

## ESSAY

Thomas Wördehoff

Schreib mir das Lied vom Tod

Es führt kein Weg daran vorbei: Ihr Ruf ist noch mieser als miserabel.

Normalbürger nehmen sie erst gar nicht wahr, und ernsthafte Leute vom Fach strafen sie bestenfalls mit Verachtung. Sie gilt als schmierig, einfallslos, inhaltsleer und oberflächlich. Achselzuckend wird sie als zwangsläufige Beigabe für sentimentale Banausen hingenommen, ein klebriger Brei für unkritische Geister, die sich gerne manipulieren lassen. »Filmmusik« – das ist mehr Beschimpfung denn Genre. Unterstellt man einem Komponisten, der, sagen wir, schwelgerische Satz seines neuen Werks erinnere »ein bisschen an Filmmusik«, ist das für einen sensiblen Künstler nicht weniger als ein brutaler Schlag in die kreativen Weichteile. Filmmusik, jenes hohl vor sich hin plappernde Rinnsal, das heimtückisch um unsere Gefühle buhlt, indem es verspricht, die Berge noch blauer, Lippen noch roter und Tränen noch nasser zu machen – Filmmusik ist nicht mehr als ein billiges Surrogat im blühenden Land der echten Tonkunst. Musik – das ist sonnenklar – fristet im ästhetischen Kanon Kino nicht mehr als Dasein eines zwar offensichtlich unumgänglichen, aber eigentlich verachteten Details. Kein Kritiker käme auf die Idee, sie auch nur zu bemerken.

Es war gar nicht lange her – da herrschte noch ein ganz anderer Wind. Knapp fünfhundert Jahre lang hatten die Komponisten im waghalsigen Unternehmen »Gesamtkunstwerk« die Chefposten inne. Nachdem im 15. Jahrhundert eine gewisse »Camerata Fiorentina« Maler, Bildhauer, Dichter, Theaterleute und Musiker auf das Projekt »Oper« zusammengeschworen hatte, waren die Prämissen sehr bald geklärt: »Prima la musica, poi le parole« (Zuerst die Musik, dann die Worte). Der Dichter hatte primär für exotische Handlungsorte zu sorgen, die es dem Maler und anderen Handwerksleuten gestatteten, die Bühne möglichst prächtig zu dekorieren.

Im Laufe der Jahrhunderte entwickelte sich aus den netten Abenden für Königs- und Fürstenhäuser »Kunst«. Zwar hatten auch Komponisten unter der bisweilen verächtlichen Ignoranz ihrer Dienstherrn zu leiden, doch es war die Musik, die die verantwortliche Rolle im Gesamtkunstwerk Oper zukam. Endlich, im 18. Jahrhundert, setzte die Entwicklung ein, die Komponisten zu »Künstlern« machte – im 19. Jahrhundert waren Männer wie Rossini, Verdi, Wagner und Puccini international hofierte Stars. Der Beruf »Regisseur«, im Sinne eines künstlerisch verantwortlich agierenden szenischen Leiters, existiert in der Ausschließlichkeit, die wir heute kennen, erst seit Richard Wagner. »Gesamtkunstwerk«, seine Vision des Ineinandergreifens aller Bestandteile von Musiktheater, bedingte eben auch eine inspirierte sängerische Darstellung. Die legte Wagner in seinen Partituren weitgehend fest. Der Komponist wurde zum Regisseur.

1876 eröffnete Wagner das neuerbaute Festspielhaus in Bayreuth mit dem »Ring des Nibelungen«, dem aufwendigsten und größten Projekt, das jemals für das Musiktheater konzipiert und durchgeführt werden sollte: 16 Stunden Musik, die an vier Abenden aufgeführt wurden – eine Unternehmung, die auch im 20. Jahrhundert nie wieder auch nur annähernd erreicht wurde. Der »Ring« war der Anfang vom Ende des Gesamtkunstwerks Oper. Und knapp zwanzig Jahre später, dreizehn Jahre nach Wagners Tod, waren es ausgerechnet die Musiker, die aus dem Machtzentrum des neuen, revolutionären Gesamtkunstwerks »Film« an die Peripherie geschleudert wurden.

### Die Anfänge

Am Anfang stand die Angst. Im Jahre 1895 experimentierten die beiden Fototechniker Auguste und Louis Jean Lumière in Paris mit laufenden Bildern. Sie hatten mehrere dreißig bis vierzig Sekunden lange Filme gedreht und sie in abgedunkelten Räumen vorgeführt. Sehr bald hatten sie festgestellt, dass der finstere Raum, in dem ein Projektor infernalisch

laut knatterte, die Zuschauer zutiefst beunruhigte und damit vom Eigentlichen, der Konzentration auf den Film, ablenkte. Am 28. Dezember 1895 bestellten sie daher einen Pianisten zum Ort der Vorführung, dem Grand Café, der den Streifen dramatisch untermalte und das Getöse des Projektors überklimperte. Es war nicht nur die Geburtsstunde des Soundtracks, es war auch der Beginn der Epoche, die die Musik wohl endgültig dem Bild unterordnete.

