Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1994)

Heft: 42

Artikel: Die theatralischen Wurzeln der Hollywood-Filmmusik = Origines théâtrales de la musique de film de Hollywood : la progéniture ignorée de la musique citadine

Autor: Spohr, Mathias

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-928127

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Die theatralischen Wurzeln der Hollywood-Filmmusik

Origines théâtrales de la musique de film de Hollywood
La progéniture ignorée de la musique citadine

Die theatralischen Wurzeln der Hollywood-Filmmusik
Ignorierte Traditionslinien städtischer Musikkultur
Die Hollywood-Filmmusik der im Studiosystem gefertigten Filme seit Ende der 1920er Jahre ist jahrzehntelang ein dankbares Objekt pauschaler Verunglimpfungen gewesen. Bei näherer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass diese Verurteilung in erster Linie ideologische Hintergründe hat und sich ästhetisch nicht grundsätzlich rechtfertigen lässt. Das «fehlende Glied» in der Betrachtung und Bewertung der frühen Filmmusik ist die Musik im populären Theater des 19. Jahrhunderts, aus der sie sich bruchlos entwickelt hat. Durch die starke Fixierung einer konservativen Musikpflege auf «absolute» Konzertmusik und die Überbetonung des Wagnerschen Musikdramas sind diese Traditionen in Vergessenheit geraten. Der vorliegende Aufsatz ist in erster Linie der filmischen Fortführung der Wiener Theatermusik gewidmet.

Origines théâtrales de la musique de film de Hollywood
La progéniture ignorée de la musique citadine
La musique de film de Hollywood produite dans les studios à partir de la fin des années 20 a longtemps été l'objet de dénigrements faciles et sommaires. A y regarder de plus près, on s'aperçoit que ce jugement a des fondements surtout idéologiques, mais qu'il est indéfendable sur le plan esthétique. Le « chaînon manquant » qui permet d'évaluer la musique du cinéma naissant est celle du théâtre populaire du 19e siècle. Obsédée par la musique « absolue » jouée aux concerts et par la prépondérance du drame musical wagnérien, la critique conservatrice a oublié cette tradition. L'article ci-dessous se penche avant tout sur la descendance cinématographique de la musique de théâtre viennoise.

von Mathias Spohr

Der Beginn der Filmgeschichte scheint auch für die Stilmittel der Filmmusik die Stunde Null zu sein – von vagen Andeutungen abgesehen sogar aus der Sicht der wissenschaftlichen Forschung, die sich bisher mit ihr beschäftigt hat.[1] Von der Prämisse ausgehend, dass «normale» Filmmusik schlecht sei, ist auch zumeist nur diejenige Filmmusik genauer beachtet worden, die von Komponisten «absoluter Musik» geschrieben wurde und auch ohne Film als «Werk» für sich stehen kann. Solche Filmmusik wird oft gerade dann höher bewertet, wenn sie keine glückliche Einheit mit dem Film bildet, für den sie gedacht war, also ihre Aufgabe eigentlich verfehlt hat. So sind die Hollywood-Arbeiten von Erich Wolfgang Korngold wesentlich bekannter als die wesentlich zahl- und einflussreicheren Filmkompositionen von Max Steiner oder Hans Salter. Natürlich haben, wie heute noch am ehesten geläufig, die Oper und die programmatische Sinfonik die Stilmittel der Filmmusik mitgeprägt, aber der direktere Einfluss kam vom inzwischen praktisch untergegangenen volkstümlichen Unterhaltungstheater. Die Theaterhauptstadt im deutschsprachigen Raum – was die Menge der Produktionen betrifft – war bis zum Ersten Weltkrieg noch Wien, das Filmzentrum wird nach dem Krieg Berlin. Anton Bauer zählt in seinem Verzeichnis[2] an die 100 Theater in Wien zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf, die damals eine in mancher Hinsicht ähnliche Funktion erfüllten wie heute das Fernsehen. Es wird oft übersehen, dass während der Stummfilmzeit viele solcher Theater zu Kinos umfunktioniert wurden und die Musikensembles, die vorher Theatermusik gespielt hatten (grössere Theater, auch ohne Opern im Spielplan, besassen in der Regel ein fest angestelltes Orchester), nun Filmmusik zu spielen hatten. Filme wurden anfänglich auch oft in Mischprogramme mit kurzen Theaterstücken oder Balletten integriert. Mancher Theaterkapellmeister (im Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts Dirigent und Hauskomponist in einer Person) fand in der Filmmusik ein neues, besseres Auskommen. Viele Theatermusiktraditionen gehen direkt in die Filmmusik über: in einer ersten Phase bis etwa 1930 in den Stummfilm, und in einer zweiten in den Tonfilm, der nun zwar nicht mehr in bezug auf die musikalische Live-Begleitung, dafür aber durch die integrierten Dialoge und Geräusche

