

Klassiker der Filmmusik

Klassiker der Filmmusik

Herausgegeben von
Peter Moormann

Reclam

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 19623
2009, 2019 Philipp Reclam jun. Verlag GmbH,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen
Umschlagabbildung: Peter Sellers, *The return of the pink panther*, 1975.
© Photo 12 / Alamy Stock Photo
Notenbeispiele: Peter Moormann
Druck und Bindung: Kösel GmbH & Co. KG,
Am Buchweg 1, 87452 Altusried-Krugzell
Printed in Germany 2019
RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und
RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart
ISBN 978-3-15-019623-6
www.reclam.de

Inhalt

<i>Einleitung</i>	9
<i>Abkürzungen</i>	18
Die Geburt einer Nation	19
Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens.	21
Panzerkreuzer Potemkin	24
Der Jazzsänger	27
Metropolis	30
Steamboat Willie	32
Das Neue Babylon	35
Der blaue Engel	37
Die Drei von der Tankstelle	38
Lichter der Großstadt	42
M – Eine Stadt sucht einen Mörder	44
Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?.	46
King Kong und die weiße Frau	48
Viktor und Viktoria	51
Die lustige Witwe	54
Frankensteins Braut	56
In den Fesseln von Shangri-La	58
Die Abenteuer des Robin Hood	60
Alexander Newski	63
Fantasia	65
Vom Winde verweht	68
Der Zauberer von Oz	71
Der Herr der sieben Meere	74
Rebecca	76
Citizen Kane	79
Casablanca	81

Das Dschungelbuch	83
Frau ohne Gewissen	86
Ich kämpfe um dich	89
Rom – offene Stadt	91
Es war einmal – Die Schöne und die Bestie	94
Boulevard der Dämmerung	97
Rashomon – das Lustwäldchen	99
Ein Amerikaner in Paris	102
Endstation Sehnsucht	105
Quo vadis?	107
Du sollst mein Glücksstern sein	110
Zwölf Uhr mittags	112
Julius Caesar	115
Mein großer Freund Shane	118
Das Lied der Straße	120
Alle Herrlichkeit auf Erden	123
Jenseits von Eden	125
Der Mann mit dem goldenen Arm	127
Die Saat der Gewalt	130
Die Verlorenen	133
Alarm im Weltall	135
Fahrstuhl zum Schafott	137
Vertigo – Aus dem Reich der Toten	140
Weites Land	142
Die glorreichen Sieben	144
Psycho	147
Das süße Leben	150
Frühstück bei Tiffany	152
James Bond jagt Dr. No und die <i>James Bond</i> -Filme	155
Lawrence von Arabien	157
Der rosarote Panther	159

Die Vögel	162
Doktor Schiwago	165
Blow up	167
Der junge Törless	170
Die Reifeprüfung	172
Bullitt	175
Planet der Affen	177
Rosemaries Baby	180
Spiel mir das Lied vom Tod	183
2001 – Odyssee im Weltraum	185
Easy Rider – Die wilden jungen Männer	189
Uhrwerk Orange	192
Badlands – Zerschossene Träume	194
Der Exorzist	197
Blutgericht in Texas	200
Der weiße Hai	203
Das Omen	206
Rocky	208
Die <i>Star Wars</i> -Filme	211
Halloween – Die Nacht des Grauens	215
12 Uhr nachts – Midnight Express	218
Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt	221
Apocalypse Now	224
Shining	227
Excalibur	230
Die <i>Indiana Jones</i> -Filme	232
Blade Runner	235
Conan, der Barbar	237
E. T. – Der Außerirdische	240
Der Kontrakt des Zeichners	242
Poltergeist	245

Die <i>Qatsi</i> -Trilogie	247
Der einzige Zeuge	250
Jenseits von Afrika	252
Blue Velvet	255
Der letzte Kaiser	257
RoboCop	260
Black Rain	263
Basic Instinct	266
Bram Stoker's Dracula	268
Twin Peaks – Der Film	271
Das Piano	273
Drei Farben: Blau, Weiß, Rot	276
Pulp Fiction	282
Der Blick des Odysseus	285
Twelve Monkeys	288
Der englische Patient	290
Titanic	293
Lola rennt	296
Matrix	299
In the Mood for Love	301
Die <i>Herr der Ringe</i> -Trilogie	304
Das Leben der Anderen	307
There Will Be Blood	309
The Social Network	311
The Grand Budapest Hotel	314
Arrival	316
<i>Verzeichnis der Autorinnen und Autoren</i>	320
<i>Register der Filmtitel</i>	322

