



Musik im Film

Saskia Jaszoltowski und Albrecht Riethmüller

Inhalt

1	Einleitung	2
2	Die Verbindung von Bildern mit Musik im frühen Medium Film	3
3	Filmmusik als Gattung und Filmkomponist als Beruf?	9
4	Musik im Film – Musik als Film	22
	Literatur	27

Zusammenfassung

Seit Beginn des Mediums Film Ende des 19. Jahrhunderts besteht eine kaum zu lösende Verbindung zwischen den sich bewegenden Bildern und Musik. Ist es, bezogen auf die Ära des Stummfilms, auch nicht gerade naheliegend, von Musik im Film zu sprechen, war sie doch genau genommen dort Musik zu einem Film, so war es schon für den Zuschauer damals möglich, sich die Musik als zur Szene gehörig vorzustellen. Selbst als die Bilder sprechen lernten, verlor dieser Aspekt nicht seine Gültigkeit. Die zu hörende Musik konnte als Teil der Filmhandlung oder als Begleitung zum Film erklingen. Dass mit der Einführung der Tonspur nun die Musik zum Film unveränderlich festgelegt werden konnte, war nur eine der radikalen Veränderungen des Tonfilms. Blieben auch die wesentlichen Eigenschaften von Filmmusik, wie etwa ihre fragmentarische und eklektische Form, bis heute bestehen, so beruht sie doch auf Codes und Regeln, die in einem ständigen Wandel immer wieder vom Zuschauer akzeptiert werden. Kompositorische Merkmale sind häufig mit einer Filmkomponistengeneration verbunden, wobei

S. Jaszoltowski (✉)

Institut für Musikwissenschaft, Karl-Franzens-Universität Graz, Graz, Österreich

E-Mail: saskia.jaszoltowski@uni-graz.at

A. Riethmüller

Institut für Theaterwissenschaft, Freie Universität Berlin, Berlin, Deutschland

E-Mail: albrieth@zedat.fu-berlin.de

© Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, ein Teil von Springer Nature 2018

H. Schramm (Hrsg.), *Handbuch Musik und Medien*

https://doi.org/10.1007/978-3-658-21943-7_4-1

musikalische Zitate und Allusionen integraler Bestandteil der Filmmusik insgesamt sind. Filmkomponisten sind daher nicht zuletzt gute Arrangeure, wie es etwa in Hollywood seit den 1930er-Jahren üblich war. Vor allem liegt ihr Bestreben darin, eine Musik zu komponieren, die für den Film geschrieben ist und nur in Wechselwirkung mit den Bildern ihre Funktion erfüllt.

Schlüsselwörter

Filmmusik · Filmkomponist · Soundtrack · Score · Musical

1 Einleitung

Nach mehr als 120 Jahren Filmgeschichte stellt sich heute wohl kaum jemand mehr die Frage, warum von Anfang an zu den sich bewegenden zweidimensionalen Abbildungen der Realität Musik erklang – mag die Frage auch noch so essenziell für das Verständnis von *Filmmusik* erscheinen. Doch als das neue Medium aufkam, war die Verbindung von Bild und Klang, Bewegung und Musik, visuellem Spektakel und auditiver Kulisse keine Neuheit, sondern aus anderen medialen Phänomenen bekannt. Denn Sprechtheater, Oper, Revue, Varieté sind nur die unmittelbaren Vorgänger bzw. Zeitgenossen der Lichtspielhäuser, Filmtheater, Kinos. Bezeichnend für die Stellung der Musik in den ersten Jahrzehnten der Filmgeschichte ist der Umstand, dass sie am Scheidepunkt vom Stummfilm zum Tonfilm erst einmal quasi verstummte, der Film sich auf die Sprache konzentrierte, bevor sie sich rasch und machtvoll ihren Platz wieder zurückeroberte. Wichtiger als die Frage nach dem „Warum“ ist die nach dem „Wie“: Auf welche Weise wird die Musik mit den Bildern verbunden, welcher Gestalt ist das Ergebnis dieser Verbindung, und wie verlaufen die Entwicklungen innerhalb der Medien- und Musikgeschichte im Film. Darauf wird in diesem Kapitel zunächst eingegangen, und zwar im Blick auf die Stummfilmzeit und den Übergang zu den frühen Tonfilmen.