der Theaterwirklichkeit nahe kam. Abgesehen von der offenkundigen Adaptation musiktheatralischer Gattungen in Operetten- und Tanzfilmen der ersten Tonfilmjahre haben vor allem die auf das 18. Jahrhundert zurückgehenden Gattungen Zauberspiel, Posse, Pantomime und Melodram und neuere Mischformen zwischen Varieté und Theater aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wie das amerikanische Vaudeville und die Burlesque, dramaturgische Vorbilder für die Filmmusik geliefert.[3] Manche Filme der Marx-Brothers oder von Charlie Chaplin vermitteln noch eine Ahnung des einstigen Formenreichtums im populären Theater.

Neukomposition und Kompilation beim Stummfilm

Die Unterschiede der musikalischen Theatergepflogenheiten in Europa und den USA spiegeln sich noch bei der Stummfilmbegleitung im Gebrauch der «cue-sheets» (vom Produzenten mitgelieferte Aufstellungen der empfohlenen Musikeinsätze), die im kontinentalen Europa weit weniger üblich waren als in Amerika, da die Theaterkapellmeister hier für Premieren in der Regel etwas neu komponierten oder mindestens zusammenstellten. Das Neukomponieren einer Musik für jede neue Einstudierung eines Textes ist eine Tradition des 18. Jahrhunderts (man vergleiche die häufigen Vertonungen einzelner Goldoni- oder Metastasio-Libretti), die sich im volkstümlichen europäischen Theater wesentlich länger als in der Oper gehalten hat. Da Filme in der Blütezeit des Stummfilms in den 20er Jahren sehr viel häufiger wechselten als neu einstudierte Revuen oder Operetten (mehr als eine Premiere monatlich schaffte kaum ein Theater; Filme konnten dagegen wöchentlich ein bis zweimal wechseln) konnte hier schon aus Zeitgründen keine ganz neue Musik komponiert werden. Am Klavier oder der Kinoorgel konnten geübte Spezialisten improvisieren, aber Ensembles brauchten Notenmaterial als Grundlage. Die Kinokapellmeister hatten der Zeitknappheit wegen auf vorgefertigtes Material zurückzugreifen. In speziellen Notenausgaben, den sogenannten «Kinotheken», wurden passende Musikbeispiele für alle denkbaren filmischen Situationen publiziert, die den Musikern als Anregung dienen konnten.

Das 1927, also schon am Ende der Stummfilmzeit, veröffentlichte «Allgemeine Handbuch der Filmmusik»[4] von Hans Erdmann und Giuseppe Becce ist das systematischste und didaktisch ambitionierteste Lehrwerk für Stummfilmbegleitung.[5] Dass Musik überhaupt untrennbar zu Filmen jeglicher Art gehört, steht für Erdmann, den theoretischen Anführer des Unternehmens, von vornherein fest, eine «Selbstverständlichkeit [...], die den in der Tradition der Bühnen- und Opernmusik Stehenden verrät.»[6] Erdmann, ein musikwissenschaftlich ausgebildeter Theaterkapellmeister, hatte im Breslauer Theater 1913 eine vielbeachtete Einrichtung von Monteverdis *Orfeo* aufgeführt und komponierte im Laufe seiner Anstellungen an verschiedenen Bühnen, wie damals üblich, die Musik für den Tagesgebrauch, bevor er zur Filmmusik kam; Giuseppe Becce, einer der bekanntesten Berliner Stummfilmkomponisten, hatte zuvor Opern komponiert, die dem Verismo nahestehen (der mit seiner naturalistischen und auf Breitenwirkung bedachten Dramaturgie manche filmmusikalischen Stilmittel vorausnimmt). Obwohl Erdmann aus praktischen Gründen die Kompilation vorgegebener Musik befürworten muss, ist die für einen Film neu komponierte «Originalmusik» sein Ideal, parallel zur Theaterpraxis, wo «Original»-Operetten oder -Revuen traditionsgemäss einen höheren Stellenwert hatten als Potpourris.

