

3 Eine kleine Geschichte der Filmmusik

Gäbe es keine Erinnerung, so gäbe es auch keine Musik und keinen Film. Musik und Film existieren im Fluss der Zeit. Ein Bild, eine Skulptur oder eine Fotografie würden weiter existieren, auch dann, wenn wir die Zeit anhalten könnten. Musik und Film können nur existieren und wahrgenommen werden, wenn sich Vergangenes und Gegenwärtiges in Beziehung setzen lässt.

Allerdings sollten wir auch im Zeitalter der Medien nicht völlig vergessen, dass es noch so etwas wie die Wirklichkeit gibt. Mit anderen Worten: Filmmusik braucht keinen Film. Filmmusik kann ihre funktionalen Möglichkeiten auch in der Wirklichkeit unter Beweis stellen (nach Billy Wilder – wir erinnern uns – ist Film ohnehin nichts anderes als »ein Stück Leben, aus dem man die langweiligen Stellen herausgeschnitten hat«). Jeder kennt das Gefühl: Man ist im Auto unterwegs und plötzlich kommt aus dem Autoradio eine Musik, die einfach nur passt, zur Landschaft, zum Licht, zur Stimmung.

3.1 Filmmusik ohne Film

3.1.1 Musik und Tanz

In früheren Zeiten erlebten die Menschen Musik ganzheitlich; auch war sie meist eng mit dem Tanz verbunden. So kommt die Bezeichnung *Chor* aus dem Griechischen und bedeutet eigentlich *Gesang mit Reigentanz*. Wer selbst tanzt oder tanzenden Menschen zusieht, koordiniert – wie in der Filmmusik – das akustische mit dem visuellen Geschehen. Zumindest mit Blick auf die Möglichkeiten der Illustration gehörten Tanzmusik und die sich daraus entwickelnde Ballett- und Opernmusik zu den Vorläufern der Filmmusik.

3.1.2 Musik und Zauberei

Schon lange vor der Erfindung des Films schrieb man der Musik besondere Kräfte zu: »Der Stand der Zauberer und Priester stellt die ersten Berufsmusiker«, ist im

Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens von Hanns Bächthold-Stäubli auf Seite 635 zu lesen. Auch die Sage vom Rattenfänger von Hameln schreibt der Musik besondere Kraft zu.

In der griechischen Mythologie soll Orpheus nicht nur wilde Tiere, sondern auch Felsen, Flüsse und Wälder durch seinen Gesang besänftigt haben. Die Griechen waren im Wissen um die Wirkung von Musik auf den Menschen ihrer Zeit ohnehin weit voraus. Die *systema teleion*, eine ausgefeilte Musiktheorie, unterschied bereits sieben verschiedene Tonleitern (mit entsprechend unterschiedlich verteilten Ganz- und Halbtonschritten) und ordnete jeder eine bestimmte Wirkung auf den Menschen zu. So wie wir heute etwa eine Dur-Tonleiter als eher fröhlich und eine Moll-Tonleiter als eher traurig einstufen, galt für Platon die eine Tonleiter als *stählend* und die andere als *verweichlichend* (und sollte deshalb der Jugend nicht vorgespielt werden).

Platon war es auch, der in seinem Werk *Der Staat* den schönen Künsten und insbesondere der Musik einen höchsten Stellenwert zuschrieb: »Bemerkst Du nicht, in welchen Geisteszustand diejenigen geraten, die ihr Leben lang sich mit Gymnastik beschäftigen, ohne sich dabei irgendwie musisch zu bilden?«

Musik hatte im antiken Griechenland zusammen mit Arithmetik, Geometrie und Astronomie höchste Bedeutung. Im späten Griechenland und im antiken Rom entwickelten sich hieraus, zusammen mit Grammatik, Logik und Rhetorik, die sieben freien Künste, die *artes liberales*.

3.1.3 Musik und Kirche

Als das Christentum an vielen heidnischen Kultstätten zur Machtdemonstration des neuen Glaubens immer öfter Gotteshäuser errichtete, distanzierte sich die neue Religion gleichzeitig von Götzenglauben und Tanz. Trotzdem bemühte sich auch die kirchliche Liturgie, ihre Gläubigen auf möglichst vielen Sinneskanälen zu erreichen. Dieser Zusammenhang wurde mir zum ersten Mal bei der Recherche zu einem Film über die Bodenseeinsel Reichenau für die Reihe *Schätze der Welt* bewusst.

Wer die Fresken der romanischen Kirche St. Georg auf der Reichenau kennt, kann sich leicht vorstellen, welchen tiefen Eindruck die dargestellten Wunder vor tausend Jahren auf die Gläubigen ausübten. Die *religiösen Bildergeschichten* wurden wie Comics von links nach rechts gelesen. Wer die Kirche betrat, konnte so im Vorübergehen die Macht Jesu über Gebrechen, Naturgewalten und Sünde bestaunen. Dann stand der Kirchgänger vor dem Altar, bereit zum Sakrament. Auf dem Weg zurück erblickte er (auf der linken Seite des Kirchenschiffs), wie Jesus Tote zum Leben erweckte. Um die Kirche zu verlassen, mussten die Gläubigen das Westportal, Sinnbild des Weltgerichts, durchschreiten. Begleitet wurde der »Kirchgänger« von gewaltiger Orgelmusik. Welche Musik auch immer gespielt wurde –

in Verbindung mit dem Bilderzyklus haben wir es hier mit einem Vorläufer der Filmmusik zu tun.¹

3.1.4 Filmmusik auf dem Jahrmarkt

Die wichtigsten Impulse bekam Filmmusik jedoch nicht von Kirchen- oder E-Musik, sondern von der Unterhaltungsmusik; etwa von der Tanzmusik, die in allen Kulturen seit Jahrtausenden Musik und Bewegung synchronisierte.

Dann der Einfluss der Troubadoure und Spielleute: Sie kamen mit ihren Musikinstrumenten, ihren tanzenden Bären und jonglierenden Artisten von Asien und vom Orient – wo diese Art der Unterhaltung längst bekannt war – nach Europa. Ihre Künste führten sie dort vor, wo sich die Menschen ohnehin versammelten, etwa auf Jahrmärkten oder Kirchweihfesten. Die Aufführungen mit verunstalteten Zwergen, behaarten Damen, Ketten sprengenden Riesen, Affen und Tanzbären wurden von Pauken und Flöten, Schalmaien und Zinken begleitet. Auch wenn der Bär nicht so exakt im Takt der Musik tanzte, wie er es 800 Jahre später in Walt Disneys Filmen tun sollte, so war ein dramaturgischer Aspekt von Filmmusik schon damals bekannt: Bild und Ton, visueller und akustischer Eindruck bemühen sich um Synchronität. Musik illustriert (veranschaulicht) Bewegung.

Später perfektionierte die Zirkuskapelle mit ihren Trompetern, Klarinetten, Bassisten, Gitarristen und Trommlern das filmmusikalische Repertoire der Spielleute: Der Bass unterstreicht die tollpatschigen Bewegungen des tanzenden Bären, die Tuba kündigt den Elefanten an, die Piccoloflöte den kindlichen Clown, die Zugposaune unterstreicht den am Elefantenrüssel nach unten rutschenden Rauhaardackel und der Trommelwirbel kündigt den Höhepunkt an – dramaturgische Mittel, die auch heute noch in der Filmmusik Anwendung finden.

