Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 21 (1961)
Heft: 2

Artikel: Filmmusik
Autor: Minnig, W.G.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-964774

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: 04.07.2025

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

Der Filmberater

Nr. 2 Januar 1961 21. Jahrgang

Inhalt

Filmmusik 9
Bibliographie 13
Kurzbesprechungen 13
Informationen 14

Bild

Aus «Le Million» von René Clair (siehe Besprechung in dieser Nummer).

Organ der Filmkommission des Schweizerischen Katholischen Volksvereins. Redaktion: Dr. Ch. Reinert, Scheideggstraße 45, Zürich 2, Tel. (051) 27 26 12. Verlag und Administration: Schweizerischer Katholischer Volksverein, Luzern, Habsburgerstraße 44, Telephon (041) 3 56 44, Postcheck VII/166. Abonnementspreis per Jahr: für Private Fr. 10.–, für filmwirtschaftliche Unternehmen Fr. 14.–, im Ausland Fr. 12.– bzw. Fr. 16.–. Nachdruck, wenn nichts anderes vermerkt, mit genauer Quellenangabe gestattet.

Filmmusik

Musik im Stummfilm

Bereits der Stummfilm kannte eine Art musikalischer Untermalung. Diese hatte zwar noch nicht Selbstzweck, denn es galt das störende Geräusch des Projektionsapparates zu übertönen. Ein Klavierspieler leierte sein ganzes Repertoire mehr oder weniger geeigneter Stücke herunter. Schon früh wurde der Klang durch die Mitwirkung eines Schlagzeugers «bereichert», der mit seinen Instrumenten allerhand Effekte des Bildes «vertonte», angefangen beim Donnerrollen über die Ohrfeige bis zur Autohupe. Der Pianist seinerseits wechselte bei tragischen Szenen vom Klavier aufs Harmonium.
Diese Belustigungen wurden bekanntlich vorerst auf Jahrmärkten, später in Caféhäusern geboten. Die große Nachfrage führte schließlich zum Bau spezieller Vorführräume, was eine Vergrößerung des Orchesters notwendig machte. Während kleine Theater bei ihrem Ein- oder Zwei-Mann-Ensemble blieben, beschäftigten finanziell stärkere Unternehmen reichere Klangkörper mit eigenem Kapellmeister. Dieser hatte Gelegenheit, sich die Filme vorher anzusehen und passende Stücke dazu auszuwählen, die er aus allen Sparten der Musik schöpfte, aus Oper, Operette, Tanz- und Unterhaltungsmusik. Die zu diesem Zwecke von geschickten Arrangeuren geschaffenen Salonorchester-Ausgaben ließen sich von den beliebigsten Instrumentalkombinationen spielen. Noch heute werden diese Bearbeitungen von den Caféhausorchestern verwendet.
Gegen Ende der Stummfilmzeit schrieben gewisse Komponisten — man kann sie als die ersten eigentlichen Filmkomponisten bezeichnen — spezielle Musik für immer wiederkehrende Szenen und Stimmungen. Die so entstandene Kinothek umfaßte beispielsweise Begleitmusik zu Liebessze-

nen jeder Länge, zu Tumulten, Verbrecherjagden usw. Die verschiedensten Naturstimmungen, ja sogar jedes Nationalkolorit waren musikalisch erhältlich. Für diese Kinothek schrieb Arnold Schönberg seine Begleitmusik zu einer Lichtspielszene, op. 34, mit den Episoden: Drohende Gefahr, Angst, Katastrophe.
Schließlich gab man jedem Film seine eigens für ihn komponierte Musik mit; zusammen mit der Filmrolle wurde vom Produzenten auch gleich die Orchesterpartitur zuhanden des Hausorchesters mitgeliefert. Die Filmpaläste großer Städte beschäftigten erstklassige Orchester, die von namhaften Dirigenten geleitet wurden. Immer mehr tauchten große Komponistennamen auf, welche sich für den neuen Seitenzweig der Musik zu interessieren begannen. Richard Strauß bearbeitete persönlich seinen «Rosenkavalier» für den Stummfilm.