Theatergattungen als Orientierung

Erdmanns Sichtweise der Stummfilmmusik in seinem Handbuch, etwa seine Einteilung der Musikbeispiele[7] in «lyrische» und «dramatische Expression», also eine mehr handlungsbetonte und eine mehr situative, stimmungsmalende musikalische Illustration, geht eindeutig auf die Gliederung szenischer Abläufe in rezitativische und ariose Passagen in der Oper des 19. Jahrhunderts zurück. Die Einflussphäre der Filmmusik neben der in den 20er Jahren noch aktuellen Strömung der Verismo-Oper ist, wie erwähnt, die Musik im Volkstheater: Zauberspiele gehen auf das prunkvoll-repräsentative, ausstattungsorientierte barocke Theater zurück; sie enthalten melodramatische und illustrative Musik für die Zaubersequenzen, bühnentechnisch aufwendig imitierte Naturereignisse und Ähnliches und beziehen ihre musikalischen Stilmittel hauptsächlich von der französischen Oper. Zauberstücke befriedigten das ganze 19. Jahrhundert hindurch (wenngleich sie gegen Ende dieser Zeit einen Wandel zum Ausstattungsstück, zur Feerie und zur phantastischen Revue vollzogen) die Schaulust und das Illusionsbedürfnis des breiten Publikums; manche dieser Traditionen setzen sich heute im Science-Fiction- und im Horrorfilm fort.

Ein Indiz für die Bezugnahme auf Bühnentraditionen im frühen Film ist die auffällige Häufigkeit von Brandszenen gegenüber anderen Naturkatastrophen: Während Wind, Nebel, auch Wasser dem Publikum im Theater sinnlich erlebbarer gemacht werden konnten, war Feuer auf der Bühne wegen der Brandgefahr nur sehr eingeschränkt möglich, also eine exklusive Attraktion des Films. Nicht zufällig sind die Stilmittel der Katastrophenmusik zu Brandszenen praktisch identisch mit denjenigen der bühnentechnisch dargestellten Naturereignisse im Zauberspiel. Eine weitere für die Filmmusik relevante Gattung des populären Theaters ist das Lebens-, Charakter-, Zeit- oder Sitten-«Bild» (das ernste Gegenstück zu der später in die Operette mündenden «Posse mit Gesang»), das mit dem beginnenden Bühnenrealismus um ungefähr 1850 aufkam, oft mit genauer, auch historisierender Milieuschilderung und in der Musik ausgeprägter «couleur locale» etwa ländlicher Art. Diese Gattung enthält in Passagen gesteigerter Emotionalität oft ausgedehnte Melodramen und scheint in gewisser Hinsicht Vorläufer des Kino-«Melodrams» zu sein. Die theatralische Pastorale, die sich im Volkstheater Ludwig Anzengrubers seit 1870 mit Bühnennaturalismus verbindet und dadurch neue Glaubwürdigkeit erhält, wird vom amerikanischen Western fortgeführt: Die für die Pastorale typischen musikalischen Stilmittel sind dort bei genauerem Hinhören allgegenwärtig: Bordunbass, Dreiertakt, modale Melodien, solistische Rohrblattinstrumente (etwa die Mundharmonika gleichsam als modernistische Schalmei).

Assoziatives Hören

Eine entscheidende Voraussetzung für die Filmmusik ist das «assoziative Hören» von Musik seit dem 19. Jahrhundert. Dieser Sachverhalt ist so zentral, dass dafür etwas weiter ausgeholt werden muss. Zur Erklärung ein Beispiel: Vernimmt man Bruchstücke aus folgenden drei schnellen Märschen kurz nacheinander, dem *Radetzkymarsch* (J. Strauss, Vater), dem Marsch aus der Ouvertüre von *Guglielmo Tell* (G. Rossini) und dem *Walkürenritt* (R. Wagner) – Stücke, die in funktionaler Musik sehr häufig verwendet worden sind und deshalb mindestens unterbewusst zum Bekanntesten überhaupt gehören – so stellen sich (ohne dass man den Zusammenhang, in dem diese Musik ursprünglich steht, zu kennen braucht) recht unmissverständliche «Inhalte» vor einem inneren Auge ein, die trotz ihrer Eindeutigkeit nicht ohne weiteres mit einem Wort umschrieben werden können. Es sind Elemente einer in der westlichen Welt allgemein verständlichen Sprache, doch die musikalische Information geschieht so unmittelbar, dass sie sich verbal in nicht annähernd so kurzer Zeit vermitteln lässt. Während der Rossini-Reitermarsch etwas Erdverbundenes hat, wirkt der Walkürenritt eher wie eine phantastische Luftreise. Während der Radetzkymarsch so etwas wie «freudig erfüllte Pflicht» auszudrücken scheint, Disziplin, die mit dem schnellen Tempo korreliert, ist beim Wilhelm-Tell-Marsch bei gleicher Genauigkeit der musikalischen Ausführung das Gegenteil der Fall: Je schneller das Tempo, desto unkontrollierter und halsbrecherischer wird der «Charakter» und neigt dementsprechend auch eher zum Parodistischen. Der Radetzkymarsch erhielte dagegen einen parodistischen Charakter wohl leichter in einer langsamen, zerdehnten Version. Diese Assoziationen ergeben sich teilweise direkt aus den melodischen, rhythmischen und instrumentatorischen Eigenschaften der Musik, zum nicht geringen