3.2 Filmmusik im Stummfilm

Die erste Filmvorführung der Gebrüder Lumière fand am 28. Dezember 1895 im Pariser Grand Café statt, und zwar mit Klavierbegleitung. Einen Monat zuvor ließen die Gebrüder Skladanowsky ein Orchester zur Vorführung ihrer lebenden Fotografien im Variété-Restaurant Wintergarten in Berlin aufspielen. 1903 wurden die ersten Ton-Bilder von Oskar Messter im Apollo-Theater in Berlin aufgeführt. Grammophon und Projektor waren über einen speziellen Mechanismus synchronisiert. Jeder Film dauert knapp vier Minuten und zeigt zumeist Tänze sowie Opern- und Operettenszenen.

Schon zu Anfangszeiten war es auch in kleineren Lichtspielhäusern üblich, die Filmvorführungen auf dem Klavier zu begleiten, etwa um Höhepunkte anzukün-

¹ Siehe dazu auf beiliegender DVD das Filmbeispiel Nr. 9 (Filmkomponist Rainer Serr arbeitete jedoch nicht mit Orgelmusik, sondern mit Chören. Der Autor steuerte seine Trompete bei).

digen, Stimmungen zu illustrieren und überhaupt für Unterhaltung zu sorgen. Nebenbei war es zudem möglich, störende Nebengeräusche (Projektor, Ventilatoren, Straßenlärm) zu eliminieren oder doch zumindest zu kaschieren. Diese frühe *Partnerschaft* überrascht nur auf den ersten Blick: ist doch die entscheidende Gemeinsamkeit zwischen Musik und Film der Moment der Bewegung, des Ablaufs und der Veränderung der Zeit. Für viele Künstler des frühen 20. Jahrhunderts hatte die Musik als *Bewegungskunst* eine Vorbildfunktion für die bildenden Künste, was etwa im Futurismus besonders offensichtlich zutage tritt.

Die erste originäre Filmmusik schrieb wohl der französische Komponist Camille Saint-Saëns zu *L'Assassinat du Duc de Guise (Die Ermordung des Herzogs von Guise)*, Regie André Calmette, 1908). 1913 komponierte der Liszt-Schüler Josef Weiß die Filmmusik zu Stellan Ryes *Der Student von Prag*.

Obwohl die Wurzeln der Filmmusik in Europa lagen, trumpten die Amerikaner bald richtig auf. D. W. Griffith, Regisseur und Komponist, engagierte zur Uraufführung seines nationalen Werkes *Birth of a Nation* im Jahre 1915 gleich ein ganzes Orchester (die Filmmusik hatte er ohnehin selbst geschrieben). Doch regten sich schon damals kritische Stimmen gegen eine mögliche ideologische Beeinflussung des Publikums durch die Filmmusik. Die *New York Independent* schrieb am 5. April 1915:² »Music lends insidious aid to emphasize the teaching of the screen, for the tom-tom beats from time to time to convince us that the colored man, well dressed and educated though he may be, came from Africa. Why is not some Asiatic instrument used to remind us that the Aryan race came from the wrong side of Caucasus?«

Orchestrale Begleitung war jedoch auf die Kinopaläste der Großstädte beschränkt und eher Ausnahme als Regel. Allen Gerüchten zum Trotz steuerte in den meisten Kinos der einsame Pianist die Filmmusik bei. Der griff auf das Repertoire der Klassiker und Gassenhauer zurück und stellte so eine mehr oder weniger passende Begleitung zusammen. Die Pianisten waren in der Regel schlecht bezahlt und hatten kaum das nötige Geld, um in den Musikarchiven neue Stücke zu kaufen. Bereits 1913 wurde mit der *Sam Fox Moving Picture Music* ein Musikarchiv speziell für Filmmusik gegründet. An den Vorbildern aus der Konzertliteratur orientierte Charakterstücke ließen sich beliebig kombinieren. So konnte sich jeder Pianist (wenn er das nötige Kleingeld hatte) seine eigene Filmmusik zusammenbasteln.

Nicht immer lag die kreative Freiheit bei den Komponisten. Vom Versuch, die Musik enger an den Film anzulegen, erzählen die sogenannten Cue Sheets. Die darin aufgelisteten Musikstücke wurden von Musikberatern im Auftrag der großen Filmproduktionen ausgesucht und mit den Filmen mitgeliefert.

2 Zit. n. Dr. Claudia Bullerjahn, Grundlagen der Wirkung von Filmmusik, Wißner, Augsburg 2001, S. 265.

3.3 Filmmusik im Tonfilm

Nach Experimenten der Warner Brothers mit synchron laufenden Platten (*Don Juan*; Premiere am 26. August 1926) ereignete sich die eigentliche Sensation am 6. Oktober 1927. *The Jazz Singer* (Regie Jean Crossland) war der erste abendfüllende Spielfilm mit lippensynchronem Gesang von Al Jolson. 1928 stellte Walther Ruttmann mit *Tönende Welle* den ersten im Lichttonverfahren produzierten Tonfilm in Deutschland vor. In der Anfangszeit des Tonfilms mussten Bild und Ton gleichzeitig, also *live* aufgenommen werden. 1931 erfolgte erstmals im deutschen Tonfilm bei *Der Kongreß tanzt* (Regie Erik Charell) eine Aufnahme im Playback-Verfahren.

In der Übergangszeit vom Stumm- zum Tonfilm war man sich mitunter unsicher, ob Filmmusik überhaupt noch eine Berechtigung habe.³ Da gab es Stimmen, die jede Form von Musik aus dem Film verdammen wollten. Andere forderten einen völligen Verzicht von Sprache im Film.

»Filme sind Märchen und Märchen brauchen nun einmal Musik.«⁴

Jack Warner, 1930

»Siegt der Tonfilm, verlieren wir eine große Kunst. Chaplin ist stumm.«⁵

Kurt Tucholsky, 1929

»Tonfilm? Schreiben Sie, dass ich ihn verachte! Er kommt und zerstört der Welt älteste Kunst, die Kunst der Pantomime. Er zerreißt das große, schöne Schweigen ...«

Charlie Chaplin 1929 zu einem Reporter

Charlie Chaplin stemmte sich vergebens gegen das neue Tonfilm-Fieber. Dabei war der Meister des hintergründigen Stummfilms ganz vernarrt in die Welt der Töne. Chaplin schrieb zu vielen seiner Filme die Musik selbst (das Arrangieren und Einspielen überließ er jedoch den Filmmusikgrößen seiner Zeit, etwa Alfred Newman).