Weniger als chronologische Folge, sondern vielmehr als Vertiefung und Akzentuierung der Filmmusikgeschichte schließen sich im darauf folgenden Abschnitt dieses Kapitels einige hervortretende Sachverhalte an: Die Grundlagen des Komponierens zu den bewegten Bildern wurden schon früh gelegt und im Großen und Ganzen über die Jahre hinweg beibehalten, wobei technische Innovationen, das Aufkommen neuer Musikstile und wirtschaftliche Gegebenheiten die Art und Weise der Filmmusik hörbar veränderten wie auch ihren Stellenwert als eigenes künstlerisches Element transformierten, was hinsichtlich der verschiedenen Generationen der Filmkomponisten deutlich wird. Von Anfang an ist das Zitieren von Musik Bestandteil der Kompositionen für den Film und daher relevant für die Musikgeschichte sowie gleichzeitig Bindeglied zur Filmgeschichte.

Im abschließenden Teil des Kapitels werden die Merkmale und Funktionen von Filmmusik im Allgemeinen beleuchtet und den Überlegungen zu den Genres im Speziellen gegenübergestellt. Inwieweit Filmmusik ihre Eigenständigkeit einfordert bzw. sich in den Dienst der Bilder stellt, ist nicht zuletzt abhängig vom Genre und den dramaturgischen Gegebenheiten des jeweiligen filmischen Kontextes.

2 Die Verbindung von Bildern mit Musik im frühen Medium Film

„You ain't heard nothing yet!“ Die Worte von Al Jolson in seiner Rolle als Jazz Singer im gleichnamigen Film sind in aller Munde. Sind sie doch so vielsagend wie eindeutig: Der *Stummfilm* war keineswegs stumm, nur seine Protagonisten, denn der Zuschauer bekam jede Menge Musik zu hören. Allerdings war diese vielleicht selten so informativ, wie man es sich gewünscht hätte – und somit hörte, verstand der Zuschauer bislang eher wenig, was sich mit der Einführung der Tonspur ändern sollte: Endlich konnten die Schauspieler reden und singen, wodurch die Begleitmusik erst einmal aus den Lichtspielhäusern verdrängt wurde.

2.1 Stummfilm

„Die Filmmusik [...] hat zu ihrem größten Teil eine besonders hervortretende Eigenschaft: sie ist sehr geschwätzig.“ (Erdmann und Becce 1927, S. 47). Die Konstellation einer „geschwätigen“ Musik zu einem stummen Film scheint zunächst schlüssig: Wenn die im Bild gezeigten Personen nicht reden können, äußert sich in ihrer Vertretung die Musik. Doch so einfach lagen die Dinge für Musik im Film nicht. Denn die Aussage sollte als Kritik an der all zu sehr auf bekannte Stücke zurückgreifenden *Begleitmusik* verstanden werden. Drei Aspekte sind hierbei zu beachten:

- Musik zum Stummfilm bestand meistens aus einem Arrangement von populären Stücken aus allen Sparten, Genres und Epochen und war selten frei erfunden.
- Die Auswahl beschränkte sich mit wenigen Ausnahmen auf ein überschaubares musikalisches Paket, das dem Publikum mittlerweile längst bekannt war und seine „eigene“ (Aufführungs-, Entstehungs-, Entwicklungs-)Geschichte mitbrachte.
- Eine gute Filmmusik sollte sich nach Aussage von Hans Erdmann gefälligst im Hintergrund halten und es tunlichst vermeiden, dem Film durch ihre Geschwätzigkeit die Vorherrschaft streitig zu machen.