Teil sind sie aber auch unbewusst angelernt durch unsere bisherige Begegnung mit diesen Stücken (oder Imitationen dieser Stücke) im Rahmen von Filmmusik. Wie ein akustisches Piktogramm vermitteln sie schlagartig eine spezifische Stimmung. Dieses unbewusste «Lernen» von musikalischen Assoziationen beginnt etwa im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts, ausgehend von Charakterstücken in der Salon- und Harmoniemusik, aber besonders auch in der Musik des Volkstheaters, in der sich mehr und mehr, vor allem nach 1860, eine auf die Filmmusik vorausweisende Technik der Kompilation von bekannten, mit festen Bedeutungsinhalten verbundenen Musikfragmenten zeigt.[8]

Die feste Bindung von Musik an aussermusikalische Assoziationen resultiert musikgeschichtlich aus der fortwährenden Auflösung von Gattungstraditionen, die mit der Veränderung der Gesellschaftsform während der Industrialisierung und Vergrösserung der europäischen Städte einhergeht. Dahinter steht eine musikgeschichtliche Umwälzung, die eine konservative Strömung der Musikkritik bis heute nicht wahrhaben will, auch wenn sie seit mindestens hundert Jahren Realität ist: In Anlehnung an den Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick (und in Umkehrung seiner Intentionen[9]) sei dies folgendermassen formuliert: Die Erwartung bekannter *Formen,* die das Musikleben zur Zeit der Wiener Klassik beherrschte, weicht für den überwiegenden Teil des Publikums der Erwartung bekannter *Inhalte:* Als Symptom für diesen Veränderung in der Theatermusik wandelt sich die neu komponierte «Sonatensatz»-Ouvertüre, die bis etwa 1850 vor jeder Art Stück gespielt wurde, später oft zum Potpourri etwa aus bekannten Johann-Strauss-Walzern. Von Hanslick bis Theodor W. Adorno zeigt sich dagegen ein Sichnicht-Abfindenwollen mit der Musik der assoziativen Bindungen und ein krampfhaftes Festhalten an der bürgerlichen (d.h. nicht höfischen, aber das Höfische imitierenden) Konzertkultur zu Ende des 18. Jahrhunderts, als die «Form» in der Musik (verstanden als ein mit «motivischer Arbeit» durchgeführtes Gebilde) noch etwas galt. Dass sich die Bedeutung höfischer Umgangsformen in den musikalischen Formen bis etwa 1800 spiegelt, ist nicht weiter verwunderlich; noch weniger überrascht es, dass jene Ausrichtung auf die «Form» in der bürgerlichen Gesellschaft um die Mitte des 19. Jahrhunderts nicht mehr im Vordergrund steht.

Die sogenannte Autonomieästhetik entwickelt sich jedoch erst als Gegenreaktion zum «assoziativen Hören» zu ihrer Blüte, als die «absolute Musik» für die Mehrheit des Publikums kaum mehr relevant ist und von Konzertvereinigungen, Komponisten und Kritikern künstlich bewahrt werden muss. Das «genaue Hinhören» als Leistungsausweis und Errungenschaft der bürgerlichen Konzertkultur gegenüber dem Adel, der Kammermusik zum Essen und Kartenspielen brauchte, war ideologisch so wichtig, dass es nicht aufgegeben werden durfte und Strukturen der höfischen Musik nur schon hierfür konserviert werden mussten: Aus dem unzeitgemässen Kult um die Sonatensatzform entwickelte sich ein Brahms. Die Idee der «absoluten Musik» ist in erster Linie ein Anzeichen für die Unfähigkeit des Bürgertums nach 1833 und 1848, durch Loslösung von höfischen Vorbildern zu einer eigenen Identität zu finden. Die Musikvermarktung auf breiter Basis, die seit etwa dem zweiten Drittel des letzten Jahrhunderts begann, im populären Theater eine ihrer hauptsächlichen Verbreitungsstätten fand und in unserem Jahrhundert von der Entwicklung der technischen Medien noch wesentlich beschleunigt wurde, musste ein fortwährendes Schockerlebnis für Exponenten dieser konservativen Musikpflege sein, die sich bereits seit Schumann einem vergangenen Ideal verpflichtet fühlte und den rasanten Veränderungen der mittelständischen Gesellschaft gegenüber zu verschliessen versuchte. Noch heute ist ein Abklatsch dieser Verhaltensweisen zu beobachten; der endgültige Niedergang der Musik wird seit 150 Jahren heraufbeschworen.

