

Zwischen Kunst und Kommerz

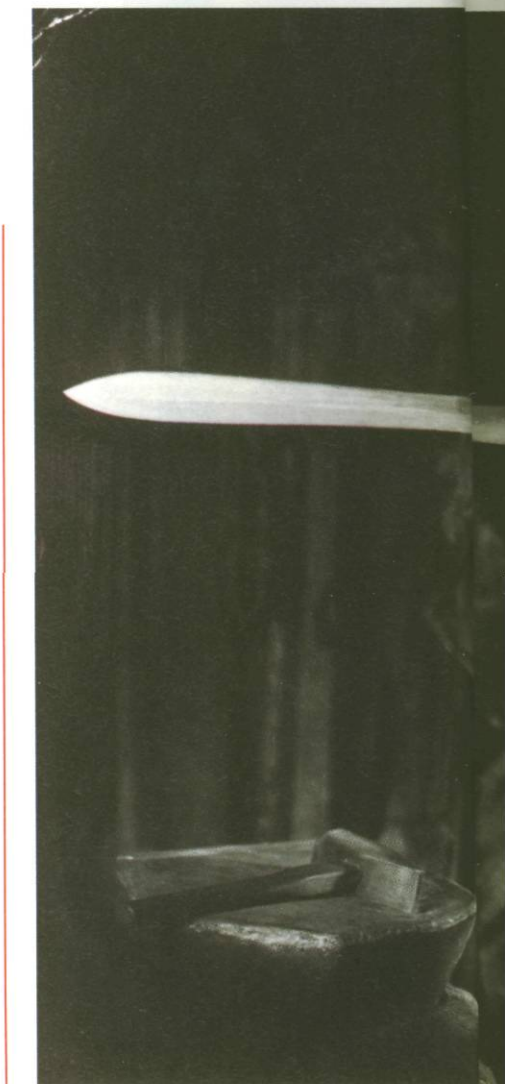
Es ist nicht zu übersehen: Das Thema Filmmusik – was immer sich im einzelnen damit verbindet – erlebt zur Zeit einen kräftigen Boom. Wie kommt's? Ist das bisherige Repertoire erschöpft, die Industrie auf der Suche nach „neuen“ Umsatzquellen – jenseits der so- undsovielten Neueinspielung von Beethovens Fünfter, Tschaikowskys Sechster und dergleichen? Oder gehen die Bedürfnisse vielleicht vom Hörer selbst aus – eingedenk der Tatsache, daß heute ein Großteil jeglichen Musikkonsums via Film geschieht?

Von Matthias Keller

FILMMUSIK UND IHRE ENTWICKLUNG TEIL 1

Erinnert sei daran, daß bereits 1972 die RCA in den Vereinigten Staaten einen entsprechenden filmmusikalischen „Versuchsballon“ aufsteigen ließ und zwar, so wird berichtet, mit beachtlichem Erfolg: Die Sammelplatte unter dem Titel „The Sea Hawk“ – sie enthielt Highlights aus dem Werk des Hollywood-Komponisten Erich Wolfgang Korngold – sei bereits zu Weihnachten desselben Jahres die meistverkaufte Klassik-Produktion in den USA gewesen. Jawohl, man hat richtig gelesen: „Klassik“-Produktion, auch wenn sich sicherlich schon damals manchem Hörer angesichts solcher Anmaßung die Nackenhaare aufgestellt haben. Denn lang ist zwar die Tradition filmmusikalischer Vermarktung – sie reicht genau genommen zurück bis in die frühen

sache ist, daß sich „Filmmusik“ in der Anfangsphase, also ausgehend von jener legendären Geburtsstunde des Films 1895 im Pariser „Grand Café“, keineswegs als eigenständiges Kunstmittel entwickelte, sondern als höchst eklektizistisches Betätigungsfeld. Immerhin: Musik – soviel ist sicher – war von Anfang an mit von der Partie, und zwar zunächst aus durchaus profanen Gründen. Dort, wo die reproduzierte Wirklichkeit gezeigt wurde – wohlgemerkt nicht in eingefrorenen Momentaufnahmen, sondern eben als verblüffend lebensechte Abbildung in bewegten Bildern –, fehlte zunächst vor allem eines: das natürliche Korrelat von Geräuschen. Um nun diese gespenstische Atmosphäre zu unterlaufen, als Ersatz für die fehlende akustische Dimension, gleichzeitig aber auch





