Chopinsche Trauermarsch-Zitat beim Kondukt. Das Spezifikum von Saties Konzeption liegt jedoch im Faktum einer Musik, die - im radikalen Gegenzug zum Gefühlsexhibitionismus des „wagnerisme“ - nicht in erster Linie auf das im Film Dargestellte illustrierend oder psychologisierend eingeht und reagiert, sondern die ontologische Beschaffenheit des Mediums selbst, das Phänomen der objektiven „versiegelten Zeit“ (A. Tarkowski) zur strukturkonstituierenden Komponente ihrer filmbezogenen Ästhetik macht. In diesem Sinne bemerkte Grete Wehmeyer zu Recht, daß Saties *Cinéma*-Musik. „die erste moderne Lösung des Problems Filmmusik darstellt.“<sup>27</sup>

## V.

Jeder Film sollte der fortgesetzte Versuch sein, „*Wege zu finden, das Bild mit der Musik zu kombinieren*“. (Peter Greenaway)

Audio-visuelle Innovation kann nur dort an die Stelle bloßer Applikation überkommener Formungsprinzipien und Aufführungsmittel treten, wo ein arbeitsteiliges Wechselverhältnis von Bild- und Musikaktion angestrebt wird. Filmspezifisches Komponieren bedeutet somit auch, musikalisch um so genauer auf bestimmte Details einer Filmszene einzugehen, je wichtiger diese für das Verständnis der Handlung oder intendierten Botschaft des Films sind. Dies meint keinesfalls ein punktuelles Komponieren auf isolierte Stichworte hin ohne Berücksichtigung des Gesamtzusammenhangs. Vielmehr muß die in jeder Sequenz beabsichtigte Aussage als gemeinsamer Bezugspunkt fungieren. Die allmähliche Herausbildung einer mediumsadäquaten Kompositions-technik befördert somit zum einen die filmmusikalische Emanzipation von theatralischen und konzertanten Vorbildern und zum anderen die kreative Verfügung über das jeweils ausgewählte Material mit Hilfe des „entwickeltesten(n) Stand(es) der gegenwärtigen Kompositionserfahrung.“<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Grete Wehmeyer: *Erik Satie*. S. 281.

<sup>28</sup> Theodor W. Adorno/Hanns Eisler: *Komposition für den Film*. S. 126.

Diese Aussage zielt indes nicht auf eine Dominanz komplexer Strukturen. Vielmehr sind eine pointierte Einfachheit, also nur so viel Noten wie (filmszenisch) notwendig, sowie die Möglichkeit augenblicklicher Präsenz und sofortiger Zurücknahme filmkompositorische Tugenden, die auf fast hundertjährigem Erfahrungswissen beruhen. Da in der Filmmusik allein die Wirkung des tatsächlich Erklingenden wichtig ist, spielt die Beschaffenheit ihrer Innenstruktur eine untergeordnete Rolle. Alles Wesentliche muß sich in Anbetracht der Suggestivkraft der filmischen Bilder gleichsam an der Oberfläche vollziehen.<sup>29</sup>

Abgesehen von Takes, bei denen der musikalische Eigenwert dramaturgisch legitimiert im Mittelpunkt steht, ist nicht die Logik der musikalischen Gedanken, der motivischen Beziehungen und Harmonieverbindungen entscheidend, sondern die Prägnanz und assoziative Kraft der (punktuell) eingesetzten Klangelemente. Diese müssen eine Gestaltqualität besitzen, welche sinnfällig einen unverzichtbaren Beitrag zur Fabelerzählung bzw. Strukturierung des Films leistet. Dies meint weder die populäre Schlagermelodie an sich noch Originalität und Prägnanz unter rein musikalischem Aspekt, sondern ein präzises Auf-den-Punkt-Kommen im Sinne einer semantischen Eindeutigkeit, durch die - strukturell vermittelt - intendierter Sinn bezogen aufs optische Detail und auf die Gesamtaussage sinnlich erfahrbar wird. Wenn Michael Nyman (geb. 1944) in der Titelmusik zu Peter Greenaways Kurzfilm *INSIDE ROOMS - 26 BATHROOMS* (1985) mit einem sechstönigen, sich um den Ton *b* drehenden Motiv beginnt, so korrespondiert er auf seine Weise mit der Werkidee des Regisseurs, nämlich über die Gewohnheiten der Briten bei Nutzung und Ausgestaltung ihres Bades mit eigentümlich englischem Humor zu reflektieren. Ebenso wie Greenaway mit filmischen Mitteln umkreist Nyman mit seinem Grundmotiv *b-a-b-c-b-a* diesen Badezimmer-Report. Daß er hierbei mit den Tönen *b* und *a* beginnt (*B is for bathroom*), ist ein zusätzlicher musikalischer Insider-Spaß. Der Charakter des kreisenden melodischen Motivs teilt sich jedoch auch dem musikalischen Laien als eine insistierende Klanggestalt mit, die zwanghaft beim Thema bleibt, indem sie mittels Wiederholungen und Sequenzen gleichsam auf der Stelle tritt. Diese Klanggestalt umzingelt gleichsam den Zuschauer und zieht ihn in die Bilderwelt der 26 Badezimmer hinein.

Dennoch besteht - ungeachtet materialstilistischer Gemeinsamkeiten - ein entscheidender Unterschied zwischen dieser filmspezifischen Musik auf der einen und den verschiedenen Arten avantgardistischer Musik auf der anderen Seite. Trotz Negation des traditionellen Werkbegriffs begründet beispielsweise die aleatorische oder minimalistische Musik ihren ästhetischen Sinngehalt allein auf der Ebene der Tonbeziehungen; minimalistische Filmmusik à la Philipp Glass oder Michael Nyman verweist jedoch in ihren Parametern auf ein optisches Korrelat, mit dem sie in wechselseitiger Abhängigkeit steht. D.h. in einer filmspezifisch strukturierten Musik ergibt sich der konkrete Tonzusammenhang nicht immer und nicht primär aus innermusikalischen Gestaltungsgesetzen. So geht es beim Phänomen der filmspezifischen Musik um „nicht Geringeres als eine tiefgreifende Veränderung des Musikbegriffs: kein bloßer Stilwechsel der

---

<sup>29</sup> Ebda, S. 184.

musikalischen Formen und Techniken, sondern ein fundamentaler Wandel dessen, was Musik überhaupt ist und bedeutet oder als was sie aufgefaßt wird.<sup>30</sup>

Dieses Zitat - entnommen der Schrift *Die Idee der absoluten Musik* von Carl Dahlhaus - bezeichnet (in einen neuen Zusammenhang gestellt) die Selbstfindung der Filmmusik als Teil eines übergeordneten Kunstganzen.

(Aus: >Jeder nach seiner Fassung<. *Musikalische Neuansätze heute*. Eine Veröffentlichung der Musikakademie Rheinsberg herausgegeben von Ulrike Liedtke unter Mitarbeit von Claudia Schurz, Saarbrücken 1997.)

**Empfohlene Zitierweise:**

Wolfgang Thiel: Vergiß, daß du Musiker bist. Notate zum Problem einer filmspezifischen Musik

In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4, 2010.

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

Datum des Zugriffs: 1.4.2010.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © by Wolfgang Thiel. 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 zur Filmmusikforschung“.

<sup>30</sup> Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, S. 7.