Hollywood-Tonfilm

Die Hauptsünde gegen den Geist der Musik aus der Sicht Hanslick-Adorno ist deren «Herauslösung aus einem Zusammenhang» (nach Peter Rummenhöllers Musiksoziologie die Definition des Trivialen[10]), das Herausbrechen aus einem formalen Kontinuum, aus der vom Komponisten gottgleich geschaffenen Zeit. In der aus der Musikuntermalung im damaligen populären Theater hervorgegangenen Stummfilm-Begleitmusik zeigt sich diese Herauslösung in der Kompilation vorgegebener Fragmente aus dem Repertoire der Opern- und Salonmusik, häufig mit bekannten Melodien bereichert.

Ist die Auflösung eines «komponierten» zeitlichen Kontinuums als Grundvoraussetzung der «Form» schon eine Sünde wider die Ideologie des bürgerlichen Konzerts, so wird diese Sünde zur Todsünde par excellence, wenn in einer auf Tonträger aufgezeichneten Musik Schnitte aus aussermusikalischen Gründen erfolgen und dann noch von jemand anderem als dem Komponisten veranlasst werden, wie dies bei der Filmherstellung im Studiosystem üblich war. Am krassesten verletzt wird die Ideologie des unverletzlichen zeitlichen Kontinuums durch Musik, die darauf eingerichtet ist, dass sie sich ohne weiteres «schneiden» lässt, eine Technik, die Max Steiner beispielhaft entwickelt hat und deren ästhetische Qualität es heute in vollem Masse noch zu würdigen gilt. Tonfilmmusik geht naturgemäss von ähnlichen bühnenmusikalischen Traditionen aus wie die Stummfilmmusik, kann jedoch mit Dialog und Geräuschen zusammenwirken und durch die genaue Synchronisation wesentlich differenzierter auf das Bild abgestimmt werden. Nach dem bisher Gesagten wird es kaum überraschen, dass einige der wichtigsten Filmkomponisten in Hollywood emigrierte Wiener Theaterkapellmeister waren[11]. Max Steiner war Enkel des legendären Maximilian Steiner, des Theaterdirektors, der die ersten Johann-Strauss-Operetten produzierte, und Sohn des Erbauers des Wiener Riesenrads. Steiner komponierte in seiner

Jugendzeit als Theaterkapellmeister Musikeinlagen und eine recht erfolgreiche Operette und führte kurze Zeit das Wiener Ronacher-Theater. Er kam schon 1914 in die Vereinigten Staaten, wo er zunächst als Dirigent von *Musical comedies* wirkte. 1929 wurde er vom Hollywood-Studio RKO als Komponist und Dirigent für den Tonfilm engagiert. Neben Musicalverfilmungen betreute er seit 1931 auch «epische» Filme, für die er, als einer der ersten im Tonfilm, melodramatische Hintergrundmusik komponierte. Die Musik zu den legendären Filmen *The Informer* (1935), *Gone with the Wind* (1939), *Casablanca* (1942) stammt aus seiner Feder. Die Produzenten waren dem melodramatischen Musikeinsatz gegenüber am Anfang allerdings kritisch eingestellt und mutmassten, ob das Publikum sich nicht frage, «woher» diese Musik komme. Zu Beginn des Tonfilms war, wie im naturalistischen Theater, nur realistische Musik verwendet worden, deren Quelle (etwa ein Klavier oder Grammophon) im Bild zu sehen war. Steiner wusste von seiner Theatermusikerfahrung her, dass die Illusionsverstärkung durch solche Musik «ausserhalb des Bildes» funktionierte, Naturalismus hin oder her. Steiners breit angelegte, leitmotivisch strukturierte sinfonische Musik zu *King Kong* (1932), die geschaffen wurde, um die Wirkung der noch primitiven Tricktechnik zu unterstützen, ist eine typische Zauberspielmusik. Schon der Berliner Theaterkapellmeister Gottfried Huppertz hatte in der Siegfried-Episode von Fritz Langs *Nibelungen-Verfilmung* (1924) die Wirkung einer animierten Drachenattrappe durch eine originale Zauberspielmusik erfolgreich verstärkt. Steiner ging durchaus kein so grosses Risiko ein, wie seine Produzenten meinten, denen jene Theatertradition fremd war: *King Kong* wurde durch die Musik ein Erfolg und rettete die RKO vor dem Bankrott. In der Folge gingen auch die Universal Studios dazu über, ihre Horrorfilme mit einer Zauberspielmusik zu untermalen, welche seit *The Son of Frankenstein* (1939) Hans Salter komponierte, wie Steiner ein ehemaliger österreichischer Theaterkapellmeister, der an der Wiener Volksoper gearbeitet, in den 20er Jahren Stummfilmmusik dirigiert hatte und 1937 emigriert war. Aufgrund dieser alten Zauberspiel-Tradition gehört die Hintergrundmusik von Horrorfilmen bis heute, wie Glenn Gould einmal feststellt,[12] zu den interessantesten und innovativsten Richtungen funktionaler Musik.