Siegfried schmiedet Notung. Szene aus Fritz Langs „Die Nibelungen“, einem der ersten Filme mit durchgehender Live-Musik.

zur Beruhigung der im Dunklen (!) sitzenden anonymen Menge, trat wie selbstverständlich zur visuellen Schicht eine zweite, musikalische, hinzu. Nun war dieser „Kunstgriff“ so genial nicht; er korrespondierte vielmehr mit anderen klassischen Vorläufern wie Theater, Ballett, Melodram und schließlich und insbesondere mit Oper und Musikdrama. Hatte nicht schon Richard Wagner, wiederum unter Berufung auf seinen Gewährsmann Schopenhauer, festgestellt, daß „das Sehen der Gegenstände an sich teilnahmslos und kalt“ lasse und daß „das Auge allein als Sinn der Wahrnehmung der Welt nicht genügt“?

Doch um nicht vorzugreifen: die These, daß der Film womöglich „Richard Wagners ‚Kunstwerk der Zukunft‘“ sei (Norbert J. Schneider), datiert erst aus unserer Zeit. Was sich indes in den frühen Tagen des Stummfilms musikalisch abspielte, darf man sich getrost als Querfeldeinritt durch Großmutter's musikalischen Hausschatz vorstellen. Da ging es – vorzugsweise auf dem Klavier – von

Mendelssohns „Liedern ohne Worte“ über Schumanns „Kinderszenen“ und diverse Transkriptionen des sinfonischen Repertoires bis hinein in den Bereich der Salonmusik – und all das ganz nach Bedarf der jeweiligen Filmhandlung, munter durcheinandergewürfelt. „Kompilieren“ also statt Komponieren!

Daß später auch noch der Geräuschemacher mit seinen Requisiten Einzug hielt, gereicht dem filmmusikalischen Genre ebensowenig zur Ehre. Im Gegenteil: gerade durch den verstärkten Einsatz des Schlagwerkers, der vom Glockenspiel über Trillerpfeifen und exotische Blasinstrumente bis hin zu Windmaschine, Donnerblech und Amboß so ziemlich jedes Geräusch „realisierte“, erhielt die akustische Schicht des Stummfilms einen penetrant naturalistischen Zug.

Schicksalhaft für das Image von Filmmusik ist weiter, daß sie sich ausgerechnet in dem Moment zur eigenständigen Gattung zu mausern beginnt, gewissermaßen von der Un-Kunst zum Artefakt,

in dem die Industrie anfängt, Interesse am Medium „Film“ zu zeigen. Frei zitiert nach dem Schweizer Filmmusikexperten Hansjörg Pauli: Filmmusik kam just in dem Moment ins Gespräch, als die Industrie ihrer bedurfte. Diese Verflechtung mit einem Medium, dessen „ideelle Werte“ (Beispiel: Hollywood) allzu schnell auf dem Altar ökonomischer Erwägungen geopfert werden, die Zwangsehe also mit dem „Wirtschaftsfaktor“ Zelluloid, festigt sicherlich auch nicht gerade die künstlerische Glaubwürdigkeit von Filmmusik.