Mit seinem genialen Film *Modern Times* (USA, 1936) wehrt sich Chaplin zum letzten Mal gegen die Übermacht des Tonfilms. Chaplin bleibt den ganzen Film über stumm. Einzige Ausnahme ist die Szene, in der er als Kellner singt. Solche Schmankerl hatte er sich auch schon früher erlaubt, etwa in seinem wunderschönen Film *Lichter der Großstadt* (USA, 1931), wo er auf einer Party eine Trillerpfeife verschluckt, seltsame O-Töne produziert und für allgemeines Gelächter sorgt.

3 Der in vielen Büchern über Filmmusik immer wieder zitierte »heftige Streit« ist jedoch eine Erfindung.

4 Zit. nach Walter Stock, *Musik & Film*, Filmdokumentation Nr. 10, Landesarbeitsgemeinschaft für Jugendfilmarbeit und Medienerziehung in Bayern, 1978.

5 Ebenda.



Szenenfoto aus Charly Chaplins »Modern Times« (USA, 1936).

Auch die veränderten Bedingungen für die Filmmusik wurden nicht von allen Zeitgenossen gut geheißen. Siegfried Kracauer schrieb dazu: »Als der Tonfilm aufkam, verschwanden die Musiker aus den Kinos, aber die Art von Musik, die sie beigesteuert hatten, überlebte als Teil des Tonstreifens.« In der Tat nehmen auch die Sprechfilme ihre Zuflucht zu einer Musik, die man, wie Aaron Copland es ausdrückt, »gar nicht hören soll, die so beschaffen ist, dass sie die leeren Stellen in Gesprächspausen ausfüllen hilft«. Strawinski bemerkte, Filmmusik stehe »in derselben Beziehung zum Drama wie die Musik in einem Restaurant zu den Gesprächen an den einzelnen Tischen«.⁶

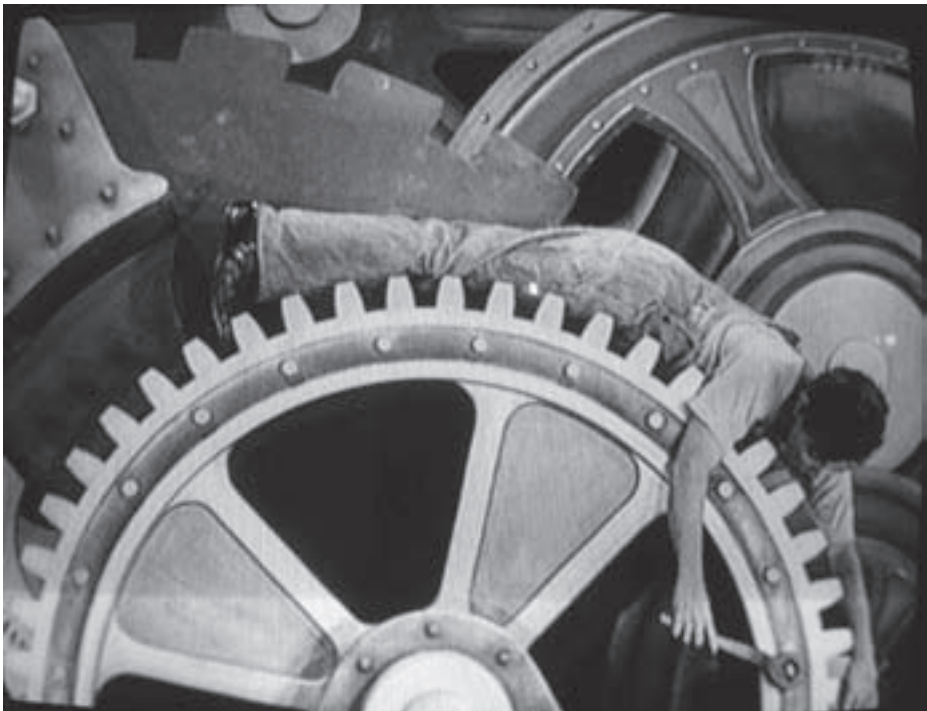
3.4 Hollywood gibt den Ton an

Etwa ab Mitte der 1930er-Jahre war Filmmusik bei Filmemachern und dem Publikum neben Sprache und Geräusch als gleichberechtigte Ebene akzeptiert. Derweil setzte Hollywood mit immer gigantischeren Revue- und Spielfilmen neue Maßstäbe (im Tonfilm) und war dabei, den Weltmarkt zu erobern. Die großen Studios hatten (seit den 30er-Jahren) eigene Musikabteilungen mit fest angestellten Kom-

⁶ Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a. M. 1985, S. 191.

ponisten, Arrangeuren und Dirigenten. Der Komponist Max Steiner setzte bei seiner Filmmusik zu *King Kong und die weiße Frau* auf die effektsteigernde Wirkung einer präzise synchronisierten Originalfilmmusik und hatte mit dieser Technik großen Erfolg.

Immer mehr Komponisten ließen sich bald von der Glitzerwelt der Traumfabriken mit ihren traumhaften Schauspielerinnen und den noch traumhafteren Gagen bezirzen, darunter Alfred Newman, Dimitri Tiomkin, Nino Rota, Franz Waxman und Bernard Herrmann. Sogar diejenigen, die es überhaupt nicht nötig hatten, komponierten nun für den Tonfilm, etwa Sergej Prokofjew, Dmitrij Schostakowitsch oder Aaron Copland.



Szenenfoto aus Charly Chaplins »Modern Times« (USA, 1936).

Woher rührte nur die Begeisterung für das neue Genre? Aaron Copland bemerkte dazu: »Filmmusik ... erscheint als eine neue Form der dramatischen Musik. Sie ist verwandt der Opern-, der Ballett-, der Theatermusik und steht im Gegensatz zur Konzertmusik der Symphonie- oder Kammermusikgattung. ... Ein melodischer Einfall, der im Konzertsaal so viel gibt, kann für gewisse Filmsituationen zu sehr ablenken.«⁷

⁷ Zit. nach Walter Stock, Musik & Film, Filmdokumentation Nr. 10, Landesarbeitsgemeinschaft für Jugendfilmarbeit und Medienerziehung in Bayern, 1978.

Während das amerikanische Kino, insbesondere in Musical und Zeichentrickfilm, die Bewegung im Bild durch Musik synchronisierte und damit übermäßig betonte (*Mickey Mousing* = übertriebene Bewegungsillustration), war man in Russland schon weiter: Das 1928 von Pudowkin, Eisenstein und Alexandrow verfasste *Manifest zum Tonfilm* forderte eine »Asynchronität zwischen Ton und Bild als Voraussetzung für eine spätere orchestrale Kontrapunktion«. In seinem Essay *Die Synchronisation der Sinne* prägte Eisenstein später den Begriff der *vertikalen Montage*. Eisenstein distanzierte sich damit vom einstigen Manifest und konzentrierte sich auf die Bedeutung des Gleichzeitigen, des Simultanen oder – wie er es nannte – des *Vertikalen*, das gegenüber dem *Sukzessiven*, dem zeitlich Gliederten, bisher ungeahnte dramaturgische Möglichkeiten barg.