Die Aussage Erich Wolfgang Korngolds, «ich habe nie einen Unterschied gemacht zwischen meiner Filmmusik und meinen Kompositionen für Oper und Konzert»[13], zeigt im Gegensatz zu Steiner oder Salter eine gewisse Borniertheit gegenüber dem Charakter des Mediums. Steiner lieferte von Beginn an musikalische «Bausteine» für den Editor, der deren genaue Länge und den Rhythmus der Abfolge erst am Schneidetisch und bei der Mischung festlegte, sozusagen als Interpret des vorgegebenen Materials. Die Musik musste also in kürzester Zeit, manchmal in Sekundenbruchteilen, klare Informationen liefern, um diese Technik zu ermöglichen, und sich ohne Informationsverlust fast beliebig trennen und zusammenfügen lassen. Während Stummfilm-Originalmusiken noch oft eine an der Leitmotivik von Wagner oder Richard Strauss orientierte Illustration des Geschehens boten, die Zeit brauchte, um sich zu entfalten und bei der man die Motive und deren Durchführung mindestens halbbewusst mitverfolgen musste, um mehr als einen ruhigen oder aufgewühlten Stimmungshintergrund wahrzunehmen, sind Steiners Filmmusiken strikt auf unterbewusste Wahrnehmung (eine Steigerung des von Heinrich Besseler als charakteristisch für das 19. Jahrhundert definierten «passiven Hörens»[14]) eingerichtet: Die Gefühle der Zuschauer werden durch unbewusst registrierte Informationen gesteuert. Alles nicht Eindeutige und nicht unmittelbar Verständliche wird dabei weggelassen. Die äusserst dichte unterbewusste Informationsvermittlung durch Musik in untrennbarer Einheit mit den Geräuschen und Dialogen ist in Steiners Filmen der 40er Jahre zu eindrücklicher Meisterschaft gesteigert. In dieser genau kalkulierten, im besten Sinne «technischen» Erzeugung von Emotionen, die wie ein Rückgriff auf ästhetische Prinzipien des 18. Jahrhunderts anmutet, gibt es weder biedermännisch gezimmerte Durchführungen noch ein schwelgerisches Aufgehen des Komponisten in den eigenen Empfindungen.

Casablanca

Als Beispiel sei hier Steiners Anfangsmusik zu *Casablanca* von Michael Curtiz (1942), dem zum Kultfilm gewordenen Emigranten-Epos mit Humphrey Bogart und Ingrid Bergman, genauer betrachtet: Die ersten sechs Minuten des Films sind mit einer Art sehr ausgedehnter Vorspannmusik unterlegt; darauf folgt akustisch ein markanter, nur mit Dialog gefüllter Unterbruch.

