

# Goldgräberwahn



Foto: Georg Fayer/Archiv



*Korngold*

Foto: Archiv



*Hindemith*

# in HOLLYWOOD

Foto: shutterstock

Foto: shutterstock

## Filmmusikalische Ambitionen **großer Komponisten**

Von *Giselher Schubert*

**D**er Film war niemals stumm“, behauptete entgegen allen landläufigen Meinungen Arthur Honegger, neben Darius Milhaud, Georges Auric oder Jacques Ibert einer der profiliertesten französischen (Film-)Komponisten aus der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts; denn, so meinte er, von Anfang an (also seit 1895) hatte Musik den störenden Lärm der Filmprojektoren zudecken. Zudem musste durch Musik die psychisch allzu bedrückende, ja gespenstisch-beklemmende Atmosphäre in den vollständig abgedunkelten Kino-Sälen abgemildert werden. Die auf (zumeist völlig verstimmten) Klavieren, Kino-Organen (mit Lauteffekten), in den größeren Sälen auch von Kammerensembles dargebotene Musik wurde improvisiert oder von den Musikern nach den „Kinotheken“ zusammengestellt – katalogartigen Sammlungen von musikalischen Intonationen („cut sheets“) zu bestimmten filmischen Vorgängen, zu suggerierten Geräuschen, Gebärden, Stimmungen vielfältigster Art, die oft genug Zitatensammlungen aus Werken etwa von Schubert, Brahms, Liszt, Wagner,

Foto: Archiv



*Eisler*



Foto: Archiv



Saint-Saëns

Foto: Ariola



Schostakowitsch

Foto: Archiv



Honegger

Verdi, Tschaikowski oder Grieg usw. bildeten. Musikalisch blieb das willkürlich und ohne erkennbare Zusammenhänge. Diese Musik bot spieltechnisch keine Schwierigkeiten, war in den Besetzungen flexibel gehalten und ließ sich eng mit den Bilder- und Szenenfolgen koordinieren.

Unter solchen Bedingungen fanden sich keine namhaften „seriösen“ Komponisten bereit, Filmmusik zu komponieren. Erst 1907 gelang es der ehrgeizigen französischen „Film d'Art“-Gesellschaft, mit Camille Saint-Saëns einen hochberühmten Komponisten zu überreden, Musik zum Film „L'Assassinat

du Duc de Guise“ beizusteuern. Saint-Saëns gab dieser ersten Originalmusik zu einem Stummfilm sogar eine Opus-Nummer (op. 128), doch geht sie kaum über konventionelle Bühnenmusik ohne spezifisch filmmusikalische Eigenschaften (etwa schnelle Szenenwechsel, Differenzierung markanter musikalischer Tonfälle, Leitmotivtechnik) hinaus. Zudem erwies sie sich für die Ensembles in den Kinopalästen als zu schwer und umständlich: Die Dirigenten der Ensembles hatten sich dem Tempo der Bilderfolge anzupassen, mussten deshalb die Musik sorgfältig proben und wollten weiterhin lieber selbst ad hoc die Musik nach ihren Möglichkeiten zusammenstellen.

Noch 1941 beklagte Milhaud, dass die sogenannten „sinfonischen“ Komponisten in Filmkreisen mit ihren hohen Ansprüchen einen schlechten Ruf besaßen: Sie hätten nur dann erfolgreich komponieren können, wenn sie sich „eine falsche Nase“ aufsetzten, sich also dem Geschmack der Filmproduzenten unterwarfen. Die namhaften jüngeren, vom neuen Medium faszinierten Komponisten, die seit den 1920er-Jahren gleichwohl Musik zu

Stummfilmen komponierten, hatten hingegen oft unmittelbar praktische Erfahrungen gesammelt und wussten, worauf sie sich einlassen mussten.

Schostakowitsch etwa spielte seit 1923 als 17-jähriger Student in verschiedenen Kinos zu St. Petersburg Klavier, um den Lebensunterhalt der Familie zu sichern: Dies war eine Tätigkeit, die er ebenso hasste wie er ihr einen nachhaltigen Einfluss auf

seine musikalische Entwicklung zusprach. Er soll, so wird kolportiert, etwa einer Chaplin-Groteske begeistert zugeschaut und darüber vergessen haben, Klavier zu spielen. Der Sensationserfolg seiner 1.

Sinfonie (1924/25) veranlasste den Regisseur Grigori Kosinzew, ihn mit der Musik zum Stummfilm „Das neue Babylon“ (1928/29) zu beauftragen – und bis zum Ende seines Lebens wird er hochbedeutende Musiken zu etwa 30 Filmen schreiben, die dann unverkennbar auch auf den epischen Stil und die geradezu drastische Ausdrucksgestaltung seiner sinfonischen Musik abfärbten. Er war der erste der großen Komponisten der UdSSR von Serge Prokofjew bis hin zu Alfred Schnittke, deren Filmmusiken sich substantiell kaum von ihren Konzert- oder Opernmusiken unterschieden.