Gewiß: Auch Opern werden „produziert“; doch gemessen an den Summen, die die Herstellung eines Filmes verschlingt und bereits in jenen frühen Tagen der Filmindustrie verschlang, ist ein Opernmetat harmlos. Harmlos genug jedenfalls, um dem „Konsumenten“ den Glauben an künstlerische Integrität zu lassen. Und auch das sei erwähnt: nicht, daß die seriösen Musikverlage sich geziert hätten, von Anfang an am Filmgeschäft zu partizipieren. In der Zeit um 1915 zum Beispiel, als die Kino-Orchester aufkamen und sich eine Wiener Universal Edition mit ihrer „Vindobona-Collection“ ebenso am großen Kuchen gütlich tat wie der Verlag Bote und Bock (Instrumentalarrangements beliebter Klaviersätze unter der Chiffre „Pantheon“) oder Schott's Söhne, die in ihrer sogenannten „Domesticum-Serie“ variable Sätze vom Klaviertrio bis zum 25-Mann-Salonorchester anboten.

„Ohne Filmmusik“, so resümiert ein Kenner der Materie, „hätte eine Filmindustrie nie entstehen können.“ Das Beispiel von Griffiths „Birth of a Nation“, zu dem Joseph Carl Briel die Musik schrieb – besser gesagt: zum Teil selbst schrieb, zum anderen Teil nach bewährtem Kompilationsmuster zusammenstellte – mag dies verdeutlichen. Man notiert das Jahr 1915. Zurück liegen die Zeiten der fahrenden „Vaudeville“-Truppen und ebenso jene der „Nickelodeons“, in denen noch der „Mann am Klavier“ seine mehr oder minder zuverlässigen Dienste versehen hatte. Die neuen Lokaltäten (mitunter 3000 Sitzplätze!) zielten auf eine andere, zahlungskräftigere Klientel, die sich übrigens durchaus aus den Reihen eines bürgerlichen Opernpublikums rekrutierte. „Birth of a Nation“ ist in diesem Zusammenhang nicht nur Beleg für eine neu aufkommende cineastische Megalomanie (der betreffende Film lief immerhin als Zwölfakter vom Stapel und hatte entsprechende Produktionskosten), sondern markiert gleichermaßen einen filmmusikalischen Wendepunkt: Nach der Uraufführung in Los Angeles und mit einem stattlichen Aufgebot an Sängern und Instrumentalisten erfolgte die Gründung des ersten regelrechten „Music Department“ bei Paramount. Am Horizont kündigt sich damit auch der

endgültige Abschied von der bis dahin gängigen musikalischen Kompilationspraxis an. In der Konsequenz hieß dies: auskomponierte Partituren anstelle musikdramaturgischer Willkür. Freilich hat kaum jemand Briels geniales Œuvre je vollständig miterlebt, ebensowenig wie die ungekürzte Filmhandlung, denn gewisse „Marktstrategien“ führten dazu, Filme in verschiedenen Fassungen unters Volk zu bringen. So verlief die Verleih-Hierarchie von der Urfassung abwärts über das sogenannte „Super special“ (leicht gekürzt), das „Special“ (gekürzt um etwa ein Viertel) bis hin zum „feature“, das für die kleinen Vorortkinos gerade gut genug war und immerhin noch fünfzig Prozent (!) der Handlung enthielt. Ein Diminuendo, das auch musikalisch seine Entsprechung fand: hier der imposant aufgeblähte sinfonische Klangkörper, dort hingegen...