Einleitung

Als Ende 1895 in Berlin und Paris bei Varieté-Vorstellungen zum ersten Mal kurze Filme öffentlich vorgeführt wurden, hatten diese eine Gemeinsamkeit: Die Filmstreifen von wenigen Minuten Länge blieben nicht stumm, sondern waren mit Live-Musik untermalt. (Zwar ist belegt, dass es während der Stummfilmzeit auch Aufführungen ohne Musik gab. Allerdings lässt die Quellenlage keine Aussagen darüber zu, ob es sich dabei um eine weit verbreitete Aufführungspraxis oder nur um vereinzelte Vorstellungen handelte.) Über den Grund für diese aus heutiger Sicht fast selbstverständlich anmutende Kopplung von Bild und Musik haben zahlreiche Autoren unterschiedliche Überlegungen angestellt. Während die einen das störende Rattern des Projektors oder Straßen- und Zuschauergeräusche nennen, die es zu unterdrücken galt, betonen andere die Lautlosigkeit des Films selbst. Kracauer und Eisler führen die »gespenstische« Wirkung eines geräuschlosen Films als Argument an. Einerseits unterdrücke die Musik die Ängste des Zuschauers im dunklen Projektionsraum, andererseits ergänze sie die fehlenden Realgeräusche und die Sprache zur sichtbaren Filmhandlung. Da in der Anfangsphase des Films bei der Präsentation oft Risse und Aussetzer vorkamen, mag die Musik zudem über solche technischen Unzulänglichkeiten hinweggetröstet haben. Bei all diesen Argumenten wird jedoch außer Acht gelassen, dass bereits vor der Erfindung des Films großformatige bewegte Bilder wie Tableaux vivants, Dioramen oder bewegte Panoramen mit Musik begleitet worden sind – eine Tradition, die bis zum Ende des 18. Jahrhunderts zurückreicht und für die Filmvorführung übernommen wurde. Daher stellt sich nicht so sehr die Frage, warum man Musik im Film einsetzte, sondern vielmehr, auf welche Art und Weise.

In den ersten Jahren des Films waren Filmvorführungen Bestandteil von Varieté-Programmen, deren artistische Darstellungen, ebenso wie die Umbaupausen, ohnehin musikalisch untermalt und ausgefüllt wurden. Es liegt nahe, dass man die Musik für jene »dokumentarischen« Kurzfilme dem schon vorhandenen Repertoire aus Salonmusik und Klassik entnahm oder frei improvisierte – über eigens komponierte Musik ist nichts bekannt.

Mit der Ausdifferenzierung des Films in verschiedene Filmgenres wuchs die Bedeutung der Musik für die Filmhandlung. Schenkt man den Ausführungen von Roger Hickman Glauben, liegt bereits 1903 eine eigens komponierte Musik für Georges Méliès *Kingdom of the Fairies* vor. Im selben Jahr baut Edwin Porter in *The Great Train Robbery* eine Tanzszene ein, die Musiker im Bild zeigt und eine entsprechend spezifische Musikbegleitung fordert. Einen der ersten kompletten Original-Scores für den »Film d'Art« in Paris stellte Camille Saint-Saëns 1908 her. Seine Musik zu *L'Assassinat du Duc de Guise* ist für zwölf Instrumente in ungewöhnlicher Besetzung geschrieben. Die unterschiedlichen Stimmungen der »romantisierenden« Musik folgen der Handlung. Bemerkenswert ist der Einsatz von Leitmotiven für Charaktere.

Obwohl die Originalkomposition in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts eine Ausnahme blieb, gewann die Musik für den Film stetig an Bedeutung. Das zeigen die musikalischen Wegweiser, die ab 1909 herausgegeben wurden: Abgesehen von sogenannten »Cue-Sheets«, in denen man für einen bestimmten Film neben inhaltlichen Stichworten (Zwischentitel, Aktionen) die zugehörigen Musikstücke mit Spielanweisungen auflistete, erfreuten sich vor allem die »Kinotheken« großer Beliebtheit. Sie hielten für den ausführenden Filmmusiker eine Auswahl an Auszügen deskriptiver Musik des 19. Jahrhunderts bereit (symphonische Dichtungen von Smetana, Liszt, Strauss), Symphonien, Opern (Ouvertüren, Intermezzi, Arien von Masse-

net, Wagner, Puccini) und eigenen Kompositionen der jeweiligen Herausgeber. Im Gegensatz zu den »Cue-Sheets« überließen die »Kinotheken« dem Ausführenden selbst die Freiheit, aus einem Fundus an Stücken zu wählen, die bereits nach einzelnen Grundstimmungen und Situationen geordnet waren. Auf diese Weise konnten die vielfältig bearbeiteten Ausschnitte nicht nur den einzelnen Filmsituationen, sondern vor allem der Größe des Kinos und damit der Zahl der zur Verfügung stehenden Musiker angepasst werden. Die musikalische Besetzung reichte vom einzelnen Pianisten am Klavier oder einer effektreichen Kinoorgel über ein kleines Ensemble bis zum großen Symphonieorchester. Auf dem Weg zur eigenständigen Filmkomposition nimmt die Musik für David W. Griffith' opulentes Bürgerkriegsepos *Die Geburt einer Nation* (USA 1915) eine Zwischenstellung ein, da sie größtenteils auf Ausschnitten aus bekannten Orchesterwerken beruht, aber auch neu-komponierte Passagen von Joseph Carl Breil enthält. Zwar lagen schon in den 1920er Jahren zahlreiche Originalpartituren vor, beispielsweise für Filme wie *Panzerkreuzer Potemkin* (SU 1925, M: Edmund Meisel) oder *Metropolis* (D 1927, M: Gottfried Huppertz); der eigentliche Wandel von kompilierter präexistenter Musik zur Originalkomposition für den Film vollzog sich aber erst mit der Einführung des Tonfilms, die für einen Großteil der in den Lichtspielhäusern angestellten Orchestermusiker mit dem Verlust ihres Arbeitsplatzes einherging. Heftige Diskussionen über das Für und Wider des Tonfilms folgten. Hatte man bereits mit *Don Juan* (USA 1926) den ersten Nadeltonfilm produziert, bei dem die Musik mechanisch synchronisiert wurde, so stellte *Der Jazzsänger* (USA 1927) den eigentlichen Durchbruch des »Talkie« dar, der neben sechs schon bekannten Songs auch einige Dialogpassagen enthielt. Die ersten Jahre des Tonfilms wurden vor allem durch das Filmmusical bestimmt, deren Stars wie Fred Astaire oder Ginger Rogers maßgeblich zum Glanz und Glamour Hollywoods beitrug.