Hindemith wiederum, der in autobiografischen Notizen ausdrücklich auf seine frühen Filmmusiker-Aktivitäten hinwies, wurde zur Filmmusik-Komposition bereits 1921 ange-regt. Er war dabei, als der bedeutende Pionier des deutschen Bergfilms, Arnold Fanck, „In Sturm und Eis“ („Im Kampf mit dem Berg“) zusammenstellte und schnitt. „Wissen Sie, was Sie da machen ist reine Musik!“, soll Hindemith begeistert ausgerufen haben und schrieb spontan zum Film eine seiner umfangreichsten Partituren, die als die erste deutsche Originalmusik

## Schostakowitsch spielte seit er 17 war in Kinos zu St. Petersburg Klavier

zu einem Stummfilm gilt. Prompt weigerte sich der Dirigent im Kinopalast, sie zur Premiere des Films 1921 in Berlin aufzuführen; gespielt wurde sie erst im folgenden Jahr in Düsseldorf.

Nach dem Bericht von Fanck war Hindemith von spezifisch filmischen Techniken wie Schneiden, Montieren, Kleben, Gliedern einer Bildfolge durch den Rhythmus, Zeitlupe, Zeitraffer, Rückläufigkeit oder besondere perspektivische Einstellungen fasziniert, die sich auf musikalische Verfahren unmittelbar beziehen ließen. So gab er bereits 1930 Kurse über Filmmusik an der Berliner Musikhochschule, oder gestaltete 1929/30 die Musikfeste in Baden-Baden programmatisch mit Diskussionen und Aufführungen von Filmmusiken, die Ernst Toch, Paul Dessau, Rudolf Wagner-Régeny, Hanns Eisler oder Kurt Weill komponiert hatten. Diese Filme schlossen bereits Beiträge zur Funktion von Musik in (1927 erstmals realisierten) Tonfilmen ein, die neue Probleme aufwarfen. Wohl konnte nun Bild und Musik lückenlos koordiniert werden, doch war jetzt darauf zu achten, dass die Musik nicht den gesprochenen Dialog störte oder etwa Geräusche – Milhaud nennt als Beispiel das Bellen eines Hundes – womöglich einen substanziellen musikalischen Einfall überdeckten. Es wurde nachdrücklich für eine abgestimmte, gleichberechtigte Zusammenarbeit von Regisseur, Komponist und Drehbuchautor plädiert, doch gelang das wohl nur Slatan Dudow, Hanns Eisler und Bertolt Brecht mit ihrer Zusammenarbeit am Film „Kuhle Wampe“ (1932).

Überlagert wurden alle diese ästhetisch herausfordernden Fragen durch die attraktiven finanziellen Möglichkeiten, die der Film den Komponisten bot. Toch bekannte unumwunden: „Im Vergleich zu den materiellen Möglichkeiten einer erfolgreichen Filmmusik spielen alle Theateraufführungen überhaupt keine Rolle.“ Fast alle genannten deutschen Komponisten hofften denn auch, nach ihrer Emigration aus Nazi-Deutschland in Hollywood unterzukommen. Toch etwa glaubte sogar, dass die modernen Kompositionsmittel durch den Film unmittelbar verständlich gemacht werden können. Doch wurden in Hollywood keine Filme gedreht, um Musik „verständlich“ wirken zu lassen. Toch galt vielmehr als Spezialist für Musik zu Horrorfilmen und brachte es immerhin mit der Musik zu „Adress Unknown“ (1944) zu einer Oskar-Nominierung. Eine solche Nominierung gelang 1942 auch Eisler – freilich nicht mit seiner genuinen Musik, die er nur in Dokumentar- oder Experimentalfilmen anwenden konnte, sondern mit einer vereinfachten und angepassten Musik zu einem Spielfilm („Hangmen Also Die“).

In Hollywood wurde die von den Komponisten abgelieferte Musik fast schon grundsätzlich von Bearbeitern eingerichtet, uninstrumentiert, durch fremde Musik ergänzt, die Komponistennamen im Vor- und Abspann des Films oft verschwiegen und eher das Musikdepartment der Produktionsfirma als „Autor“ angeführt. Kurt Weill musste erleben, dass sein

DAS DEBÜTALBUM VON

VICTOR NICOARA

FERRUCCIO BUSONI

6 SONATINEN FÜR KLAVIER



„[NICOARA] PFLEGT EINE ZARTE, DIFFERENZIERTE ANSCHLAGSKUNST UND ENTDECKT TRANZENDENTES, TRAUMVERHANGENES UND EINE GROSSE KLANGSINNlichkeit. [...] DIE CD IST EIN EINDRUCKSVOLLES PLÄDOYER FÜR [BUSONI].“