Da ist auch ein Blick ins kunstbeflissene Europa, die einstige Wiege des Celluloid-Mediums, wenig trostreich. Zwar hatten hier inzwischen selbst honorierte Herrschaften des kompositorisch „seriösen“ Lagers ins filmmusikalische Geschehen eingegriffen – allen voran Camille Saint-Saëns unter der stolzen Ägide einer 1908 in Paris gegründeten Gesellschaft „Film d'Art“ –, doch hatte auch diese Entwicklung bei genauerem Hinsehen ihre ganz realen ökonomischen Wurzeln. Die Tatsache nämlich, daß sich an der „Ermordung des Herzogs von Guise“ („L'Assassinat du Duc de Guise“) nicht nur die Académie Française beteiligte, sondern auch Theatergrößen wie Charles de Bary – all das wie gesagt zur orchestralen Musik des damals vielleicht renommiertesten französischen Komponisten –, mag zugleich Hinweise auf die künftige Zielgruppe enthalten. Womit wir wieder bei der Oper wären, speziell bei Wagners Konzeption eines „Gesamtkunstwerkes“. Was war inzwischen geschehen? Filmmusik war längst über ihre anfängliche Hilfsfunktion hinausgewachsen, also nicht mehr länger für die bloße Übertönung ratternder Projektoren zuständig oder für die Vermittlung gewisser standardisierter Affekte, wie sie etwa noch von den sogenannten „Kinobibliotheken“ und den oben erwähnten Kollektionen propagiert wurden. Gerade ein frühes Beispiel wie „Birth of a Nation“, zeigt, wie Filmmusik plötzlich – im psychologischen Sinne – „nach unten“ wanderte, dorthin nämlich, wo auch Richard Wagner seine Musik haben wollte: in die Versenkung des Orchestergrabens, das szenische „Off“! Denn, so Wagner: „...zwischen ihm (dem Zuschauer) und dem zu erschauenden Bilde befindet sich nichts deutlich Wahrnehmbares“. Inso-

fern hatte der Kritiker von Griffiths epochalem Filmwerk (das übrigens einen ziemlich rassistischen Stoff verarbeitet) ganz richtig erkannt: „Auf heimtückische Weise wird die Musik dazu benutzt, die Botschaft, die von der Leinwand ausgeht, zu unterstreichen.“

Exakt diese Distanzaufhebung, diese durchaus gezielte Verwischung jener Trennlinie zwischen Alltagswirklichkeit und filmischer Fiktion sollte die künftige filmmusikalische Marschroute bestimmen. In den USA zumindest. Hier verrieten nicht nur musikimmanente Merkmale die deutliche Anlehnung ans Operngeschehen; auch was das architektonische Ambiente jener Filmpaläste betraf, wandte man sich ganz offensichtlich ans Opernpublikum. Und die Tatsache schließlich, daß nun auch vermehrt Stoffe dieses Genres verfilmt wurden, mag das Bild abrunden. Da gab es etwa 1915 eine Kinofassung von Bizets „Carmen“, die in der Titelrolle den Star der Metropolitan Opera – Geraldine Farrar – präsentierte, begleitet von einem fünfzigköpfigen Orchester – ein Abstecher übrigens, der die Sängerin ihr Prestige kostete! Nichtsdestotrotz schloß drei Jahre später sogar Caruso mit Paramount einen Vertrag, der unter anderem die Verfilmung von Leoncavallos „Bajazzo“ („I Pagliacci“) vorsah.



Die Primadonna der New Yorker Met, Geraldine Farrar, war eine der ersten Sängerinnen, die im Stummfilm mitwirkten.