Trotz aller Auseinandersetzungen darf nicht vergessen werden, unter welchen Schwierigkeiten damals noch Ton- und Orchesteraufnahmen zustande kamen. Vor allem die Synchronisation bereitete große Schwierigkeiten, wie Leni Riefenstahl in den Erinnerungen zu ihrem Propagandafilm *Triumph des Willens* berichtet: »Für die Synchronisation hatten wir zwei Tage zur Verfügung. Hier entstand ein neues Problem ... Weder dem Komponisten Herbert Windt noch dem Kapellmeister gelang es, die für den Film vorgesehene Marschmusik synchron zum Bild zu dirigieren. Zu dieser Zeit gab es noch keine Kameras mit automatischer Geschwindigkeit, es wurde noch von Hand gekurbelt. Jeder Kameramann arbeitete mit einer anderen Geschwindigkeit, was für mich am Schneidetisch eine enorme Schwierigkeit bedeutete. Bei einigen Aufnahmen marschierten die Leute zu schnell, bei anderen zu langsam. So wurde es bei dem schnellen Bildwechsel den Dirigenten unmöglich, den Musikern immer rechtzeitig den Einsatz zu geben und die Musik den nach so verschiedenem Tempo marschierenden Gruppen anzupassen. Als trotz stundenlangen Übens weder der Kapellmeister noch Herr Windt imstande waren, die Musik synchron zum Bild zu bekommen ... übernahm ich es selbst, das aus achtzig Mann bestehende Orchester zu dirigieren. Ich kannte jeden Schnitt auswendig und wusste so rechtzeitig, bei welchen Aufnahmen die Musik schneller, bei welchen sie langsamer dirigiert werden musste.«⁸

3.5 Kein Kuss ohne Geige

Noch zu Beginn der 40er-Jahre reproduzierte die amerikanische Filmmusik vorrangig Muster romantischer Musik des 19. Jahrhunderts, die von opulenter Orchestrierung und emotionalem Überschwang geprägt waren. Die Handlung solcher Filme lässt sich selbst mit verbundenen Augen noch erahnen (was im Übrigen zeigt, wozu Musik in der Lage ist). Doch in Verbindung mit dem Bild (man darf die Augen davor nicht verschließen) war es dann doch zu viel des Guten.

Vor allem im amerikanischen Mainstream-Kino lebt die Tradition einer von der Spätromantik geprägten Filmmusik als offenes Modell noch weiter. Sobald

⁸ Leni Riefenstahl, *Memoiren*, 1987, München/Hamburg.

der Erzählrahmen mehr als ein Jahr umfasst, sobald ein Opa im Film mitspielt, sobald die Handlung nicht in der Gegenwart angesiedelt ist, sobald mehr gezeigt wird als das Interieur eines Chrysler (Weite = Streicher), braucht es scheinbar diesen Rückgriff auf die filmmusikalische Mottenkiste. Jedoch: Die dem romantischen Ideal verhaftete Orchestermusik kann in jedem Augenblick von Explosionen und Bombenhagel, von Saxophonimprovisationen oder elektrischen Gitarrensounds durchbrochen werden.

Kurioserweise sitzen die spätromantischen Ausdrucksmittel auch in den Köpfen derer fest, die sonst überhaupt nichts mit »klassischer« Musik zu tun haben. Denn, wie jeder Besitzer eines CD-Brenners zu berichten weiß, auch in der Kopie der Kopie hört man noch das Original (einen wirkungsvollen Kopierschutz für Filmmusik hat es nie gegeben). Der Komponist George Antheil formulierte 1945: »Hollywood music is very nearly a public communication, like radio. If you are a movie fan (and who isn't?) you may sit in a movie theatre three times a week listening to the symphonic background scores ... What happens? Your musical tastes become modelled by these scores, heard without knowing it. You see love, and you hear it. Simultaneously. It makes sense. Music suddenly becomes a language for you.«⁹

Dazu äußerte sich der Opern-, Ballett- und Filmkomponist Hans Werner Henze (*Der junge Törless*, Regie Volker Schlöndorff, D 1966): »Ich halte es für gänzlich verfehlt, mit sinfonischen Mitteln Naturkatastrophen oder menschliche Konflikte nachzuzeichnen. Die Musik ist abstrakt und muss notwendig vergewaltigt werden, wird sie in den Dienst solcher Bemühungen gestellt. ... Im Allgemeinen muss man die abscheuliche Angewohnheit aufs Schärfste verurteilen, immer wieder die Musik nach den Modellen spätromantischer Ausdrucksmittel bedenkenlos zu verwenden.«¹⁰

3.6 Kein Kuss ohne Plattenspieler

Nach dem Zweiten Weltkrieg traten die sinfonischen Elemente in der Filmmusik immer mehr zurück. Jazz, die vom Jazz geprägte Unterhaltungsmusik, aber auch Stilelemente der ethnischen und der neuen Musik brachten frischen Wind ins Repertoire der Filmmusik.

Gleichzeitig vollzog sich mit dem äußeren ein innerer Wandel: Beschrieb die traditionelle Filmmusik und vor allem die Stummfilmmusik eher die äußeren Aspekte des visuellen Geschehens (eine Tuba unterstreicht die gewaltigen Schritte eines Elefanten), so konzentrierten sich die jüngeren Filmkomponisten nun stärker auf das latente, das innere und das psychisch-emotionale Geschehen.

Neue Technologien und marktstrategische Überlegungen beeinflussten ebenfalls den Wandel: Mit der Verbreitung des Plattenspielers erkannten Produzenten

⁹ Tony Thomas, *Music for the Movies*, Barnes & Tantivy Press, New York 1977.

¹⁰ Zit. nach Walter Stock, *Musik & Film*, Filmdokumentation Nr. 10, Landesarbeitsgemeinschaft für Jugendfilmarbeit und Medienerziehung in Bayern, 1978.

und Geschäftsleute in der Filmmusik bald eine zusätzliche Einnahmequelle und gaben vermehrt eingängige Melodien in Auftrag.

Sehr populär wurde damals *Moon River* von Mercer/Mancini aus Blake Edwards' Komödie *Frühstück bei Tiffany* (1961) mit einer Million verkaufter Exemplare. Die Studios erkannten auch die Wirksamkeit der Pop- und Rockmusik, und Stars wie Elvis Presley und die Beatles wurden bald für Filmprojekte verpflichtet.

Einen hohen Bekanntheitsgrad vor allem unter Cineasten erlangte Stanley Kubrick mit seinem Science-Fiction-Epos *2001: Odyssee im Weltraum*. Kubrick griff auf ein Repertoire bereits existierender autonomer Musikwerke zurück, darunter *Also Sprach Zarathustra* von Richard Strauss, *Requiem* und *Lux Aeterna* von György Ligeti und den Walzer *An der schönen blauen Donau* von Johann Strauß.