gen, den man in den 1950er Jahren noch einmal aufleben ließ (z. B. *Ein Amerikaner in Paris* oder *Du sollst mein Glückstern sein*, beide USA 1951). In Deutschland war es Marlene Dietrich, die 1930 mit Friedrich Holländers Kabarettliedern aus *Der Blaue Engel* Berühmtheit erlangte, während Werner R. Heymann *Die Drei von der Tankstelle* (D 1930) und andere seinerzeit populäre deutsche »Tonfilm-Operetten« musikalisch gestaltete. Kennzeichnend für die frühen Tonfilme ist Musik, die durch die Filmhandlung legitimiert wird. Nahezu ohne jeden Musikeinsatz kommt Fritz Langs *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (D 1930) aus, stattdessen wurde hier eine äußerst komplexe Geräuschkulisse generiert. Charlie Chaplin bleibt in Filmen wie *Lichter der Großstadt* (USA 1931) hingegen noch ganz der Stummfilmästhetik verpflichtet, indem er Dialoge konsequent ausspart.

Ein ganz anderes Musikkonzept verfolgte Walt Disney mit seinen frühen Zeichentrickfilmen wie *Steamboat Willie* (USA 1928) oder *Silly Symphonies* (USA 1929), die entsprechend der gewaltigen Einflussphäre des Hollywood-Kinos in den 1930er und 1940er Jahren mit ihrer Art der reichen Illustration äußerer Bewegungen (»Mickey-Mousing«) und ihrer Kommentierung der Bilder maßgeblich zum Verständnis von Filmmusik beigetragen haben. Diese Technik wendeten auch Komponisten wie Erich Wolfgang Korngold (*Die Abenteuer des Robin Hood*, USA 1938) oder Max Steiner (*King Kong und die weiße Frau*, USA 1933; *Vom Winde verweht*, USA 1939) in ihren groß angelegten Partituren an, mit denen sie die Standards für die Filmmusik der 1930er und 1940er Jahre, jener »Goldenen Ära« Hollywoods, lieferten. Die am Ideal des romantischen Orchesterklangs orientierte Filmmusik jener Zeit lässt sich auch mit der europäischen Herkunft zahlreicher in Hollywood erfolgreicher Filmkomponisten erklären. Hierzu zählten neben Steiner und Korngold auch Miklós Rózsa, Dimitri Tiomkin, Bronislaw Kaper oder Franz

Waxman, die den »Hollywood-Klang« entscheidend mitprägten, wobei Komponisten wie Liszt, Strauss, Puccini, Verdi, Mahler und vor allem Wagner mit seiner »Leitmotivik« wichtige Bezugspunkte darstellten. Bemerkenswert ist hingegen, dass in Europa Komponisten wie Dmitri Schostakowitsch (*Das Neue Babylon*, UdSSR 1929) oder Hanns Eisler (*Kuhle Wampe*, D 1932) mit dieser Tradition gezielt brachen. In den USA waren es Komponisten wie Bernard Herrmann, die auf die Anwendung ausgeprägter Leitmotivik verzichteten und statt eines durchgängigen Musikteppichs vermehrt auf kurze musikalische Einwürfe (*Citizen Kane*, USA 1941) setzten. Für seine Film-noir-Kompositionen suchte Miklós Rózsa nach neuen, mysteriösen und Angst einflößenden Klängen, wie man sie in Billy Wilders *Frau ohne Gewissen* (USA 1944) oder Alfred Hitchcocks *Ich kämpfe um dich* (USA 1945) hören kann. Diese Ansätze zu klanglichen Neuerungen nahmen Anfang der 1950er Jahre Alex North (*Endstation Sehnsucht*, USA 1951) und Leonard Rosenman (*Jenseits von Eden, Die Verlorenen*, beide USA 1955) auf und erweiterten diese um Elemente der zeitgenössischen Avantgarde. Atonalität und Zwölftontechnik wurden gezielt eingesetzt, um für den Zuschauer unerschwerlich Handlung und Charaktere zu typisieren. In den 1960er Jahren knüpften Bernard Herrmann mit seinen berühmten Streicherdissonanzen in Hitchcocks *Psycho* (USA 1960) sowie Jerry Goldsmith mit dem Score zu *Planet der Affen* (USA 1968) an solche Sounds an. Nicht nur im Science-Fiction-Film (*2001 – Odyssee im Weltraum*, GB/USA 1968), sondern vor allem auch im Horrorfilm (*Rosemaries Baby*, USA 1968) entwickelte sich der Einsatz dissonanter Klangkulissen zum musikalischen Standard.