Um die Situation der *Stummfilmmusik* zu verbessern und den Musikern in diesem Bereich eine praktische Hilfestellung zu geben, entstand das „Allgemeine Handbuch der Film-Musik“ von Giuseppe Becce und Hans Erdmann, das eine ausführliche Einleitung über Theorie und Praxis sowie ein Register für die musikalische Stummfilmbegleitung beinhaltet. Nach dramaturgischen Funktionen der Musik im Film gegliedert und nochmals nach Stimmungskategorie und Szeneninhalte unterteilt, finden sich darin detaillierte Angaben und kurze Exzerpte von Musikstücken, so dass sich daraus eine geeignete Begleitung für quasi jeden Film zusammenstellen lässt. Um der bemängelten Geschwätzigkeit Einhalt zu bieten, haben Becce und Erdmann beim Verfassen des Registers weder auf das ständige Konzert- und Opernrepertoire noch auf die gängige Salon- und Schlagermusik zurückgegriffen. Im

Handbuch sind vor allem Komponisten wie Verdi, Tschaiakowsky, Bizet, Mendelssohn, Puccini vertreten und es verweist darüber hinaus auch auf Stücke aus Becces 1919 veröffentlichter „Kinothek“, einer Sammlung von mehr oder weniger original komponierter oder arrangierter Musik für den Stummfilm. Musikkataloge wie Becces „Kinothek“ oder J. S. Zamecniks „Sam Fox Moving Picture Music“ von 1913, ersterer für Orchester, letzterer für Klavier, sind Sammlungen von kleinen, in ihrer Länge und ihren Schlusswendungen variablen Stücken. Je nach Ausrichtung des Verlegers und Umfang der Bände sind es zum Teil vereinfachte, in ihrer Komplexität reduzierte Versionen von Werken des 19. Jahrhunderts oder Originalkompositionen mit starker Anlehnung an bekannte Werke und zum Teil Märsche, Volksweisen und Unterhaltungsmusik. Für jede Stimmung, Emotion, Situation, Ort und Zeit einer Szene fand sich in den Katalogen die passende Musik (vgl. dazu Altman 2004). „Kompilatorische Illustrationsmethodik“ nennt Erdmann (Erdmann und Bece 1927, S. 58) die musikalische Begleitung zum Stummfilm: eine Aneinanderreihung von Versatzstücken, die durch Modulation und Improvisation zusammen gehalten werden. Für diese Übergänge liefert das Handbuch zumindest theoretisch die Auflage, sie sollten möglichst unbemerkt erfolgen und die Kontinuität der Musik nicht unterbrechen.

Abgesehen von der systematischen Organisation solcher Sammlungen dieser Zeit, bestand die ästhetische Novität der Filmmusik darin, dass von ihr nunmehr verlangt wurde, den disparaten Szenen des Films Kontinuität zu verleihen. Damit einhergehend sprach man der Musik eine emotionale Wirkung zu, die dem Publikum das Einfühlen in die filmische Diegese (das heißt in die Filmhandlung als abgeschlossenes Ganzes) erleichtert und eine Gesamtstimmung des Films evozieren sollte. Um diesem Anspruch an die Musik gerecht zu werden, mussten sich die Stummfilmbegleiter im Vorfeld mit dem jeweiligen Film beschäftigen. Musikkataloge leisteten dazu nur das Gerüst. Ähnlich verhielt es sich mit den Musikvorschlägen zu einzelnen Filmen, die als „musical suggestion sheets“ ab etwa 1910 in den einschlägigen Zeitschriften veröffentlicht oder später als „cue sheets“ von den Produktionsfirmen der Filme verkauft wurden (siehe dazu Altmann 2004, zur Entwicklung und Praxis der Stummfilmmusik sei zusätzlich verwiesen auf Pauli 1981; Lack 1997; Prendergast 1992). Beide Formen enthielten anfangs vage, später genauere Angaben über die Auswahl von Musikstücken sowie ihre Platzierung im Film. Bald war es auch keine Seltenheit mehr, dass speziell für bestimmte Filme konzipierte *Partituren* erhältlich waren, was sich allerdings nur größere Häuser für erfolgreiche Filme leisteten. Insbesondere bei Premieren in den 1920er-Jahren war eine ausgefeilte Originalmusik zu hören, die in kleineren Kinos der üblichen Improvisation weichen musste. Dass sich die Produktionsfirmen Gedanken über die musikalische Begleitung zu ihren Filmen machten, lag wohl in erster Linie daran, dass viele der ausführenden Musiker – wenn überhaupt – nur wenig Vorbereitungszeit investieren konnten; die Arbeitsbedingungen waren geprägt von hohem Zeitdruck und niedrigen Löhnen. Ein und derselbe Film konnte je nach Niveau der Begleitmusik an verschiedenen Häusern eine recht unterschiedliche Wirkung beim Publikum haben, nicht zuletzt aus dem Grund, dass die Musiker sich populärer Lieder bedienten, deren Inhalt mal mehr oder mal weniger gut zum Film passte.