Unter den Filmkomponisten erlangte in den 1960ern Ennio Morricone mit seiner Filmmusik zu diversen Spaghetti-Western Kultstatus. Morricone wollte immer ein seriöser E-Komponist werden, doch die Menschen liebten vor allem seine Filmmusik, etwa die Orchestermusik zu Giuseppe Tornatores *Cinema Paradiso*. Als eigenständiges Musikwerk ist das Ganze nicht jedermanns Sache (Morricone erlaubt sich lustig gemeinte Zitate aus der Schlagermusik der 30er-Jahre). In Verbindung mit der herzerwärmenden, in wunderschönen Bildern erzählten Geschichte erfüllt sie jedoch ihren (funktionalen) Zweck. Gleiches gilt für viele andere italo-amerikanische Großproduktionen wie etwa *Es war einmal in Amerika* (Regie Sergio Leone, Musik Ennio Morricone) oder *Der Pate* (Regie Francis Ford Coppola, Musik von Nino Rota, dem »Vater der italienischen Tonfilmmusik«).

3.7 Beat, Jazz und eine Leiche – deutsche Filmmusik ab 1950

Ende der 1950er-Jahre kehrten sich nach und nach immer mehr Filmkomponisten vom Ideal der Spätromantik (fälschlicherweise oft »Klassik« genannt) ab. Bis in die 80er-Jahre entstehen großartige, von großen Orchestern eingespielte Filmmusiken; heute ist dies mangels Budget und Einsicht eine Seltenheit in Deutschland.

Der 1927 in München geborene Rolf Alexander Wilhelm war mit seinen eingängigen Melodien einer der vielbeschäftigten Komponisten der 50er- und 60er-Jahre. Er komponierte zwar die Filmmusiken zu *Und ewig singen die Wälder* (Regie Paul May, 1959, Mundus Produktion, Wien), *Das Erbe von Björndal* (Regie Gustav Ucicky, 1960, Mundus) und auch *Via Mala* (Regie Paul May, 1961, CCC-Produktion) noch im Geist der Spätromantik, doch Wilhelm konnte auch anders. Betont jazzig geht es etwa in *Scotland Yard jagt Dr. Mabuse* (Regie Paul May, 1963, CCC-Filmproduktion) zu.

Hans-Martin Majewski (1911–1997) gehörte mit seinen für damalige Verhältnisse teils unkonventionellen und oft innovativen Sounds zu den wichtigsten Komponisten der BRD. In seiner Musik verschmolz er Elektronik, Zwölftontechniken

und Jazz. Majewski erhielt vier Mal den Bundesfilmpreis in Gold, darunter 1959 für den Bernhard-Wicki-Klassiker *Die Brücke*. Bekannt wurde Majewski durch seine Filmmusik für *Die goldene Pest* (Regie John Brahm, 1954, Occident Film Produktion), *Der Stern von Afrika* (1956, Regie Alfred Weidenmann), *Das Wunder des Malachias* (Regie Bernhard Wicki, 1961, Deutsche Film Hansa Produktion), *Menschen im Hotel* (Regie Gottfried Reinhardt, 1959, CCC-Film) sowie die TV-Serien *Der Alte*, *Liebling Kreuzberg* und *Derrick*. Majewskis Musik verkörpert das Lebensgefühl der 50er- und der frühen 60er-Jahre. Seine lebensfroh-swingenden Filmmusiken etwa zu den Kinofilmen *Menschen im Hotel*, *Die Goldene Pest* oder *Rheinsberg* (Regie Kurt Hoffmann, 1967, Independent Film Produktion) sind mit ihrer zum Teil recht anspruchsvollen Jazzmusik ein echter Hörgenuss – auch ohne die Filmbilder.

Großen Einfluss übten ab den späten 50er-Jahren Martin Böttcher und Peter Thomas mit ihren mal melodiosen, mal beatbetonten oder jazzigen Soundtracks aus. Längst hatte der Jazz seinen Siegeszug in Deutschland angetreten. Inspiriert durch die in amerikanischen Clubs gehörte Musik, versuchten bald auch deutsche Musiker so zu spielen wie Charly Parker oder Miles Davies.

In den 50er-Jahren begleitete Peter Thomas im Berliner Studio des Nordwestdeutschen Rundfunks die Sendung *Berliner Feuilleton* live mit einem kleinen Ensemble. Dort wurden jeden Mittwoch aktuelle Kulturereignisse besprochen, zum Beispiel der Tod Thomas Manns oder die Opernpremiere *König Hirsch* von Hans Werner Henze. »Als es um den Tod Manns ging, musste ich etwas Trauriges spielen und dann überleiten zum *König Hirsch*, den ich mir dafür extra noch am Vorabend angeguckt hatte. Fünf Jahre lang habe ich für diese Sendung komponiert, das hat mich geschult. Denn im Grunde war das schon wie Filmmusik, nur eben ohne Film, sozusagen Radiomusik nach Themen.«

Mit seinen Arbeiten zur *Edgar-Wallace*-Filmreihe gelingt Peter Thomas der Durchbruch. Wer kennt sie nicht, die lockere Musik, angereichert mit bizarren Tönen und verzerrten Schreien, die stets auch musikalisch für Gänsehaut sorgte? *Das indische Tuch* (1963), *Der Zinker* (1964), *Das Verrätertor* (1964), *Der unheimliche Mönch* (1965) – Thomas hat für insgesamt 18 Edgar-Wallace-Verfilmungen die Musik geschrieben. Seine ungewohnte Instrumentierung mit verjazzter Rhythmik und elektronischen Klängen bescherte stets einen temporeichen Kino-Sound.

Bekannt und beliebt auch die Filmmusik zur Fernsehserie *Raumpatrouille Orion* (1968), wobei die Soundtracks innovativer und aufregender waren als alle Bilder. Peter Thomas über seine Arbeit: »Man muss sich eine gewisse Sturheit bewahren. Nie das machen, was andere wollen.« So habe er es im Leben immer gehalten – und Erfolg damit gehabt. Auch mit dem Soundtrack zur *Raumpatrouille*. Tatsächlich: Thomas schlug Brücken zwischen Alt und Neu, Elektronik und Blechgebläse, E und U, Pop und Avantgarde. Die blubbernden und piepsenden Töne, die sich durch die teils Barjazz-artige, teils psychedelisch beeinflusste Musik

ziehen, waren eine bis dato ungehörte Sensation. Ihrem Komponisten ist man dafür mit Unverständnis, ja Ablehnung begegnet.

Mit solchen Problemen hatte der Schöpfer der *Winnetou*-Melodie nicht zu kämpfen. Für Martin Böttcher waren die Karl-May-Verfilmungen der Höhepunkt seiner Laufbahn. Der Komponist, der selbst keinen einzigen *Karl May* gelesen haben will, drückte der Reihe seinen unverwechselbaren musikalischen Stempel auf, den »Böttcher-Sound«. Die Filmbewertungsstelle in Wiesbaden meinte dazu: »Die Musik ist geradezu entwaffnend mit ihrer schwellenden Fülle.«

Von schwellender Fülle war auch der Umfang der *Karl-May*-Filme. Rund ein Dutzend Kinofilme und 26 Folgen der TV-Serie *Kara Ben Nemsi Effendi* hat Böttcher vertont. Die Soundtrack-LP *Der Schatz im Silbersee* erschien im Jahr 1963, eine der wenigen Veröffentlichungen von deutscher Filmmusik auf Schallplatte in dieser Zeit. Die darauf zu hörende *Old-Shatterhand-Melodie* hielt sich wochenlang in den Hitparaden.