JULIA SPINOLA IN DER SÜDDEUTSCHEN ZEITUNG

HC20086

CD STREAMING DOWNLOAD

HAENSSLER ALLIANCE DISTRIBUTION

HAENSSLERPROFIL.DE



Soundtrack zu „Blockade“ (1938) vor der Premiere kurzerhand durch Musik eines anderen Komponisten ersetzt wurde. Ein Freund „tröstete“ ihn mit der fragwürdigen Bemerkung: „Solche Dinge passieren jedoch, und es ist wenig sinnvoll, sich darüber übermäßig aufzuregen, weil es wirklich nicht so wichtig ist.“

Die Situation so vieler Komponisten schilderte Hindemith 1939 nach einem Besuch der Hollywood-Studios schonungslos: „Kleine Orchestermusiker, die an dem Riesenkadaver dieser Kunstleichen ebenso herumschieben wie ein winziger Mistkäfer unter einem toten Esel, verdienen bis zu 1000 Dollar die Woche. ... Auf Können oder Qualität wird nirgends gesehen – alles hängt davon ab, ob einer den gerade gültigen oder gültig gehaltenen Geschmack der Menge trifft. Andere bekommen Geld, schreiben aber nichts, die meisten sitzen da und warten vergebens auf den goldenen Segen. ... Ich glaube, dass ich von der Idee, hier am Film irgendwas mitzumachen (die noch durch die völlig wahnwitzige Idee, etwas künstlerisch Wertvolles hervorbringen, gestützt war) ziemlich kuriert bin. Ernsthaft kann man das nicht betreiben.“

Schönberg und Strawinsky, die beide in Hollywood lebten, teilten weitgehend solche Einschätzung. Schönberg hatte wohl bereits 1930 eine imaginäre „Begleitmusik zu einer Lichtspielszene

(Drohende Gefahr, Angst, Katastrophe)“ op. 34 für Orchester komponiert, doch widerstand er, trotz seiner gravierenden finanziellen Probleme, den Versuchen, ihn in Hollywood als Filmmusikkomponisten einzuspannen. Er erklärte 1941 konzessionslos: „Ich hatte von einer Verfilmung der ‚Seraphita‘ von Balzac oder Strindbergs ‚Nach Damaskus‘ oder des zweiten Teils von Goethes ‚Faust‘ oder sogar von Wagners ‚Parsifal‘ geträumt. ... Aber die Filmindustrie fuhr fort, nur die Bedürfnisse und Ansprüche der durchschnittlichen Menschen, die ihre Theater füllten, zu befriedigen.“

Musikalisch erfüllten diese „Bedürfnisse“ in Hollywood mit größten Erfolgen ganz andere Komponisten wie etwa Max Steiner oder Erich Wolfgang Korngold, die gleichfalls wie Schönberg aus Wien stammten. Sie verschmähten demonstrativ die Verfahren Neuer Musik und folgten musikalisch unverhohlen Richard Wagner, Gustav Mahler oder Richard Strauss: etwa in der Leitmotivtechnik, die sie den Protagonisten der Filme oder suggestiv der spezifischen Atmosphäre der Filme zuordneten und damit auch der Handlung eine musikalisch spürbare

Einheitlichkeit gaben, in der Erfindung möglichst eingängiger Themen oder Melodien, die mit ihrer Prägnanz geradezu wie musikalische Signets der Filme wirkten und sie identifizierten, sowie mit der luxuriös-opulenten Klangpracht ihrer Partituren, die sie

eng dem Handlungsablauf im Sinne eines „running comment“ (es wurde auch „underscoring“ oder „Mickey-Mousing“ genannt) anschmiegen.

Seitdem – kommentierte Aaron Copland, selbst ein

erfolgreicher Filmkomponist – konnte kein Filmheld mehr die Augenbrauen hochziehen, ohne dass ihm dabei die Geigen zu Hilfe gekommen wären. Diesen für Jahrzehnte „typischen“ „Hollywood-Sound“ prägte erstmals Max Steiner 1933 mit seiner Musik zum Film „King Kong“ aus. Steiner berief sich auf Gustav Mahler, bei dem er studiert haben soll – und so überrascht es kaum, dass sich Mahlers Musik erst mit ihrer Verwendung als Filmmusik in Luchino Viscontis Film „Morte a Venezia“ („Der Tod in Venedig“) seit 1970/71 weithin durchsetzte. Auf diese Weise half der Film dann doch, anspruchsvolle Musik für ein breites Publikum „verständlich“ zu machen. ■

„Alles hängt davon ab, ob einer den Geschmack der Menge trifft“