In den 1940er Jahren stellte ferner der monothematische Score einen wichtigen Zweig in der Filmmusik dar. Ein einziges Thema (Main title) erscheint dabei in immer neuen Variationen über die Länge des Films hinweg. Franz

Waxman wendete diese Technik bereits für Hitchcocks *Rebecca* (USA 1940) an. Bedingt durch den Niedergang der großen Filmstudios und Musikabteilungen ab Ende der 1940er Jahre suchte Hollywood nach neuen Einnahmequellen und kooperierte mit der Musikindustrie. Diese Verbindung war keineswegs neu. Mit der Einführung des Tonfilms 1927 wurde der Song »Mother of Mine« aus *Der Jazzsänger* auf Schallplatte vermarktet und eröffnete ein breites Feld lukrativer Nebengeschäfte. Während sich in *Casablanca* (USA 1942) die Handlung um den prominenten Song »As Time Goes By« dreht und auch bei *Laura* (USA 1944) das motivische Material eines einzigen Songs den Score bestimmt, stellen Dimitri Tiomkins oscarprämierter Titelsong »Do Not Forsake Me Oh My Darlin'« zu Fred Zinnemans Western *Zwölf Uhr mittags* (USA 1952) oder Charles Wolcotts »Rock Around the Clock« aus Richard Brooks' rebellischem Jugendfilm *Die Saat der Gewalt* (USA 1955) Paradebeispiele einer erfolgreichen Doppelvermarktung bei einem neuen, jugendlichen Publikum dar. Gezielt wurden innerhalb der Filme Pop-Songs platziert, die dann auf dem neu aufkommenden Medium der Langspielplatte erhältlich waren. Statt der »klassischen« symphonischen Partitur setzte man vermehrt auf Songschreiber und erzielte enorme Gewinne mit den Beatles-Filmen, dem Soundtrack von Simon and Garfunkel für *Die Reifeprüfung* (USA 1967) sowie der Kompilation aktueller Rockmusik für *Easy Rider* (USA 1969). Auch heute noch bilden die aus Pop-Songs bestehenden Soundtracks einen wichtigen Produktionszweig, wie zahlreiche Disney-Produktionen oder Filme Quentin Tarantinos (z. B. *Pulp Fiction*, USA 1994) belegen.

Eine weitere stilistische Ausdifferenzierung in den 1940/50er Jahren stellte die Adaption von Folk- und Jazz-Musik dar. Neben North und Rosenman integrierten auch Elmer Bernstein (*Der Mann mit dem goldenen Arm*, USA 1955) und Henry Mancini (*Der rosarote Panther*, GB/

USA 1964) Jazz-Elemente, die nicht nur eine bestimmte Atmosphäre erzeugen, sondern auch Auskunft über Zeit und Ort der Handlung geben. Für *Fahrstuhl zum Schafott* (F 1958) lieferte Miles Davis einen weitestgehend improvisierten Jazz-Score.

Mit dem Aufkommen des Fernsehens als Konkurrenzmedium zum Kino und der damit einhergehenden Krise Hollywoods in den 1950er Jahren wurden die traditionellen Filmkomponisten spätromantischer Prägung nur noch in geringem Maße nachgefragt. Abgesehen von Westernproduktionen wie *Die glorreichen Sieben* (USA 1960, M: Elmer Bernstein) beschränkte sich das Betätigungsfeld vorwiegend auf bildgewaltige Monumentalfilme wie *Quo vadis?* (USA 1951, M: Miklós Rózsa), für die noch hohe Musikbudgets bereitgestellt wurden. Erst mit den Katastrophenfilmen der frühen 1970er Jahre und den weltweiten Erfolgen von Filmen wie *Der weiße Hai* (USA 1975) und *Krieg der Sterne* (USA 1977), zu denen John Williams die Musik beisteuerte, gewannen die Scores mit großem symphonischen Gestus wieder an Popularität. Komponisten wie John Barry (*Jenseits von Afrika*, USA 1985), James Horner (*Titanic*, USA 1997) oder Howard Shore (*Der Herr der Ringe 1–3*, USA 2000–02) haben diese Tradition bis heute fortgeführt. Dabei griff man jedoch keineswegs nur auf die spätromantische Klangsprache der »Goldenen Ära« und deren Leitmotivik zurück, sondern integrierte auch neuere, atonale Strömungen.