Neben dem Jazz übte der Rock 'n' Roll ab Mitte der 50er-Jahre einen immer stärkeren Einfluss auf die Filmmusik aus. Zur Erinnerung: Am 12. April 1954 läutete Schmalzlocke Haley mit einer simplen Akkordfolge die »Hymne des Teenage-Terrors« ein und versetzte ganz Amerika – so steht es im Rocklexikon – »wie einen ungeheuren Resonanzkörper in Schwingung«. Ohnehin hatte der Jazz die bürgertümlichen Gemüter bereits aufs Äußerste gereizt und nun auch noch Rock 'n' Roll! Doch mit dieser Musik hatte die Jugend ihr Sprachrohr gefunden, und es war nun lediglich eine Frage der Zeit, bis die Filmproduzenten darauf mit entsprechenden Kinofilmen reagieren sollten. *Die Halbstarken* (1956, Regie: Georg Tressler) mit der Musik von Martin Böttcher markierte eine Wende im deutschen Kino. Der Filmkomponist erinnert sich: »Eigentlich wollte der Produzent die Musik aus Amerika kaufen. Da habe ich gesagt, das kostet doch eine Menge Geld – geben Sie uns das Geld, ich hole die richtigen Jungs heran, und dann machen wir eine Musik, die genau so ist.«

Nach den *Halbstarken* komponierte Böttcher unter anderem die Filmmusiken zu *Endstation Liebe* (Regie Georg Tressler, 1958), zahlreichen Edgar-Wallace-Verfilmungen sowie Pater-Brown-Filmen mit Heinz Rühmann. Martin Böttcher erinnert sich an Arbeitsverhältnisse, von denen heutige Filmkomponisten nur träumen können: »Regisseur Helmuth Ashley hatte mich für die Musik vorgeschlagen. Es war das erste Mal, dass ich für einen Heinz-Rühmann-Film Musik machen sollte, und Rühmann hatte auch das Mitspracherecht ... Die Pater-Brown-Aufnahmen haben wir alle in München gemacht. Da hatten wir ein richtig großes Orchester mit Streichern und allem, was dazugehört. Auch das Studio war riesig, wie ein großer Kinosaal. Helmuth Ashley, der auch anwesend war, erzählte mir später folgende Beobachtung: Heinz Rühmann war ganz still in den halbdunklen Saal gekommen und hatte sich leise in die hinterste Reihe gesetzt. Auf der Bühne spielten wir gerade das Pater-Brown-Thema ... Ashley sah, wie Rühmann so für sich mit dem Kopf nickte, dann aufstand und leise wieder hinausging. Das war

sozusagen seine Absegnung ... Er war von seinem Wesen her sehr ernst und sehr zurückhaltend.«¹¹

Dagegen kritisiert Gert Wilden (*Das Rätsel der grünen Spinne; Schulmädchen-report*) die schon damals knauserigen Produzenten: »Die Musik wurde noch mit echten, lebenden Musikern eingespielt. Gemessen am heutigen Standard ist diese Arbeitsmethode zum Anachronismus geworden. Als es früher um das Budget dieser Filme ging, waren die Produzenten genauso zögernd wie heutzutage. Der Traum eines jeden Produzenten war ein neuer *Dritter-Mann*-Score, ein weltweiter Erfolg, eingespielt von einem einzigen Mann.«¹²

Wenn von deutscher Filmmusik gesprochen wird, übersieht man gerne die Entwicklungen in der ehemaligen DDR. Dabei produzierte die ostdeutsche DEFA durchaus aufwändige Filme mit üppiger Filmmusik. Wie im Westen kam es auch in der DDR gegen Ende der 50er-Jahre zum Paradigmenwechsel. Joachim Werzlaus (1913–2001) Filmmusik zu Konrad Wolfs Kinofilm *Lissy* (1957) markiert bereits die Abkehr vom spätromantischen Ideal (zu dem in Ostdeutschland immer auch eine Priese sowjetischer Sinfonik gehörte). Der lange verfeimte Jazz fand dagegen erstmals 1961 Einzug in die ostdeutschen Kinos. Seine Aufgabe war es meist, die negativen Auswüchse des Kapitalismus zu charakterisieren. Eine Ausnahme ist dagegen Ralf Kirstens Film *Auf der Sonnenseite* mit der Filmmusik von André Asriel (1962). Manfred Krug, dessen Biografie in die Filmstory einfluss, hatte reichlich Gelegenheit, seine Gesangskünste vorzuführen: Unter der musikalischen Leitung des Filmkomponisten André Asriel ergänzen sich Volkslied, Kampflied, Schlager und Jazz in einer bisher nicht gekannten Vielfalt. Der damalige Filmminister Rodenberg, der Jazz eigentlich hasste, lobte: »Dieser Film ist ein wirklich heiterer, optimistischer, lebensfreudiger Film, in dem der Besucher von Herzen lachen kann und der dabei den Problemen des Lebens, mit den Menschen der Deutschen Demokratischen Republik verbunden ist.«

Die populärste DDR-Filmmusik ist jedoch in einem anderen Kinofilm zu hören. In *Die Legende von Paul und Paula* (1973, Regie Heiner Carow), inzwischen selbst schon Legende, sind die teils subversiven, teils populären Songs der ehemaligen DDR integraler Teil des filmischen Gesamtwerks. Bekannt und immer wieder gerne zitiert ist die Schlusszene (auch eine der schönsten im ganzen Film) mit der Musik von den Puhdys:

»Geh zu ihr und lass Deinen Drachen steigen.
Geh zu ihr, denn Du lebst ja nicht vom Moos allein.
Augen zu, dann siehst Du nur diese eine!
Halt' sie fest und lass Deinen Drachen steigen.«

11 Entnommen dem Booklet der CD-Sammlung »Deutsche Filmkomponisten«, CD1, Bear Family Records.

12 Reiner Boller im Interview mit Gert Wilden; entnommen dem Booklet der CD-Sammlung »Deutsche Filmkomponisten«, CD2, Bear Family Records.

So etwas wie *Die Legende von Paul und Paula* gab es bis dahin im DDR-Kino nicht. Pop goes East! Das muss man sich mal vorstellen. So soll der Staatsratsvorsitzende der DDR, Erich Honecker, höchstpersönlich den Film abgenommen haben.

1968. Revolutionäre Veränderungen im Osten wie im Westen. Prag, Paris, Berlin. Studentenrevolte, Filmrevolte, das Oberhausener Manifest. Regisseure wie Fassbinder, Wenders, Herzog und Kluge setzen sich kritisch mit der deutschen Vergangenheit auseinander und verhelfen dem deutschen Film zu internationalem Ansehen. Für manchen Filmkomponisten birgt dies eine schwere Herausforderung. Es gilt, die Vergangenheit (und damit auch die musikalische Vergangenheit) neu und diesmal ohne Rückgriff auf spätrömantische Bezüge zu interpretieren.