Tonfilmmusik

Als die vor dem Ruin stehende Warner-Brothers-Gesellschaft 1925 begann, zwecks Publikumsanreiz die Musik durch photographische Aufzeichnung auf den Filmstreifen zu bannen, hielt der Tonfilm unaufhaltsam Einzug. Für den größten Teil der in Filmtheatern beschäftigten Musiker bedeutete dies eine soziale Katastrophe. Nur Orchester mit bestqualifizierten Kräften fanden vorübergehend Arbeit in den Filmstudios. Auch die durch den Deutschen Musikerverband im Jahre 1930 verfaßte Streitschrift gegen den Tonfilm konnte die Entwicklung nicht aufhalten; allein in Deutschland mußten 12000 arbeitslose Musiker nach einer neuen Existenzmöglichkeit Ausschau halten. Der Tonfilm erlangte unheimlich schnell eine technische Vollkommenheit, wogegen die künstlerische Entwicklung nur langsam vor sich ging. Anfänglich erklang vom ersten bis zum letzten Meter Musik; allmählich fügte man sie nur dort ein, wo das Aussagevermögen des Bildes, des Dialoges und der Geräusche aussetzte oder der Unterstützung bedurfte. Dadurch wurde die Musik der bloß unterhaltenden Funktion enthoben und half mit, die Realistik der Photographie abzuschwächen oder zu vertiefen.
Es entstanden in der Folge auch die fragwürdigen, dem Geschmack der breiten Masse entgegenkommenden sogenannten Musikfilme: mehr oder weniger seichte, erfundene Handlungen oder sentimentalisierte, entstellte Musikerbiographien bildeten den losen Rahmen zu der technisch vollkommenen Wiedergabe bekannter Musikstücke. Das einzig Positive an diesen Filmen war — und ist es bis heute geblieben —, daß durch sie viele Meisterpartituren ins Volk getragen worden sind. Aber selbst da, wo die Musik scheinbar Selbstzweck geworden ist, kommt dem Optischen die Priorität zu: man sieht sich auch diesen Film an, das Hören bleibt sekundär. Lobenswert und originell sind die Filmversuche, bei denen das Bild zu einer Funktion der Musik wird. Denken wir zum Beispiel an Walt Disneys illustrierte Musik in seinem Trickfilm «Phantasia» von 1940. Ausgezeichnet vertont sind aber auch seine Dokumentarfilme; die Musik schafft nicht bloß Stimmung,

sondern greift zum Mittel der Tonmalerei. Diese sogenannte Programmmusik steigt aus dem Absoluten heraus und wird sichtbare Musik. Es dominiert wieder das Optische; die Musik im Film ist in jedem Falle Dienerin. Darius Milhaud hat recht, wenn er behauptet: «Filmmusik schreiben heißt, sich unterordnen»; oder Béla Balács, der Freund von Béla Bartók, bekennt: «Der Film ist die Kunst des Sehens». Wenn dem so ist, kann Strawinskij mit seiner Ansicht «Musik ist eine zu edle und hohe Kunst, um einer andern Kunstgattung dienstbar zu sein» keine Filmmusik schreiben! «Filmmusik wird im allgemeinen nur hingenommen, ohne wahrgenommen zu werden», sagt der Filmkomponist Edmund Nick. In der Tat wird sie auch selten von den Kritikern besprochen. Die Filmliteratur befaßt sich sozusagen nicht mit ihr. René Clair erwähnt in seinem Buch «Vom Stummfilm zum Tonfilm» (München, 1952) wohl das Script-Girl, nicht aber den Filmkomponisten!