Seit Mitte der 1970er Jahre hat die mit Hilfe von Synthesizern generierte Filmmusik stetig an Bedeutung gewonnen. Bereits in den 1940er Jahren experimentierten Komponisten wie Waxman mit elektronisch verstärkten Violinen und der Novachord-Orgel oder Rózsa mit dem Theremin (*Ich kämpfe um dich*, USA 1945). Die erste vollelektronische Musik jedoch realisierten in den 1950er Jahren Bebe und Louis Barron für *Alarm im Weltall* (USA 1956). Zur weiteren Popularisierung von elektronischer

Filmmusik trug insbesondere Wendy Carlos mit den verzerrenden Klängen eines Vocoder in Stanley Kubricks *Uhrwerk Orange* (GB 1971) bei. Es sollten aber noch weitere sieben Jahre vergehen, bis eine elektronische Filmmusik mit einem Oscar gewürdigt wurde: Giorgio Moroders Score für *12 Uhr nachts – Midnight Express* (USA 1978). Kompositionen wie jene von Vangelis für *Blade Runner* (USA 1982) oder Maurice Jarres *Der einzige Zeuge* (USA 1985) festigten mit ihrem teilweise symphonische Klangfarben nachzeichnenden Sound die Stellung der synthetischen Filmmusik. Insbesondere die 1990er Jahre waren durch elektronische Klänge geprägt, wie sich beispielhaft an den Scores von Hans Zimmer (*Black Rain*, USA 1989) deutlich ablesen lässt. Für *Lola rennt* (D 1998) wurde eine Musik realisiert, die in erster Linie auf einer der Techno-Szene entlehnten Ästhetik beruht. Eine Mischung verschiedener Stilrichtungen gelang wiederum bei *Matrix* (USA 1999); symphonische Passagen von Don Davis wechseln hier mit Techno- und Metal-Sounds.

In den 2000er Jahren lässt sich gerade im Actionfilm eine Tendenz zur Augmentation des Orchesterklangs beobachten. Typisch hierfür sind etwa die Scores von Hans Zimmer für die Batman-Verfilmungen jener Jahre. Sie bestechen durch eine enorme Präsenz der Blechbläser, die mitunter durch technische Vervielfachung jener Instrumentengruppe erzielt wird. Als Vorreiter eines gegenläufigen Trends erscheinen in den 2010er Jahren die filigranen kammermusikalischen Filmkompositionen von Alexandre Desplat. Mit seinen reizvollen Instrumentationen, ungewöhnlichen harmonischen Wendungen und kontraststarken Verschränkungen unterschiedlicher Klangidiome prägte er jenes Jahrzehnt wesentlich mit.

Je nach Genre finden sich in der aktuellen Filmmusik ganz unterschiedliche Stile, wobei zu beobachten ist, dass das Zusammenspiel von Sound-Design und Musik in den vergangenen Jahrzehnten stetig an Komplexität gewonnen

hat. Die nachfolgenden Einzelbetrachtungen werden zeigen, inwiefern sich das Zusammenspiel von Bild, Musik und Ton verändert hat.

Die hier getroffene Auswahl von 114 Filmen erhebt keineswegs den Anspruch, einen allgemeingültigen Kanon der wichtigsten Filmmusiken der vergangenen hundert Jahre vorzulegen. Vielmehr sollen an den ausgewählten Beispielen Hauptentwicklungslinien der Filmmusikgeschichte aufgezeigt werden. Dass neben europäischen Filmen eine Vielzahl an amerikanischen Produktionen ihren Platz gefunden hat und beispielsweise indische Filme nicht berücksichtigt worden sind, ist der Dominanz des Hollywood-Kinos in unserem Kulturraum geschuldet. Die betrachteten Scores sollen stellvertretend für unterschiedliche Strömungen innerhalb der Filmmusik stehen. Berücksichtigt wurden vor allem jene Kompositionen, die für den Stil einer Epoche wegweisend waren, einen Paradigmenwechsel einleiteten oder eine Vorbildfunktion für nachfolgende Filmmusiken innerhalb eines Genres einnahmen.

Peter Moormann

Literatur: Theodor W. Adorno / Hanns Eisler: *Komposition für den Film*. Neuaufl. Frankfurt a.M. 2006. – Claudia Bullerjahn: *Grundlagen zur Wirkung von Filmmusik*. Augsburg 2001. – Royal S. Brown: *Overtones and Undertones*. Reading Film Music. Berkeley / Los Angeles / London 1994. – James Buhler / Caryl Flinn / David Neumeyer (Hrsg.): *Music and Cinema*. Hanover (N.H.) 2000. – Mervyn Cooke / Fiona Ford (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Film Music*. Cambridge 2016. – William Darby / Jack Du Bois: *American Film Music. Major Composers, Techniques, Trends 1915–1990*. Jefferson (N.C.) 1990. – Barbara Flückiger: *Sounddesign. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg 2001. – Frank Hentschel / Peter Moormann (Hrsg.): *Filmmusik. Ein alternatives Kompendium*. Wiesbaden 2018. – Roger Hickman: *Reel Music. Exploring 100 Years of Film Music*. New York /