Dimitri Schostakowitsch



Paul Hindemith



Darius Milhaud



Eric Satie

Fotos: FF-Archiv, Horst Tuppe

In Europa indes sorgte der Ausbruch des Ersten Weltkrieges für eine – zumindest vorübergehende – Spaltung der Filmmusikszene in ein konventionelles und ein avantgardistisches Lager. Letzteres wartete mit Namen wie Hindemith, Honegger, Satie, Ibert, Milhaud oder Schönberg auf, nicht zu vergessen die Vertreter eines neuaufkeimenden „sozialistischen Realismus“: Eisler, Prokofiew und Schostakowitsch. Und selbst dort, wo es wie zum Beispiel im „Cabinett des Dr. Caligari“ (1919) noch weitgehend kompilatorisch zugeht (Musik: Ernö Rapée und Samuel Rothapel), handelte es sich bei den verwendeten Versatzstücken durchaus um avantgardistisches Material. Die Experimentierfreude jener Jahre – oder, wenn man so will, die Orientierungslosigkeit zwischen Spätromantik, Surrealismus, Dada und Bauhaus – findet auch darin ihren Niederschlag, daß nun Filme wie „Das Cabinet des Dr. Caligari“ oder „Golem“, Murnaus „Nosferatu“ und dergleichen in ausgesprochener Teamarbeit entstehen, an der Autoren, Schauspieler, Bildhauer, Architekten und Filmmusiker gleichermaßen beteiligt sind. Also wieder „Gesamtkunstwerk“ Wagnerschen Zuschnitts? Nicht ganz, denn „Gemachtes“ wird hier als solches vorgeführt, das „Illusionskino“ mithin – vorübergehend, wie gesagt – unterlaufen. Das beginnt bereits bei Hindemiths Musik zu „Im Kampf mit dem Berg“ (1921), bei der „zum leinwandgroßen Matterhorn... ein

Maestoso erklingt, das unverschämt an den bombastischen Anfang von Tschai-kowskys Klavierkonzert b-Moll anknüpft“ (H. de la Motte), das findet seine dadaistische Komponente in René Clairs „Entr'Acte“ (1924) mit der repetitiven Musik von Erik Satie und gipfelt schließlich 1929 in Kosinzevs „Das neue Babylon“, der filmischen wie musikalischen Anprangerung oberflächlich-dekadenter Bourgeoisie. Auch hier Zitatenswerk, gewiß, von der Offenbach-Operette über Straußsche Walzerthemen bis hin zum französischen Revolutionslied „Ça ira“. Der dramaturgische Effekt jedoch, den der Komponist Schostakowitsch dabei verfolgt, ist ein kontrapunktischer: Evoziert wird der bewußte Widerspruch zwischen Filmhandlung und Realität. Eine der markantesten Passagen ist in diesem Zusammenhang das Quodlibet aus Offenbach-„CanCan“ und „Marseillaise“.

Um Mißverständnissen vorzubeugen: Allzuviel Furore machten solche Filmmusiken nicht, dafür sorgte schon das Publikum, welches hier den vorgetretenen Pfad einer affirmativen Musik korrumpiert sah. So wird im vorliegenden Fall berichtet, man habe dem Komponisten „Frechheit und Schamlosigkeit“ vorgeworfen, ihn gar „beschuldigt, er verstehe nichts von Orchestrierung.“ Das Ende vom Lied: „Man griff einfach auf die guten alten Potpourris von früher zurück.“

Heute allerdings setzt genau hier das Interesse für Filmmusik an, bei jenen „künstlerisch wertvollen“ – weil zum Beispiel gegen den Strich gebürsteten – Kompositionen. Und der Umstand, daß Schostakowitsch, Eisler, Prokofieff und andere mehr ihre Stücke jenseits des filmischen Kontextes konservierten, sie etwa zu Konzertsuiten umarrangierten, wird heute als durchaus dankenswert

empfunden. Insbesondere der Schönberg-Schüler Eisler, Exponent einer im extremen Spannungsverhältnis zwischen „absoluter Musikästhetik“ (Schönberg) und politisch-funktionalem Komponieren herangewachsenen Generation, ist hier vorbildhaft, insofern er eine Art Musik konzipiert, die sowohl die Balance wahrt zwischen dem „Oben“ (absolute Kunstmusik) und dem „Unten“ (Trivialmusik) einerseits, als auch dem „Vorwärts“ damaliger Avantgarde und einer rückwärtsgewandten, romantischen Funktionsharmonik. Dies alles aus dem bereits erwähnten interdisziplinären Zeitgeist heraus, bei dem die Durchdringung von „Poesie, Theater, Film oder Tanz“ für Eislers Ideal einer „angewandten Musik“ steht. Diese ist so beschaffen, daß sie ihm eine Mehrfachverwertung erlaubt, wofür das Beispiel der „Kleinen Sinfonie“ opus 29 als Beleg dienen mag. Der zweite Satz daraus findet sich zunächst in der Schauspiel-Ouvertüre zu „Kamerad Kaspar“ (1932) wieder, sodann als Couplet in der Filmmusik zu „Die Jugend hat das Wort“ (1932), ferner in einer Suite gleichen Titels, in der Filmmusik zu „Abdul Hamid“ (1935), und außerdem in „Die Rundköpfe und die Spitzköpfe“ (1934–1936) sowie als Ouvertüre der „Puntilla“-Musik (1955). Voilà, eine siebenfache Verwertung in fünf verschiedenen Gattungsbereichen! Eisler schrieb übrigens zu 42 Filmen die Musik, darunter aus einer der bekanntesten Slatan Dudows „Kuhle Wampe“ (1932).