Tonfilmkomponisten

Anfänglich waren es meist Unterhaltungsmusiker, die sich durch ihre Bühnenerfolge bereits einen Namen gemacht hatten, wie zum Beispiel Paul Abraham, Ralph Benatzky, Jara Benesch, Nico Dostal, Jean Gilbert, Emmerich Kálmán, Eduard Künnecke, Franz Lehár, Robert Stolz usw. Unter dem Druck einer gewissen kulturellen Verpflichtung versuchten die Filmproduzenten schließlich auch Komponisten anspruchsvollerer Musik zu gewinnen. Dies erwies sich als wesentlich schwieriger, denn das Komponieren von ausgesprochener Gebrauchsmusik innert kürzester Frist, nach genauen Vorlagen und mit der Stoppuhr in der Hand entspricht normalerweise nicht der Veranlagung des ernsthaften Schöpfers.
Trotzdem gelüstete es auch anerkannt große Namen nach den verlockenden Honorarangeboten, wie zum Beispiel Werner Egk — Wolfgang Fortner — Paul Hindemith — Georges Auric (A nous liberté, La Symphonie pastorale, La Belle et la bête, Moulin rouge) — Arthur Honegger (Les misérables, Mayerling, L'équipage, Mademoiselle Docteur, La bête humaine, La grande desillusion, Le musicien du ciel) — Jacques Ibert (Golgotha) — Darius Milhaud — Dimitri Kabalewsky — Aram Katschaturian (Die Schlacht von Stalingrad) — Serge Prokofieff (Ivan der Schreckliche, Alexander Newsky) — Dimitri Schostakowitsch (Goldene Berge) — Aaron Copland (Of Mice and Man) — Ernst Toch (Peter Ibbetson) und andere mehr. — Daneben gibt es heute ein Heer von Komponisten, die sich hauptberuflich dem Tonfilm verschrieben haben.

Aufnahmetechnik

Während Bild und Sprache in der Regel gleichzeitig aufgenommen werden, wendet man bei der Aufnahme von Musik und Geräuschen zwei grundsätzlich verschiedene Verfahren an. Je nachdem die Tonaufnahmen vor oder

nach der Verfilmung stattfinden, spricht man von Vortonung (Playback) oder Nachtonung (Synchronisation).
Ist die Schallquelle im Film sichtbar, so findet heute fast immer das Playback-Verfahren Anwendung. Ein Orchester beispielsweise wird zu der vorher in einem akustisch geeigneten Raum aufgenommenen Musik nachträglich hinzugefilmt. Auf dem Filmstreifen können die Musiker nötigenfalls durch Schauspieler ersetzt werden. Dies geschieht vor allem in den oben erwähnten Musikfilmen.
Untermalungsmusik, deren Quelle nicht sichtbar ist, wird ausnahmslos nachsynchronisiert. Erst wenn der Film gedreht, geschnitten und montiert ist, kann die Arbeit des Komponisten beginnen. Er mißt die Dauer der mit Musik zu versehenden Szenen, notiert sich die Stimmung und allfällige Hauptakzente und schreibt einen Klavierauszug. Aus Zeitmangel werden diese Skizzen oft nicht vom Komponisten selbst, sondern laufend von geschickten Spezialisten instrumentiert. Daß bei einer solchen Arbeitsteilung — sie ist in Hollywood die Regel — die Persönlichkeit des Schöpfers in seiner Musik verloren geht, ist klar und sehr bedauerlich.
Musik, Geräusche und Dialog werden zunächst auf separaten Bändern aufgenommen, um schließlich vom sogenannten Mixer auf dem Bildband in den entsprechenden Lautstärken vereinigt zu werden. W. G. Minnig

Literatur

Wie bereits erwähnt sind Werke, die uns einen Gesamtüberblick über die Filmmusik vermitteln, sehr spärlich. Sie wird in Filmbüchern meistens nur am Rande erwähnt.
Hingegen existieren viele kurze Aufsätze in Musikzeitschriften, aus denen die Stellung eines einzelnen Musikers zur Filmmusik hervorgeht.

In der Folge werden nur Werke erwähnt, die sich ausschließlich mit der Musik befassen.