London 2006. – Kathryn Kalinak: *Setting the Score. Music and the Classical Hollywood Film*. Madison (Wisc.) 1992. – Fred Karlin: *Listening to Movies. The Film Lover's Guide to Film Music*. New York 1994. – Matthias Keller: *Stars and Sounds. Filmmusik. Die dritte Kinodimension*. Kassel 1996. – Anselm C. Kreuzer: *Filmmusik. Geschichte und Analyse*. Frankfurt a.M. 2003. – Josef Kloppenburg: *Musik multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen*. Laaber 2000. – Günter Giesenfeld / Thomas Koebner (Hrsg.): *Film und Musik*. Marburg 2004. (Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. 35). – Russell Lack: *Twenty Four Frames Under. A Buried History of Film Music*. London 1997. – Randall D. Larson: *Musique Fantastique. A Survey of Film Music in the Fantastic Cinema*. Metuchen (N.J.) / London 1985. – Zofia Lissa: *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin 1965. – Kurt London: *Film Music*. London 1936. – Georg Maas / Achim Schudack: *Der Musikfilm*. Mainz 2008. – Georg Maas / Achim Schudack: *Musik und Film – Filmmusik*. Mainz 1994. – Laurence E. MacDonald: *The Invisible Art of Film Music. A Comprehensive History*. Lanham (Md.) 1998. – Martin Miller Marks: *Music and the Silent Film. Contexts and Case Studies, 1895–1924*. Oxford 1994. – Anno Mungen: »BilderMusik«. *Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater- und Musikaufführungen vom 19. bis zum 20. Jahrhundert*. Remscheid 2006. – Hans-Jörg Pauli: *Filmmusik: Stummfilm*. Stuttgart 1981. – Roy M. Prendergast: *Film Music. A Neglected Art*. New York 1977. – Wolfgang Thiel: *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*. Berlin [Ost] 1981. – Tony Thomas: *Filmmusik. Die großen Filmkomponisten – ihre Kunst und ihre Technik*. München 1995.

Folgende Abkürzungen wurden verwendet: M = Musik; R = Regie; s/w = schwarzweiß; f = farbig; min = Minuten; UA = Uraufführung; AUS = Australien; D = Deutschland; F = Frankreich; GB = Großbritannien; GR = Griechenland; HK = Hong Kong; I = Italien; JAP = Japan; NL = Niederlande; NZ = Neuseeland; PL = Polen; RUS = Russland; SU = Sowjetunion; USA = Vereinigte Staaten von Amerika; VN = Vietnam.

Die Geburt einer Nation

The Birth of a Nation

USA 1915 s/w 190 min (Stummfilm)

M: Joseph Carl Breil R: David Wark Griffith

Wenn nach über drei Stunden Spielzeit und viel verstörender Geschichtsklitterung David Griffith' US-amerikanisches Bürgerkriegsepos *Die Geburt einer Nation* um Freund- und Feindschaft einer Nord- und einer Südstaatenfamilie zu Ende geht, will der Regisseur den Film religiös überhöhen: Er stellt Visionen des personifizierten Krieges und von Christus als Friedensstifter nebeneinander, die letzten Bilder zeigen das himmlische Jerusalem über dem irdischen Horizont schweben. So wie Griffith hier voller Ambition nach den Sternen griff, musste sein Komponist Joseph Breil notgedrungen nachziehen. Die religiöse Transzendierung führte ihn zum Ausschnitt aus einer Messe, die ihm noch als Komposition von Wolfgang Amadeus Mozart galt (KV Anh. 232) – das Beste war gerade gut genug. Die Vision des himmlischen Jerusalem untermalt dann der Schluss des »Star-Spangled Banner«, und so spielt die Summe von Bild und Ton auf John Winthrops Metapher von der Neuen Welt als »City upon a hill« an, das, 1630 entworfen, fest im kollektiven Gedächtnis der USA verankert war.

Breil postulierte die Musik als »Stimme des stummen Dramas«, das keines gesprochenen Textes bedürfe. *Die Geburt einer Nation* sei als Adaption der Musikdramatik konzipiert: »Ich beschloss«, erklärte er später, »den Film wie eine Oper zu behandeln, natürlich ohne Libretto.« Opernelemente verwendete bereits Griffith; Ben Camerons verzaubertes Versinken in ein Porträt nach dem Zwischentitel »He finds his ideal« zitiert die Bildnis-Arie aus Mozarts *Zauberflöte* (1791). Das Opernhafte seines Scores sah der Wagner-Anhänger Breil vor allem in einem Netz von Leitmotiven verwirklicht. Sie beschreiben nicht nur

Charaktertypen, sondern kommentieren die psychologische Entwicklung; Breil folgte dabei Konventionen der Musikdramatik und Programmmusik des 19. Jahrhunderts. Aus diesem Fundus stammt auch der Großteil der zusammengestellten Stücke, die er originell nutzte: Dabei bezog er ihre formalen Eigenheiten mit ein – beispielsweise ist die Exposition von Carl Maria von Webers *Freischütz*-Ouvertüre (1821) der Plünderung von Stadt und Haus der Protagonisten unterlegt, die Reprise dann dem Gegenangriff und der Rettung.