Weniger greifbar indes – zumindest für lange Zeit – waren jene Klassiker wie Edmund Meisels Filmmusik zu „Panzer-



Brigitte Helm in einer Tanz-Szene aus Fritz Langs „Metropolis“, der bis heute mit der originalen Musik unaufgeführt blieb.

kreuzer Potemkin“ (Regie: S. Eisenstein/1925), seine Musik zu Walter Ruttmanns „Berlin, Sinfonie einer Großstadt“ (1927), oder Gottfried Huppertz' Musiken zu Fritz Langs „Die Nibelungen“ (1924) und zu „Metropolis“ (1927). Letzterer kursiert zwar bis heute in einer Tonfilmfassung, jedoch mit der wenig authentischen Musik eines Giorgio Moroder. Ins Gerede kam „Metropolis“ im Zusammenhang mit der Berliner 750-Jahrfeier, wo – genau 60 Jahre nach der Film Premiere – „Metropolis“ mit der rekonstruierten Musik „live“ aufgeführt werden sollte. Das Projekt scheiterte jedoch zum einen an Rechtsstreitigkeiten zwischen dem Verlag Ufaton, der Stiftung Deutsche Kinemathek und der Komponisten-Witwe, insbesondere aber daran, daß Pop-Gigant Moroder bis 1993 die kommerziellen Rechte an dem Film besitzt. Glücklicher erging es da dem „Nibelungen“-Zweiteiler, in dessen Rekonstruktion der Münchner Enno Patalas zwölf Jahre investierte. Die musikalische Restaurierung oblag, wie auch bei „Metropolis“, dem Berliner Berndt Heller, unter dessen musikalischer Leitung der Film 1986 in München zur Wiederaufführung kam. Das enorme Echo, das dieses Ereignis (nach 62 Jahren!) auslöste, mag ein weiteres Indiz für das neu erwachte Interesse an Filmmusik sein. Auch kommt hier vielleicht jener Trend zur „authentischen Aufführungspraxis“ zum Tragen, wie er in der „autonomen“ Musikszene seit längerem zu beobachten



Architektonisch an Konzert- und Opernsaal erinnernd: der Titania-Palast in Berlin.

ist; oder besser: ein Hang zur geschichtlichen Aufbereitung, denn kaum ein Kunstmedium ist wohl so umfassend „Zeitdokument“ wie gerade die Vielkunst „Film“. Da gibt es also Stummfilm-Rekonstruktionen mit Live-Klavierbegleitung, Chaplin-Klassiker in sinfonischem Orchestergewand, „Handlungsreisende“ schließlich, die in Sachen Film und Filmmusik kreuz und quer über den Globus reisen und mittlerweile sogar einen Lehrstuhl an der Berliner Hochschule der Künste haben, der das Thema „Filmmusik“ als Bestandteil des Kompositionsstudiums anbietet.