Außerdem wuchsen die Ansprüche an eine gute Begleitmusik mit der Länge der Filme und ihrer damit einhergehenden Veränderung von einem bloß darstellenden Medium zu einem narrativen. Während die Musik in den ersten Jahren der Stummfilmzeit weitestgehend die Aufgabe hatte, Geräuschkulisse der Filmrealität zu sein, den Film also um seine bildimmanente Musik- und Klangwelt zu ergänzen, erhob sie nunmehr ihre eigene Stimme, erklang auch, wenn sie nicht direkt vom Bild motiviert war.

Insbesondere in den USA war der Trend zu einer Standardisierung der Stummfilmmusik unter anderem darauf zurückzuführen, dass sich der Produktionsbetrieb zu einem organisierten, auf Arbeitsteilung basierenden System entwickelte. Angefangen als eines von vielen Programmstücken in Café-Häusern, Vaudevilles und Music-Halls über seine Verbreitung als kurze Vergnügung in den einfach ausgestatteten Nickelodeon-Theatern mit ihren Dauervorführungen bis hin zu den ersten großen Picture Palaces mit dem „feature film“ als Höhepunkt der Vorstellung, veränderte sich der Stummfilm und mit ihm die musikalische Praxis, die anfangs so verschieden wie die einzelnen Vorführstätten und die musikalischen Gegebenheiten vor Ort war. Der Musik wurde immer eindeutiger eine den Bildern dienende, die Szenen untermalende und die Kontinuität des Films fördernde Rolle zugesprochen. Mit der zunehmenden Größe und Ausstattung der Lichtspielhäuser wuchs auch die Anzahl der dort angestellten Musiker, so dass in den Picture Palaces Orchester mit 25 bis 50 Musikern zu hören und zu sehen waren. Das Prestige einer Premiere und eines Hauses wurde nicht selten auch an der Größe des Orchesters bemessen.

Es gab aber auch weiterhin Vorführungen mit kleineren Ensembles oder Klavierbegleitung, wie bei der ersten Präsentation eines Stummfilms der Lumière-Brüder 1895 in Paris, wo die technische Erfindung an sich im Vordergrund stand. Seither wurden viele Erklärungsversuche unternommen, warum man überhaupt eine wie auch immer geartete musikalische Begleitung für das neue Medium Film bemühte. Am Ende der Stummfilmzeit jedenfalls sahen sich die großen Lichtspielhäuser genötigt, ihre Orchester von der Bühne wieder in den Graben zu verlegen, um die Aufmerksamkeit auf die bewegten Bilder zu fokussieren und die geschwätzig Musik auch visuell in ihre untergeordnete Stellung zu verweisen.