Aber statt zu Webers Apotheose führt Breils Score patriotisch zu *Oh Maryland, My Maryland* – für deutsche Hörer unfreiwillig komisch, weil es sich um die Melodie von *O Tannenbaum* handelt. Und um Richard Wagners *Walkürenritt* (1870) einzuführen, der die Attacke des Ku-Klux-Klan illustriert und die Parallelmontage verklammert, komponierte Breil zur Gründungsszene des KKK ein Motiv, das Wagners Musik unauffällig vorbereitet und so dem Score anverwandelt:

Joseph Carl Breil

Richard Wagner

Das Gemisch aus Eigen- und Fremdkomposition ist trotz der Entstehungszeit von nur sechs Wochen nicht naiv zu-

sammengeschustert: Auswahl, Arrangement und Platzierung der Stücke sind genau durchdacht. Breil achtete auf formale Zusammenhänge, das motivische Netz knüpfte er gelegentlich über Strecken von mehr als einer Stunde hinweg. An der Oper orientiert, entstand der erste größere Orchester-Score der amerikanischen Filmgeschichte als organisiertes Kaleidoskop, das filmmusikalische Konventionen prägte, sich aber den Vorwurf gefallen lassen muss, an der Verbreitung einer rassistischen Aussage beteiligt zu sein.

Christoph Hust

Literatur: Hansjörg Pauli: Filmmusik: Stummfilm. Stuttgart 1981. – Martin Miller Marks: Music and the Silent Film. Contexts and Case Studies 1895–1924. New York / Oxford 1997. – David Schroeder: Cinema's Illusions, Opera's Allure. The Operatic Impulse in Film. New York / London 2002.

Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens

D 1922 s/w 94 min (Stummfilm)

M: Hans Erdmann [d. i. Hans Erdmann Timotheus Guckel]

R: Friedrich Wilhelm Murnau

»Eigentliche Filmmusik. Mit breiten Pinselstrichen sind die Farben aufgetragen, auf äußere Wirksamkeit berechnet, doch nicht ohne musikalischen Ehrgeiz. [...] Der Anfang einer neuen Kinothek im gehobenen Sinne.« Im *Allgemeinen Handbuch der Film-Musik* bewarb der Verlag Bote & Bock Hans Erdmanns zwei *Fantastisch-romantische Suiten*, herausgegeben von Giuseppe Becce, die dessen Musik zum Vampirfilm *Nosferatu* nach Bram Stokers *Dracula*-Roman gleichsam in lexikalischer Ordnung publik machten. Wie sie sich auf den Film verteilen, ist umstritten; Rekonstruktionen von Gillian Anderson und Berndt Heller widersprechen sich in der Anordnung der

Musik sowie der Frage, in welchem Umfang sie durch andere Kompositionen zu ergänzen ist.

Erdmanns Musik stellt nicht den Horror in den Mittelpunkt, sondern verortet den Film weithin in einer Märchenwelt. Formeln der programmatischen Musik um 1900 setzt sie nahtlos fort. Dazu gehören außermusikalische Bedeutungen bestimmter Instrumentationseffekte. Die solistische Oboe in F-Dur, in der Musikgeschichte traditionell die Tonart des Pastoralen, illustriert beispielsweise die noch ungetrübte Idylle als eines der im Film berührten emotionalen Extreme:

The image shows a musical score for Oboe solo and Strings (Streicher). The score is in 3/4 time and features a triplet melody in the oboe part. The string accompaniment consists of chords and a simple rhythmic pattern. The key signature is one flat (B-flat).

Hans Erdmann, *Fantastisch-Romantische Suite*, I. A., *Idyllisch*

Das Tamtam, in der *Instrumentationslehre* von Hector Berlioz und Richard Strauss auf ein Bedeutungsspektrum rund um Tod und Trauer fixiert (Leipzig 1905; vgl. Gustav Mahlers *Todtenfeier*, 1888; Strauss' *Tod und Verklärung*, 1890; Arnold Schönbergs *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene*, 1930), markiert dagegen das hereinbrechende Grauen; Abwandlungen des Oboenthemas, von

der Bassklarinette vor einem neuen harmonischen Hintergrund gespielt, unterstreichen diesen Stimmungswechsel:

The image shows a musical score excerpt for three instruments: Bass Clarinet, Strings, and Percussion. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Bass Clarinet part features a melodic line with a slur over the first four measures and a dynamic marking of *mf*. The Strings part provides a harmonic accompaniment with chords and a dynamic marking of *mf*. The Percussion part includes a Tamtam and a snare drum (Pauke) with a dynamic marking of *tr*. The keyboard part is marked *Kb. pizz.* and plays a simple rhythmic pattern.

Hans Erdmann, *Fantastisch-Romantische Suite*, I. E., *Vernichtet*

Manche präzise formulierten Motive erinnern an Richard Wagner, wie auch die Erlösung durch das selbstlose Opfer einer Frau Wagner'sche Handlungsschemata aufgreift. Wie konsequent die mit leitmotivischen Bezügen und modernen, hoch expressiven Formeln operierende Musik zu *Nosferatu* den Rahmen des im Film Üblichen ausdehnte, erwähnte schon Alfred Rosenthals Uraufführungskritik im *Berliner Lokal-Anzeiger*: »Wenn nicht alles so zur Geltung kam, wie es in der Partitur gedacht war, so mag das daran liegen, daß die Musiker [...] ja sonst nicht gerade auf Beethoven oder Richard Strauß eingestellt sind.«