Das Scheppern des Vorführgerätes legte das Repertoire des Pianisten ziemlich genau fest: Es musste laut sein. Je mehr in die Tasten gedonnert wurde, umso mehr wurde der Zweck der musikalischen Darbietung erreicht. Es waren Märsche, Hymnen, Ouvertüren und sonstige Stücke, die nicht nur für akustisches Volumen, sondern möglichst auch für Laune sorgten. Das Publikum musste angefeuert, aber nicht abgelenkt werden. In der Auswahl war man nicht übertrieben zimperlich: Atmosphärische Kongruenz zu den gezeigten Szenen war nicht gefragt. Der Komponist Max Winkler, Mitarbeiter eines Musikverlags der Tin Pan Alley, erinnerte sich an die Vorführung eines Films im Jahre 1912, in dem sich die Heldin vor ihren König wirft und ihn auffordert, den Krieg zu beenden. Der König ignoriert sie, die Heldin bringt sich um. Während des tragischen Selbstmords intonierte der Pianist prompt den lustigfrivolen Schlager »You Made Me What I Am Today«. Gefragt, warum er denn ausgerechnet diesen flotten Schieber gespielt habe, antwortete der wendige Pianist: »Ich dachte, das sei klar. Der König hat sie doch immerhin dazu gebracht, sich umzubringen!« Da selbst Regisseure wie Charlie Chaplin reichlich unbefangen mit ihrem musikalischen Material umgingen, kam ausgeschlafenen Verlagsleuten wie Max Winkler die Idee, Kataloge mit Kompositionen zu veröffentlichen, die zu den jeweiligen Stimmungslagen der Szenen passten, die sogenannten »cue-sheets«. So schlug beispielsweise die »Kinothek Giuseppe Becce« für »lastendes Schicksal« eine Passage aus Puccinis frommer Oper »Suor Angelica« vor. Für eine »fantastisch-spukhafte Tanzszene« riet man zu Sibelius' »Valse triste« als passender Untermalung. Und für sonstige Kabalen aller Art konnte man sich ja immer mit der Klavierbegleitung von Schuberts »Erlkönig« retten. Mit ihren musikdramatischen Fahrplänen, die sich querbeet durch die halbe Romantik plünderten, hatten die Verlage jedenfalls eine ziemlich lukrative Marktlücke aufgetan.

Besonders in Europa galt die junge und hemmungslose Filmkunst schon in den ersten Jahren des Jahrhunderts als unseriöse Jahrmarktsveranstaltung, die wohl keine Zukunft habe. Um dem losen Gewerbe eine künstlerische Infusion zu verpassen, kam daher die französische Produktionsfirma Film d'art auf die Idee, erstmals einen anerkannten Komponisten mit der Komposition einer Partitur zu betrauen. Am 17. November 1908 wurde in Paris der Film »L'assassinat du Duc de Guise« zur Musik von Camille Saint-Saëns aufgeführt. Der experimentierfreudige Altmeister (»Samson et Dalilah«) hatte eine Suite für Streicher, Klavier und Harmonium komponiert, die, so ein Biograph, »in jedem Moment genauestens der Handlung angepasst war«. Doch die Idee des Original-Soundtracks lag noch in weiter Ferne.

In Amerika bediente man sich weiterhin vornehmlich des Outputs verblichener Musiker. Der amerikanische Monumentalfilmer D. W. Griffith engagierte zwar 1915 für die Vorführung seines legendären »Birth Of A Nation« den Komponisten Joseph Carl Breil, doch bestand dessen Hauptaufgabe in erster Linie darin, Werke von Bellini, Haydn, Wagner und von Suppé zu einer möglichst heroischen Abfolge zu arrangieren. Breil schmuggelte zwar erfolgreich auch noch Selbstgemachtes in die Melange, doch fiel das nicht weiter ins Gewicht. Das Spektakel zählte: bekannte Melodien, ein riesiges Sinfonieorchester, brüllender Chor und Platzanweiser, die in den Uniformen des Civil War umherstolzten – Kino »live«: Im New York des Jahres 1915 war die pompöse Vorstufe zum Gesamtkunstwerk dieses Jahrhunderts zu sehen. Mit Wagner und vielen anderen.