H. Eisler	Komponieren für den Film	Berlin 1949
A. Ließ	Die Musik im Weltbild der Gegenwart . .	Wien 1949
M. Berten	Musik und Mikrophon	Düsseldorf 1951
A. Melichar . . .	Die unteilbare Musik	Wien 1952
F. Stepun	Theater und Film	München 1953
R. Manvell & . . . J. Huntley	The Technique of Film Music (enthält unter anderem einen Abriß der Geschichte der Filmmusik und im Anhang eine Zusammenstellung der auf Schallplatten erhältlichen Filmkompositionen)	London 1947
G. Hacquard . . .	La musique et le cinéma	Paris 1959
A. Honegger . . .	Musique et cinéma, Aufsatz in «Masque» 1946	
I. Strawinskij . . .	La musique de film? Aufsatz in «Écran français» Du papier peint	November 1947

A. Copland . . .	
W. Egk	
W. Fortner . . .	
Th. Mackeben . .	Filmmusik, Aufsätze in «Das Musikleben» 1950
D. Milhaud . . .	
I. Strawinskij . . .	
K. Weill	
E. Nick	Filmmusik, Aufsatz in «Die Musik in Geschichte und Gegenwart», Band 4, 1955

Bibliographie

Paul Rotha (with an additional section by Richard Griffith), **The film till now.** A survey of world cinema, London, Vision-Mayflower, 1960, 820 Seiten und zahlreiche Bildtafeln (Preis 105 s).
Paul Rotha gehört zu jenen Pionieren des Filmschaffens und der Filmkultur, die in den zwanziger Jahren als junge Idealisten zuerst einmal über den Film zu schreiben begannen und dann in vielen Fällen direkt zur Filmproduktion übergingen. Die berühmte englische Dokumentarfilmschule unter Führung John Griersons hat in diesem Kreis ihren Ursprung. «The film till now» ist die erweiterte und verbesserte Neuauflage seines Werkes von 1929 (weitere Auflagen 1949 und 1951). Es galt damals als ein Manifest des kulturbewußten Filmschaffens und eroberte sich in den folgenden Jahren den Rang eines klassischen Werkes. Die Neuausgabe besitzt ihren besonderen Reiz darin, daß sie, bei fast unveränderter Übernahme der früheren Teile, nicht nur Geschichte bietet, sondern bereits auch den Fortgang der Reflexion über die Geschichte erkennen läßt. Als typisches Beispiel sei die skeptische Haltung beim Aufkommen des Tonfilms und die nachfolgende Versöhnung erwähnt. Was die Information betrifft, kann man in diesem einbändigen Werk natürlich nicht die materielle Vollständigkeit der Filmgeschichte von Sadoul erwarten. So werden etwa der deutsche und der dänische Film vor dem ersten Weltkrieg ausdrücklich nicht in den Ueberblick einbezogen. Ihrer ganzen Anlage nach erscheint die Arbeit Rothas vielmehr als die eines persönlich Engagierten, der mit dabeigewesen ist. Fast aus jeder Zeile erkennt man den Vorkämpfer für den menschenwürdigen und menschenfördernden Film. Sympathisch muß dabei die im Gegensatz zum verabsolutierenden Ästhetizismus universell-menschliche Grundrichtung auffallen. Mag etwa ein Franzose die (wirklich oder vermeintlich) geistreiche Methaphysik vermissen: hier spricht ein im besten Sinne praktischer Brite aus gesamtmenschlicher Verantwortung heraus.
Die sukzessive Anreicherung der aufeinanderfolgenden Auflagen, von denen die wichtigste die Nachführung der Geschichte bis 1948 durch Richard Griffith bleibt, erfährt in einem «Epilogue 1948—1958» eine (allerdings etwas summarische) Abrundung. Eine Zusammenstellung der nach Ansicht des Verfassers wichtigsten Filme der Vergangenheit (mit den Namen der Filmschaffenden), ein Vokabular mit den hauptsächlichsten Fachausdrücken, ein kurzes Literaturverzeichnis sowie ein über vierzig Seiten umfassender alphabetischer Index machen das Buch Rothas zu einem äußerst nützlichen Werk der Konsultation und Meinungsbildung.

Kurzbesprechungen

II. Für alle

Willy, der Privatdetektiv. Regie: Rudolf Schündler, 1960; Verleih: R. E. Stamm; deutsch. Willy Millowitsch wird Kriminalspezialist — in einer aufgewärmten, ohne Geist und Witz verfilmten Komödie. (II)