Daneben hob Erdmann in den *Fantastisch-romantischen Suiten* einen neuen Filmmusiktypus hervor, den er mit dem musikalisch kaum differenzierten Secco-Rezitativ der Oper verglich: »Sequenzen« mit »bedeutungsloser sogenannter neutraler Musik«, die »nichts sind oder zu sein brauchen als: Szenenfortgang«: »Man kann ihnen jede Bedeutung nehmen, man kann ihnen auch eine geben [...], kurz man kann sie [...] überall dort einführen, wo die Musik stark zurücktreten muß, wo die Notenüberschwemmung gesteuert werden muß.« Allerdings machte der nicht durchgehend mit Musik unterlegte Tonfilm diese Erwägungen erst einmal obsolet; auch Erdmann führte sie

etwa in *Das Testament des Dr. Mabuse* (D 1933, R: Fritz Lang) nicht fort. *Christoph Hust*

Literatur: Hans Erdmann / Giuseppe Becce: Allgemeines Handbuch der Film-Musik. 2 Bde. Berlin 1927. – Hans Erdmann: Problematische Praxis. In: Film-Ton-Kunst 3 (1928). – Berndt Heller: Die Musik zum »Fest des Nosferatu«. In: F.W. Murnau. Nosferatu. Programmheft. München 1987. – Ulrich Eberhard Siebert: Filmmusik in Theorie und Praxis. Eine Untersuchung der 20er und frühen 30er Jahre anhand des Werkes von Hans Erdmann. Frankfurt a. M. u. a. 1990. – Berndt Heller: Die Musik. In: Kommentarheft zur DVD-Edition 2007.

Panzerkreuzer Potemkin

Bronenossez Potemkin

SU 1925/26 s/w 75 min

M: Edmund Meisel (1926) R: Sergej Eisenstein

Der historisch verbürgte Aufstand der Matrosen auf dem Panzerkreuzer »Potemkin« 1905 diente Eisenstein als Stoff für ein fünftaktiges Kino-Drama, das zum zwanzigjährigen Jubiläum dieser ersten, misslungenen russischen Revolution an eine zunächst erfolgreiche Episode erinnern sollte. Während die Uraufführung in Moskau Ende Dezember 1925 von Ausschnitten klassischer Exempel (u. a. der *Egmont*-Ouvertüre), sogenannter Katalog-Musik, begleitet wurde, schrieb der noch junge Edmund Meisel für die deutsche Aufführung im April 1926 eine eigene lückenlose Komposition (von der nur der Klavierauszug erhalten ist – die Adaptation für Orchester 2005 stammt von Helmut Imig, frühere Versionen von Lothar Prox u. a.).

Angeblich war es Eisensteins Devise, den Rhythmus vorwalten zu lassen. Doch Meisel verfuhr nach zwei Prinzipien: erstens nach der alten Methode der Begleitung für

Stummfilme, lautmalerisch alle Tonphänomene im Bild in hörbaren Klang zu übersetzen, beispielsweise die aufbrausenden Wellen zu Beginn des Films, vermutlich ein Sinnbild für revolutionäres Ungestüm, die über die Kaimauern branden, die Schläge der Axt, das Brodeln der Suppe, den Ton der Signaltrompete, das Stampfen der Schiffsmaschine. Die andere Methode war: den moralischen oder auch unmoralischen Charakter einer Handlung eindeutig, fast doktrinär zu artikulieren – und so die Agitation der Bilder zu verstärken und ebenfalls Partei zu nehmen.

So ergeben sich drei große Sequenzen. (1) Nach Waku-lintschuks Tod: Der Matrose und Anführer der ›Meuterei‹, der die Exekution seiner Kameraden verhindert, indem er an die Brüderlichkeit des Exekutionspelotons appelliert, wird von einem Offizier erschossen. Seine Kameraden bringen ihn an Land und bahnen ihn auf der Mole auf – tausende ergriffener Menschen finden sich ein und erweisen dem Toten Ehre. Aus dieser Demonstration entsteht Aufruhr, der auf die Besatzung des Schiffs zurückschlägt. Man hisst auf dem Panzerkreuzer die rote Fahne. Meisel greift für den ganzen Akt (den dritten) vornehmlich zurück auf den russischen Trauermarsch »Unsterbliche Opfer, ihr sanket dahin« (das Lied gilt den Gefallenen der Revolution von 1905), variiert ihn, indem er etwa das Tempo des im Original sehr langsamen Liedes beschleunigt, mischt andere Revolutionsweisen ein, entfesselt die Musik fast bis zur Ekstase, um der Ekstase der Volksmassen die Balance zu halten. Als die rote Fahne schließlich hochgezogen wird, zitiert Meisel höchst traditionell die Anfangsnoten der Marseillaise.

(2) Die Treppensequenz: Während das Volk von Odesa, fast quer durch alle Schichten, Arbeiter und Bürgerliche, auf der Treppe von Odessa steht, um der Besatzung der »Potemkin« zuzujubeln, erscheint auf den oberen Stufen eine starre Reihe von Soldaten, die mit ihren Stiefeln wie ein fühlloser Tötungsapparat die Treppe hinabmar-