In Europa versuchte man weiterhin zu retten, was zu retten war. Komponisten wie Pietro Mascagni (»Cavalleria Rusticana«), Darius Milhaud, Arthur Honegger, Erik Satie und vor allem Dmitri Schostakowitsch schufen zum Teil beeindruckende Partituren für das neue Medium, doch die Technologie hatte wiederum die Nase vorn und verwies jegliche musikästhetische Filigranarbeit in die Bedeutungslosigkeit.

Ende der zwanziger Jahre blühte das bisher eher vereinzelt geförderte Pflänzchen kurz noch einmal mit Beginn des Tonfilms auf: Man entdeckte das Musical für die Leinwand. Ladungen

von Orchestermusikern wurden in die Studios gekarrt, um Live-Aufnahmen einzuspielen. Da es noch nicht möglich war, mehrspurig aufzunehmen, saßen die Instrumentalisten auf dem Set neben den Schauspielern und spielten parallel zum Spiel der Akteure ihre Weisen auf Wachsplatten. Das Prozedere erwies sich als kostspielig und zeitraubend zugleich: Verspielte sich ein Saxophonist, musste die gesamte Aufnahme wiederholt werden. Und nachträgliche Drehs waren geradezu unmöglich, da zusätzlich zu den Schauspielern auch das ganze Orchester wieder antreten musste. Die Probleme, die durch die neue Technologie des Tonfilms entstanden, führten schließlich außerhalb der Musicalproduktionen zum fast vollständigen Verstummen der Musik im dramatischen Tonfilm.

Im Jahre 1929 traf ein zweiundvierzigjähriger österreichischer Dirigent und Komponist in Hollywood ein. Max Steiner war im Wien der Operette als Sohn eines Theaterbesitzers aufgewachsen und hatte bei Kriegsausbruch seine Heimat verlassen. Seit fünfzehn Jahren hatte er am Broadway als Dirigent und Arrangeur von Musicals gearbeitet, und es war ihm der Ruf eines Magiers vorausgeeilt. Die Filmfirma RKO hatte ihm einen Jahresvertrag gegeben, um Musicals zu bearbeiten und zu dirigieren. Doch bald interessierte sich Steiner nur noch für ein Gebiet: die dramatische Zuspitzung von Spielfilmen durch Musik.

### Goldenes Zeitalter

Anfang der dreißiger Jahre sah es in Hollywoods Musikabteilungen finster aus: Komponisten wurden lediglich mit der Untermalung der Titelsequenz und des Abspanns beauftragt - dazwischen herrschte das dröge Nichts. Selbst ein Horrorfilm wie James Whales legendärer »Frankenstein« kam 1931 ohne eine einzige Note aus. Der hartnäckige Steiner klemmte sich sofort hinter seine Studiobosse, um sie von der Notwendigkeit einer dramatischen Partitur zu überzeugen, die möglichst den gesamten Film begleiten solle. Die Bedenken der Produzenten waren aus historischer Sicht durchaus verständlich. »Wenn im Tonfilm Musik zu hören sein wird«, so lautete die am häufigsten gestellte Frage, »fragen sich dann die Zuschauer nicht, woher sie kommt?« Steiners Antwort dürfte die erste Definition des Genres Filmmusik gewesen sein, wie wir es heute noch verstehen: »Sie werden nicht fragen, wenn es Musik ist, die das Unbewusste anspricht.«

Man glaubte ihm häppchenweise. Zunächst erlaubte man ihm kürzere Sequenzen zu untermalen, bis man ihm 1932, nach drei Jahren gestattete, »Bird Of Paradise« nach Belieben zu bearbeiten. Und als er ein Jahr später schließlich in »King Kong« 75 von 103 Minuten »underscored« hatte, war das goldene Zeitalter der Filmmusik eingeleitet. Steiner, dessen Scores zu »Gone With The Wind« und »Casablanca« inzwischen Kultstatus erreicht haben, prägte mit seinen Kompositionen das Gesicht der Filmmusik dieses Jahrhunderts. Doch das Verdienst liegt nicht allein bei ihm, sondern war das Resultat einer historischen Katastrophe. Geht man die Namen der wichtigsten Filmkomponisten jenes goldenen Zeitalters durch, ist der größte Teil jüdischer oder osteuropäischer Abstammung: Franz Waxman, Bronislaw Kaper, Dimitri Tiomkin, Hugo Friedhofer, Miklos Rosza, Erich Wolfgang Korngold.