An die Eröffnungsfanfare von Warner Brothers schliesst sich die Titelmelodie an, die mit übermässigen Sekundschritten in den Holzbläsern, Bordunbass und Xylophonbegleitung für jedermann «orientalisch» wirkt; der Mittelteil einer Liedform scheint sich anzukündigen, doch folgt sofort ein Schnitt zur französischen Nationalhymne. Nationalhymnen gehören aufgrund ihrer klaren Bedeutung (eine bestimmte Nation, verbunden mit «Stolz», «Feierlichkeit») zum bevorzugten Vokabular der assoziativen Filmmusik. Schon zu Beginn ist also klar, dass es sich um Frankreich in Zusammenhang mit Orientalischem, also um eine französische Kolonie handelt. Die Nationalhymne endet mit einem Trugschluss, offenbar ist etwas «nicht in Ordnung» mit Frankreich; Frankreich ist, wie die zeitgenössischen Betrachter wissen, gerade von Deutschland besetzt. Ein Pizzicato-Marschrhythmus kündigt sich an, nun kommt die Geschichte «in Gang». Wiederum ein Schnitt: Erneut ein breiter Marschrhythmus, mit Blechbläsern gewichtig instrumentiert (die beschwerliche Reise), darüber eine elegische Streichermelodie, die so etwas wie «tragisches Verhängnis» ausdrückt (das Schicksal der Emigranten). Auf einer Landkarte wird der Weg der vor dem Kriegsgeschehen Fliehenden nach Marokko bis zur Zwischenstation Casablanca gezeigt. Das Ganze hat Wochenschau-Charakter, erweckt also für die kriegsberichtgewohnten Zuschauer 1942 den Anschein der Authentizität. Eine kurze Wiederaufnahme «orientalischer» Klänge zu einer Einstellung, die den Markt in Casablanca zeigt, charakterisiert den Schauplatz des Kommenden.

Eine fragmentarische deutsche Nationalhymne zeigt den Wechsel des Lagers an; ein Trommelwirbel charakterisiert die militärische Umgebung und schafft gleichzeitig den «Spannungs»-Hintergrund für die Bekanntmachung eines deutschen Offiziers: Zwei deutsche Kundschafter wurden in der Wüste ermordet und ihrer Papiere beraubt. Die darauffolgende versuchte Verhaftung, Verfolgung und Erschiessung eines Verdächtigen in Casablanca wird von einer «Aufruhr»-Musik umrahmt, die so auch in einer Verismo-Oper enthalten sein könnte. Das Hauptquartier der Polizei, das nun ins Bild kommt, wird wieder mit der verfremdeten französischen Nationalhymne, diesmal in Moll, eingeführt. Die anschliessende Szene, in der ein Emigrantenehepaar raffiniert beraubt wird, hat eine parodistische Musikuntermalung mit gestopften Trompeten- und Hornklängen zu einem unheilverkündenden Paukenostinato und einer getragenen Streichermelodie in Mittellage (wieder eine musikalisch vermittelte Doppel- oder Dreifachbedeutung), die in das «Emigrations»-Thema vom Anfang einmündet, diesmal zu einem Flugzeuggeräusch, das das Fernweh der in Casablanca Festsitzenden weckt und gleichzeitig die Ankunft einer Delegation aus Deutschland ankündigt, die in der folgenden, ersten musiklosen Einstellung des Films erscheint. Die Verbindung des Emigranten-Themas mit dem Begriff «Flucht» hat sich im Kurzzeitgedächtnis auch des musikalisch nicht vorgebildeten Zuschauers gerade so weit festgesetzt, dass das nochmalige Erscheinen zusammen mit dem Flugzeuggeräusch in ihm dieselben Assoziationen auslöst wie für die Figuren im Film; dies ein ganz pragmatischer Einsatz des «Leitmotivs» ohne den speziellen Anspruch an Bildung und Erinnerungsvermögen des Publikums, wie ihn das Musikdrama in der Wagner-Nachfolge stellt. Insgesamt fällt bei dieser Musik die Ökonomie in der Informationsvermittlung auf; bei aller Klarheit und Eindeutigkeit geschieht doch vieles parallel, und oft hat dieselbe Information verschiedene Bedeutungen, wie der Marschrhythmus am Anfang Bewegung im konkreten wie im übertragenen Sinn signalisiert: das Ingangsetzen der Erzählung und die Wanderung des Flüchtlingsstroms.