Jürgen Kneiper gehört zu den wichtigsten Komponisten des Neuen Deutschen Films. Angefangen hat Kneiper als Pianist der Münchner Lach- und Schießgesellschaft, doch schon bald komponierte er zahlreiche Filmmusiken, darunter *Falsche Bewegung* (1975), *Der amerikanische Freund* (1977), *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (1982) und *Der Himmel über Berlin* (1987). Für die Musik zu *Falsche Bewegung* erhielt er das Filmband in Gold.

Peer Raben arbeitete zunächst als Regisseur, Schauspieler und Theaterautor. So realisierte er 1972 als Regisseur den Film *Adele Spitzeder*. Raben leitete auch das Action-Theater in München, zu dem der Regisseur Rainer Werner Fassbinder stieß. Ab 1969 schrieb Raben dann die Filmmusik für Fassbinder, darunter *Liebe ist kälter als der Tod* (1969), *Katzelmacher* (1969), *Berlin Alexanderplatz* (79/80), *Lilli Marleen* (79/80) und *Der Bauer von Babylon*, eine Doku über Fassbinder (1982; Regie und Musik von Peer Raben). Über seine Zusammenarbeit mit Rainer Werner Fassbinder sagte Peer Raben einmal: »Mit Fassbinder Filme zu machen, war oft genau so, als würde man gemeinsam Musik machen. ... Für ihn war die Musik wie ein Vorgeschmack auf seine Welt der Bilder.«

Zu den bedeutendsten deutschen Filmkomponisten der Gegenwart gehört der 1936 in Berlin geborene Klaus Doldinger. Nach internationalen Erfolgen als Jazzmusiker, unter anderem mit der Jazz/Fusion-Formation *Passport*, arbeitet Klaus Doldinger seit 1969 als Komponist für Film und Fernsehen (und Radio). Er schrieb unter anderem die Filmmusik zu *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach* (1970), *Das zweite Erwachen der Christa Klages* (1977), *Moritz, lieber Moritz* (1978), *Das Boot* (1982), *Die unendliche Geschichte* (1984 mit Giorgio Moroder), *Ich und Er* (1988), *Salz auf unserer Haut* (1991) sowie die *Tatort*-Titelmelodie.

Der 1944 in Lindau geborene und bereits 2001 in München verstorbene Florian Fricke war nicht nur ein Vorreiter der »Kosmischen Musik« und des »Kraut-Rock«, er komponierte auch die Soundtracks zu zahlreichen Filmen, darunter einige der wichtigsten Filme Werner Herzogs wie *Aguirre oder Der Zorn Gottes* (1972), *Nosferatu: Phantom der Nacht* (1978) oder *Fitzcarraldo* (1981).

Der 1950 geborene Detlev Petersen machte sich Mitte der 70er-Jahre als Keyboarder der Popgruppe *Lake* einen Namen und produzierte Musiker wie Hannes

Wader und Udo Lindenberg. Petersen komponierte seit den 90er-Jahren die Filmmusiken für *Wir können auch anders* (1992), *Rennschwein Rudi Rüssel* (1994), *Die Halbstarken* (1996), *Das Mambospiel* (1998) oder *Vaja con Dios* (2001).

Als erster Dozent Deutschlands lehrt der ebenfalls 1950 geborene Norbert Jürgen »Enjott« Schneider in München das Studienfach *Filmmusik*. Zu seinen bekanntesten Soundtracks gehören die Vilsmaier-Produktionen *Herbstmilch* (1989), *Rama Dama* (1990) und *Schlafes Bruder* (Musik mit Hubert von Goisern, 1996).

Der 1952 in München geborene Harold Faltermeyer studierte Trompete und Klavier und ließ sich zum Toningenieur ausbilden. Bekannt ist Faltermeyer als Produzent von Donna Summer, Udo Jürgens, Jennifer Rush und La Toya Jackson. Weniger bekannt sind Faltermeyers Soundtracks, die er unter anderem für die Filme *Beverly Hills Cop* (1984), *Fire and Ice* (1985), *Top Gun* (1986), *Beverly Hills Cop II* (1987) und *Tango & Cash* komponierte.

Für Freunde des amerikanischen Kinos gilt der 1957 in Frankfurt geborene Hans Florian Zimmer als Superstar unter den Filmkomponisten. Der mehrfach preisgekrönte Zimmer schrieb unter anderem die Filmmusik für *Rain Man* (1988), *Gladiator* (2000) und *The Ring* (2002). In der von Zimmer in Santa Monica gegründeten Firma Media Ventures arbeiten talentierte deutsche Nachwuchskomponisten wie Klaus Badelt und Henning Lohner.

Der 1958 in Rheinach in der Schweiz geborene Niki Reiser studierte vier Jahre am Berklee College of Music in Boston unter anderem bei Ennio Morricone und Jerry Goldsmith. Nach seiner Rückkehr in die Schweiz 1985 leitete Reiser die Jazzband *People*. Etwa zur selben Zeit begann er mit den ersten Filmmusiken. Zu seinen herausragendsten Arbeiten gehören die Soundtracks zu *Du mich auch* (1986), *Jenseits der Stille* (1996), *Pünktchen und Anton* (1999), *Nirgendwo in Afrika* (2001) und *Das fliegende Klassenzimmer* (2003).

3.8 Alles wird Pop

Seit dem 1. August 1981 ist der Musikkanal MTV auf Sendung und gaukelt den Menschen in Wuppertal, Timbuktu und Novosibirsk ein an Klischeehaftigkeit kaum zu überbietendes Weltbild vor. »Wir sind Star« – könnte man meinen (und wer nicht, will es so schnell als möglich werden). So lautet eine RTL-Pressemitteilung: »Hollywood-Glamour, Movie, Music & Stars«: einige der schönsten und besten Filmmusiken aus der internationalen Filmgeschichte und glamouröse Film-Roben im großen Halb-Finale von ›DSDS‹! Wieder haben die verbliebenen drei Superstar-Kandidaten zwei Songs vorgetragen und sangen am Ende der Show mit Dieter Bohlen ihren gemeinsamen Hit ›Cry On My Shoulder‹.¹³ Ich habe dieses Zitat bis heute nicht wirklich verstanden, aber ich denke mir, es gehört irgendwie hierher; denn: Popmusik erobert die Flimmerkiste.

¹³ RTL-Pressemitteilung vom 1. März 2003.

Dazu Peter Thomas: »Das Schlimme ist ja, wir leben in einer Zeit, wo auf einmal jeder Pop-Musiker glaubt, er könne komponieren. Die elektronischen Helfer machen ja alles so einfach ... Doch das ist keine Musik. Das Ganze greift so um sich und deshalb klingt alles gleich. Und wehe, einer macht was Besonderes, der fällt gleich aus dem Rahmen. Wenn sich so einer aus dem chaotischen Schwachsinn der Plastikmusik hervorhebt wie ein Phönix aus der Asche bzw. dem Plastik, sagt man: ›Du bist ja ein Fremdkörper, das passt ja überhaupt nicht in den Trend.«

Die Musikindustrie setzt immer mehr auf international vermarktbarere *Top-Acts* und macht ihren Einfluss auch in der Film- und Fernsehbranche geltend. Das bringt weitere geldwerte Vorteile mit sich, denn schließlich verspricht die Musik-CD zum Film zusätzliche Einnahmen. Selbst die ARD spielt hier in der ersten Reihe mit und preist den Soundtrack zum »ARD-Film der Woche« *Klassentreffen* (Regie Marc Hertel, Musik Phonodrive) als Single-CD an. Titel: *God Speed Girl*.