Langs „Nibelungen“ sind, wie auch die meisten seiner anderen Filmarbeiten, Melodramen, „Schauspiele mit Musikbegleitung“, und zwar in der Weise, daß die Musik entscheidenden Anteil am Verlauf der Handlung hat. Sie wird, gerade infolge fehlenden Dialoges, zur Mit-Erzählerin. Hierin liegt auch die hauptsächliche Rechtfertigung von Rekonstruktionen. Denn nicht nur, daß Huppertz – der übrigens als Sänger und Schauspieler von der Bühne her kam – hier als einer der ersten eine durchgängige, nicht kompilierte Filmmusik schuf: Die leitmotivische Verweiskraft dieser Musik ermöglicht überhaupt erst eine entsprechende Filmrezeption.

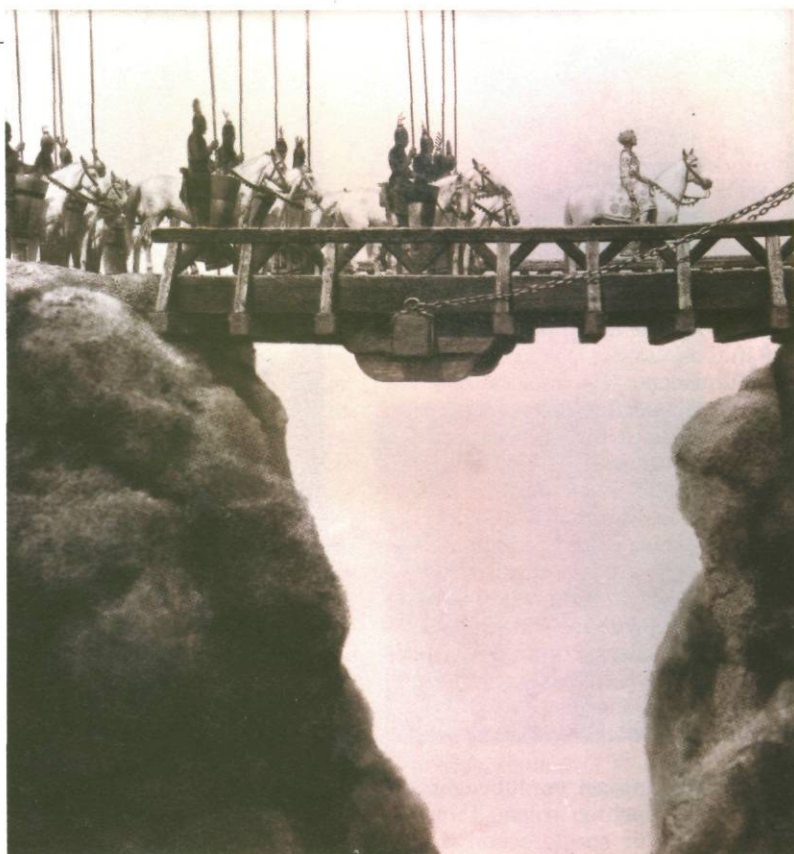
Es ist vielleicht gut, sich solche Aspekte früher Film(musik)kunst vor Augen zu führen, um die Reaktion zu ermessen, die die Einführung des Tonfilms 1926 („Don Juan“) – in Deutschland mit einiger Verzögerung – auslöste. Ein Ereignis, das nicht nur den Todesstoß für den Stummfilm bedeutete, der ja keineswegs „stumm“ war, sondern das zugleich zu einem äußerst unpassenden Zeitpunkt kam. Zum einen nämlich waren gerade in den zurückliegenden Jahren die großen Filmorchester so richtig in Mode gekommen – man denke nur an die aufwendigen Revuen und musikalischen Rahmenprogramme, die das Kino gegenüber seiner neuen Konkurrenz, dem „Rundfunk“, wieder attraktiv machen sollten. Zum anderen setzte eben in diesen ersten Jahren des Tonfilms die Weltwirtschaftskrise ein. So warnten denn die Tonkünstlervereinigungen hierzulande vor der „großen Lüge des Tonfilms“, der nicht halte, was er verspreche. Mehr noch: „Der Tonfilm“, hieß es dort, „verdirbt Gehör und Augen. Der Tonfilm ohne Beiprogramm mit lebenden Künstlern wirkt nervenzerrüttend. Fordert Bühnenschau, fordert lebendes Orchester!“ Nichtsdestotrotz wurden in kürzester Zeit Tausende von Kinomusikern arbeitslos, denn das neue „Lichttonverfahren“ erlaubte nicht nur die synchrone Musik- und Geräuschmonta-