Trotz aller vielleicht unorganisch wirkender Schnitte sind Zusammenhänge in dieser ersten musikalischen Sequenz hergestellt, die dem Heterogenen einen «formalen» Bogen verleihen. Mehrere Ideen und Motive, wie der übermässige Sekundschritt, der Marschrhythmus in verschiedenen Variationen (auch die Nationalhymnen sind ja Märsche) und die abgewandelte französische Nationalhymne kehren mehrmals wieder – und es liegt durch die wörtliche Reprise des «Emigrations»-Themas im Grossen eine Art A-B-A-Form (Tendenz: langsam-schnell-langsam) vor, wie bei einer Theaterouvertüre. Eine eigentliche, formal gebundene Ouvertüre könnte jedoch nicht so präzis auf das Bild eingehen, und mit der Zusammenstellung von nicht neu komponiertem Archivmaterial liesse sich andererseits diese relative Geschlossenheit nicht bewerkstelligen – hier ist ein dem Medium angemessener Ausgleich zwischen Original und Kompilation erreicht. Durch die nachfolgenden theaterähnlichen Unterhaltungseinlagen in Ricks Café Américain wird die Verwandtschaft der musikalischen Einleitung mit einer Ouvertüre noch deutlicher. Der Jazz in den Gesangs-«Nummern» des schwarzen Barpianisten Dooley Williams steht für das mit Sehnsucht erwartete Ziel Amerika der auf ihr Visum wartenden Emigranten und hat damit eine genau berechnete charakterisierende Funktion. Die geschickte «realistische» Integration der Musik in die Handlung lässt vergessen, dass ihr eine Theaterdramaturgie wie in Operetten und Volksstücken zugrunde liegt. Die oft kritisierte Überillustration des Geschehens in der melodramatischen «Ouvertüre» soll den Zuschauern das Gefühl geben, plötzlich mittendrin und einer Vielfalt verwirrender Reize ausgeliefert zu sein, wobei die Musik allerdings, ganz im Gegenteil zum vordergründigen Eindruck, sehr rational zur unterbewussten Verdeutlichung der wie beiläufig vermittelten, aber zum Verständnis notwendigen Exposition des Films beiträgt.

Mathias Spohr

1 Als einer der wenigen deutet Hansjörg Pauli die Beziehung zwischen melodramatischer Musik im Theater des 19. Jahrhunderts und der frühen Filmmusik an: Filmmusik: *Stummfilm*, Stuttgart 1981.

2 Anton Bauer, *Opern und Operetten in Wien*, (= Wiener musikwiss. Beiträge 2), Graz, Köln 1955.

3 Die Literatur über Musik im populären Theater des 19. Jhs. ist, obwohl viele Quellen existieren, leider noch gering und befasst sich meist mit den im vorliegenden Zusammenhang weniger interessierenden Liedeinlagen. Für eine Übersicht zum Wiener Volksstück siehe: Jürgen Hein, *Zur Funktion musikalischer Einlagen in den Stücken des Wiener Volkstheaters*, in: Jean-Marie Valentin (Hrsg.), *Volk – Volksstück – Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.–20. Jahrhunderts*, Bern 1986, S. 103–122, Literaturverzeichnis S. 122–126.

4 Hans Erdmann, Giuseppe Becce, [Ludwig Brav], *Allgemeines Handbuch der Filmmusik*, 2 Bde., Berlin, Leipzig 1927.

5 Vgl. Ulrich Eberhard Siebert, *Filmmusik in Theorie und Praxis. Eine Untersuchung der 20er und 30er Jahre anhand des Werkes von Hans Erdmann*, Frankfurt/Main 1990.

6 Hans-Christian Schmidt, *Filmmusik*, Kassel 1982.

7 Im 2. Band des *Allgemeinen Handbuchs der Filmmusik*.

8 Siehe zur Musik in Volksstücken um 1860: Mathias Spohr, *Inwieweit haben Offenbachs Operetten die Wiener Operette aus der Taufe gehoben?*, in: Rainer Franke (Hrsg.), *Jacques Offenbach – Werk und Wirkung* (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 15), Laaber [in Vorb.].

9 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854. Vgl. M. Spohr, *Das «letzte» Volksstück im Theater an der Wien: Nach Egypten (1869)*, in: *Nestroyana* 15 (1995), H. 1/2 [in Vorb.].

10 Peter Rummenhöller, *Einführung in die Musiksoziologie*, Wilhelmshaven 1978, S. 227.

11 Zu den Biographien von Steiner und Salter siehe auch: Herbert Martin, *Österreichische Komponisten in Hollywood*, in: *Österreichische Musiker im Exil* (= Beiträge der österreichischen Gesellschaft für Musik 8), Kassel 1990, S. 73–84; Tony Thomas, *Film Score. The View from the Podium*, New York, London 1979. W. Dongy, J. Du Bois, *American Film Music. Major Composers, Techniques, Trends 1915–1990*, Jefferson (NC), London 1990, S. 15–75.

12 Glenn Gould, *Die Zukunftsaussichten der Tonaufzeichnung*, in: *Schriften zur Musik*, Bd. II, München 1987, S. 156

13 Zitiert nach: H. Martin, a.a.O., S. 83.

14 Heinrich Besseler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin 1959.