Die Europäer schrieben für die Filme, seien es nun Western, Liebes- oder Horrorfilme, Musik im »post-tchaikovsky-romantic-sound« (der amerikanische Filmkomponist Elmer Bernstein). Der Russe Dimitri Tiomkin, der vor allem für seine Westernmusik bekannt war, kommentierte seine Vorliebe mit einem pragmatischen »Steppe ist Steppe! Wo liegt da das Problem?«. Die meisten der Immigranten hatten solide musikalische Ausbildungen genossen: Steiner war Schüler von Gustav Mahler, Korngold, der auch »ernste« Musik schrieb (»Die Tote Stadt«), hatte bei Richard Strauss studiert. Alle waren in Kontrapunkt und Harmonielehre geschult und übertrugen die Ausdrucksskala des 19. Jahrhunderts in die zeitgenössische Welt des Films. Einzig wegen verheerenden politischen Umstände in Europa waren sie zur Filmmusik gekommen.

In Hollywood angekommen, gerierten sie sich nicht wie Maestri, sondern schufteten wie die Berserker. Filmmusik boomte bald, und die Komponisten lieferten zum Teil vierzig Filme pro Jahr (der heutige Output von »Stars« liegt bei maximal drei bis vier Filmen pro Jahr). Die Musikabteilungen stellten Orchesterarrangeure, die den emsigen Tonsetzern die Manuskripte nur so aus der Hand rissen. Die Fließbandarbeit führte schließlich dazu, dass

Teile von Soundtracks für mehrere Filme verwendet wurden. So verwendete Franz Waxman sein Motiv aus Hitchcocks »Paradise Case« vier Jahre später nochmals für »My Cousin Rachel«, manchmal wurden ganze Scores zweitverwertet oder auch aus verschiedenen, schon bestehenden Soundtracks zusammen collagiert. Doch nicht die Unfähigkeit der Komponisten war die Ursache: Kein Komponist besaß die Rechte an seinem Soundtrack, das Studio konnte mit den Einspielungen verfahren, wie es wollte – *prima lo studio, poi la musica*. Der Filmkomponist war endgültig zum praktikablen Gebrauchsgegenstand der Traumfabrik geworden.

## Die Emanzipation

Das Amalgam Film und Musik ist seither durch verschiedene Entwicklungsstadien gegangen. Schon Anfang der vierziger Jahre entfernte sich der wohlgeleitete und kompromissloseste Komponist Hollywoods, Bernard Herrmann, nach seiner ersten Partitur »Citizen Kane« (Orson Welles) radikal von der romantisierenden Tonsprache der »Urväter«. Herrmann verbot seinen Streichern jedes zu Herzen gehende, »mitleidende« Vibrato, ihm ging es um radikalen Ausdruck. Bei den Filmen, die er zwischen 1955 und 1966 mit Alfred Hitchcock drehte, erreichte er diese Intensität unter anderem durch die schonungslose musikalische Identifizierung mit dem Grauen: Die Duschszene bei »Psycho«, bei der gellende Streicherkadenzes atemlos nach Luft japsen, ist das wohl typische Beispiel für die gnadenlos aggressive Tonsprache, mit der Herrmann die Nerven des Publikums bearbeitete. Herrmann, der später noch mit jüngeren Regisseuren wie Brian de Palma (»Sisters«), Truffaut (»Fahrenheit 451«) und Scorsese (»Taxi Driver«) zusammenarbeitete, wurde Mitte der sechziger Jahre ein Opfer der Moden: Alfred Hitchcock kündigte ihm während der Musikaufnahmen zu »Tom Curtain« die Zusammenarbeit auf – ein Mitarbeiter der Produktionsfirma hatte ihn aufgefordert, doch einen Soundtrack zu wählen, »den auch die Jungen hören«.

Trotz wechselnder Stile wie Synthesizerklängen und Popmusik ist die Verbindung von Musik und Film inzwischen irreversibel geworden. »Casablanca« oder »La Strada« (Musik: Nino Rota) wären ohne Soundtrack längst vertrocknete Eintagsfliegen geworden, die keinesfalls Kultstatus erreicht hätten. Ennio Morricone und sein Regisseur Sergio Leone waren die ersten, die von der Unauflöslichkeit dieser Beziehung wussten und selbstbewusst davon Gebrauch machten: Morricone schrieb 1966 die Musik für »Spiel mir das Lied vom Tod« – und erst dann begann Leone zu drehen. Die Schauspieler agierten während der Dreharbeiten zu der bereits fertiggestellten Musik. Erstmals bestimmte die Musik den Rhythmus eines Films.

»Prima la musica?« Wahrscheinlich nicht. Aber sie ist dabei, wenigstens einen gleichberechtigten Platz im Machtzentrum »Gesamtkunstwerk« zu erhalten.