ge, sondern führte zwangsläufig auch zu völlig neuen Produktionsbedingungen. Was die Filmszene jener Jahre betrifft, so spaltete sich diese – in Europa wie in Amerika – in zwei Lager. Da gab es einmal die üppig ausgestatteten Unterhaltungsfilm mit ihren kassenträchtigen Ohrwürmern („Der Kongreß tanzt“, „Der Blaue Engel“, „Die Drei von der Tankstelle“ usw.); da gab es aber auch solche Filme, die die düster-depressive Gegenwartstimmung zum Inhalt hatten. Paradebeispiel mag in diesem Zusammenhang Fritz Langs „M – eine Stadt jagt einen Mörder“ sein, Paradebeispiel vor allem deshalb, weil der Film die Behutsamkeit (oder gar das Mißtrauen?) eines Künstlers wie Fritz Lang gegenüber dem neuen Medium zeigt: Denn der Streifen, wiewohl als „Film mit Ton“ gedreht, bleibt doch wesentlich dem Melodram verpflichtet. Einmal in der Symbolsprache der Bilder, insbesondere aber durch die äußerst sparsame Verwendung der Musik. Lang thematisiert gewissermaßen den Tonfilm, indem er einen Blinden(!) den Mörder akustisch entlarven läßt. Auch hierin ein Rekurs auf die alten Tage der „Kinotheken-Praxis“, denn der Mörder gibt sich durch das Pfeifen von Griegs „In der Halle des Bergkönigs“ zu erkennen.

In den USA indes waren es, neben Filmen wie „Im Westen nichts Neues“ (1930), vor allem Gangsterstories aus dem Klima der Prohibition, die das „veristische“ Kino prägten. Der sehnliche Wunsch des Publikums jedoch, wenig-

stens im Film dem grauen Alltag zu entfliehen, rief schließlich die „phantastische“ oder gar „exotische“ Fictionstory auf den Plan. Und prompt war sie wieder da: jene unterschwellige, großsinfonische Filmmusik, von der es beispielsweise hieß: „Der Schauspieler kann seine Augenbrauen nicht hochziehen, ohne daß ihm die Musik dabei hilft“ (L. Prox). Die Rede ist hier von „King Kong“ (1932), zu dem Max Steiner die Musik schrieb. Als sogenanntes „Mikkeymousing“ ging dieses Verfahren einer permanenten musikalischen Doppelung in die Fachsprache ein, womit offengelassen wird, ob sich nun die Darsteller nach der Musik bewegen oder diese sich nach den Darstellern. Aber wie war das doch in Wagners „Rheingold“-Vorspiel: „Dann geht der Vorhang auf, und Sie sehen, was Sie hörten – den Rhein“ (G. B. Shaw). Tautologie, mag sein; doch der Emigrant Max Steiner, Schüler immerhin von Robert Fuchs und Gustav Mahler, wird mit diesem Modell „deskriptiver“ Musik zum wichtigen Stilbildner einer neu heraufdämmernden Hollywood-Ära.

Der zweite Teil unseres Beitrages folgt in der nächsten Ausgabe von „FonoForum“.



Fotos: Ullstein

1986 wurde Fritz Langs „Nibelungen“ mit wiederhergestellter Originalmusik und restauriertem Film in München aufgeführt – Indiz für erwachendes Interesse an Filmmusik.