Erhellende und belustigende Einsichten in die Mechanismen der Film(musik)-produktion gibt ein am 30. Januar 2004 in der Süddeutschen Zeitung veröffentlichtes Interview, das der Journalist Oliver Fuchs mit dem Produzenten Philip Voges (*Schulmädchen*, RTL) führte. Hier, in gekürzter Form, einige Auszüge:

Fuchs: »Es gibt da diese Szene, in der die Schulmädchen an ihrem Cabrio lehnen und interessiert das Geschehen auf dem Sportplatz gegenüber verfolgen. Beim Anblick eines basketballspielenden Schuljungen läuft ihnen das Wasser im Mund zusammen. Warum wird in diesem Moment *Mister Lova-Lova* von Shaggy gespielt?«

Voges: »Nun, wir haben versucht, Musik zu finden, die Spaß macht ...«

Fuchs: *Mister Lova-Lova*, das ist eine sehr nahe liegende Wahl – so wie überhaupt in jeder Szene immer genau die Musik gespielt wird, auf die man als Zuschauer auch so sofort kommen würde ... Die Sexszene mit dem Referendar wird untermalt mit *Push it*, bei einer erotisch aufgeladenen Party läuft – natürlich – *Sex Machine*. Ist das nicht arg ...«

Voges: »... nahe liegend? Mag sein. Die Musik dient hier dazu, eine Stimmung zu unterstützen und ironisch zu brechen. Wenn man Sexbewegungen sieht und dazu *Push it* hört, entsteht ein komischer Effekt – anders als etwa zu Musik von Mozart.«

Philip Voges irrt und verwechselt Komik mit Plattitüde. Hätte er seinem Regisseur nur Mozart ans Herz gelegt – der Effekt hätte in der Tat lustig ... Halt. Schluss mit lustig, hier geht es um Marktanteile. Man versucht, möglichst viele Hits unterzubringen. Darum bemüht man sich krampfhaft. So ein Krampf.

Was gab es sonst noch an Entwicklungen? Richtig, der *Sampler* revolutionierte bereits in den 80er-Jahren die Musikproduktion. Später folgte das *Tonstudio im PC-Format* und inzwischen lässt sich auf dem Notebook orchestrale Filmmusik

komponieren und arrangieren. Die Trennung zwischen realen Klängen (dazu gehören Instrumente, Stimmen oder auch Umweltgeräusche) und computergenerierten Sounds ist aufgehoben. Mittels *Sampling*-Verfahren¹⁴ lassen sich alle nur erdenklichen Klänge naturgetreu reproduzieren bzw. verarbeiten. Als Folge dessen wurde die Produktion von Filmmusik immer kostengünstiger. Schlecht für die Musiker: Durch das Kopieren von echten Sounds und echten Instrumenten haben sich viele selbst arbeitslos gemacht.

Eine Beurteilung zum augenblicklichen Stand der Filmmusik ist so schwierig wie eine Beurteilung der Musik an sich. Wer überblickt noch die vielen Entwicklungen, Strömungen und Trends? Ich könnte jetzt das schreiben, was auch in allen anderen Büchern über Filmmusik steht, dass nämlich die Palette der Möglichkeiten sehr groß sei, jedoch die Musiken zu *Forrest Gump* (1994, Alan Silvestri), *Pulp Fiction* (1994, Music-Supervisor Karyn Rachtman), *Titanic* (1997, James Horner) und William Shakespeares *Romeo and Juliet* (1996, Nellee Hooper) besonders hervorzuheben seien. Doch eben dies möchte ich nicht tun. Es gibt auch abseits des großen Hollywood-Kinos interessante Beispiele für gelungene Filmmusik. Wenn es einen gemeinsamen zukunftsweisenden Nenner gibt, dann vielleicht diesen: die Scheu, musikalischen Stil, Formensprache, Genres und selbst Zitate immer unvoreingenommener zu vermantschen, nimmt ab. Alles ist machbar. Doch dabei wird es immer schwieriger, zwischen Original und Kopie und Kopie der Kopie zu unterscheiden.

3.9 Filmmusik im dokumentarischen Film

Gegenüber dem Spielfilm, der seine Kindertage in der Obhut großer Studios verbringen durfte, musste der Dokumentarfilm bei jedem Wetter raus. Die anfangs schweren Tonapparaturen waren dem dokumentarischen Arbeiten sehr hinderlich. So blieb der O-Ton, der Originalton, bis in die 50er-Jahre eher die Ausnahme. Wie alte Wochenschauberichte belegen, hat man die oftmals mit viel Liebe gedrehten Schwarz-Weiß-Aufnahmen lediglich mit Musik und Kommentar (*voice-over*) »unterlegt«. Kaum jemand hat sich ernsthafte Gedanken über Funktionalität und Wirkung der verwendeten Musikkonserven gemacht.

»Viele Dokumentarfilme ... glichen eher Bildgedichten als Reportagen oder Dokumentationen im journalistischen Sinne. Dokumentarfilme der Fünfzigerjahre wirken heute darum »älter« als Spielfilme derselben Zeit.«¹⁵

Dies änderte sich erst in den 60er-Jahren. Ausgehend von den USA entwickelte sich unter dem Einfluss von Richard Leacock und Donn Alan Pennebaker eine

14 Sampling ist vom englischen Wort to sample, eine Probe entnehmen, abgeleitet. So lässt sich beispielsweise das Geräusch eines tropfenden Wasserhahns (und jeder andere Klang auch) im Sampler bearbeiten. Das klangliche Ergebnis wird Sample genannt und lässt sich etwa über die Klaviatur weiterverarbeiten.

15 Wilhelm Roth, *Der Dokumentarfilm seit 1960*, München 1982, Verlag C.J. Bucher, S. 9.

neue Dokumentarfilmästhetik, in der fortan der Einsatz von Musik strengen formalen Gesetzen folgte. So unbedarft man über drei Jahrzehnte hinweg sich der Musik bediente, so zurückhaltend war man nun. Diese Entwicklung hielt in Deutschland bis in die 80er-Jahre an (damals ging das Privatfernsehen auf Sendung), in manchen Sendeanstalten sogar noch länger (etwa beim SDR, wo mit der Reihe *Zeichen der Zeit* eine unmittelbare, realitätsnahe Erzählweise kultiviert wurde – inzwischen hat man die 1957 gegründete Reihe nach fast 50 Jahren der Quote wegen eingestampft).

Und heute? Heute ist auch im dokumentarischen Film fast alles erlaubt, zumal das enge formale Korsett ohnehin nach allen Seiten aufgebrochen wurde. Doku-Drama, Histo-Doku, Doku-Soap und wie sich die Mischformen sonst noch nennen, die Grenzen verschwimmen, auch die Grenzen für Filmmusik.