2.2 Anfänge des Tonfilms

Sowohl in technischer als auch in künstlerischer Hinsicht erlangte der Film bis zur Mitte der 1920er-Jahre einen beachtlichen Reifegrad. Er hatte ländliche Gegenden erobert und die Stadtkulturen mobilisiert. Er fand in Hinterhofkinos ebenso statt wie in Lichtspielhäusern und in Filmpalästen, die sich zumal in den Metropolen zu einem Gegengewicht zu den traditionellen Stätten der Unterhaltungsindustrie wie Schauspiel-, Operetten- und Opernhäusern entwickelt hatten. Vielleicht nicht einmal so sehr das Kinoklavier, wohl aber die immens farbige *Kinoorgel* (Wurlitzerorgel), die immer ausgefeilteren Partituren und immer ambitionierteren Filmorchester trugen von Seiten der Musik das ihre dazu bei. Wenige Jahre nach Einführung des neuen

Mediums Radio wurde in den Lichtspielhäusern eine äußerlich ganz unspektakuläre Maßnahme ergriffen, aber sie veränderte die Situation gewissermaßen über Nacht: Ein Lautsprecher wurde hinter der Leinwand aufgestellt. Die Umrüstung der Kinos geschah in den USA ab 1927, in Deutschland zwei Jahre später. Von Stund an wurden Stimmen und Geräusche hörbar, und sie wurden zusammen mit der Musik unveränderlicher Teil des Films selbst. Es war das abrupte Ende der Stummfilm-Ära.

„Let’s go to the talkies“ hieß es zuerst. Das Ereignis des *Tonfilms* war nicht, dass nun Musik aus dem Lautsprecher tönen konnte – die Musikbegleitung war ja schon extensiver, wenn nicht exzessiver Bestandteil des Stummfilmkinos –, sondern dass die bisher stummen Schauspieler zu ihrer eigenen Stimme kamen bzw. sprechen konnten, was womöglich manche Karriere ruinierte, weil sich die Stummfilmschauspieler darauf verlassen konnten, dass ihr Organ nie gehört werden würde. Die Konsequenzen für die Darstellung im Film waren eminent, aber ebenso für die Musik.

1. Es konnte nun nicht nur die eigene Stimme laut, sondern auch gesungen werden. Die Begleitmusik zum Stummfilm war in aller Regel instrumental, nicht vokal, so dass ein neuer Markt entstand für Sänger, nach dem Radio sogleich ein weiteres Transportmittel vor allem für Lieder und Schlager, aber auch für andere Musikformen. Gerade Jazzmusiker wie Louis Armstrong oder Duke Ellington verdanken dem Medium zusätzliche Bekanntheit. Konnten im Stummfilm die Schauspieler durch Ausbildung mimischer Konventionen noch einigermaßen kompensieren, dass sie nichts zu sagen hatten, so waren vor allem Sänger (aber vielleicht Musiker, die musizierten, überhaupt) eher lächerliche Figuren.
2. Die genauere Abstimmung von Akustischem und Optischem gestattete es, visuelle und auditive Bewegungen, Rhythmen usw. auszunutzen und genau aufeinander abzustimmen, und erlaubte neue musikalische Darstellungsmöglichkeiten, Formen, ja sogar Genres. Der Siegeszug etwa des Tanz- und Revuefilms einerseits und der Cartoons andererseits war recht eigentlich nur als Tonfilm denkbar. Vielleicht ist es kein bloßer Zufall, dass Mickey Mouse zur gleichen Zeit das Licht der Welt erblickte, als der Tonfilm in die Kinos kam (zur Musik in Animated Cartoons vgl. Jaszoltowski 2013).
3. Gleichgültig, wie arbeitsteilig die Produktion der verschiedenen Elemente der auditiven Schicht des Tonfilms – Wort, Geräusch, gesungener und gespielter Ton – vonstatten ging, wie getrennt sie auf dem Filmmaterial aufgezeichnet waren und wem die Entscheidung über ihre Organisation und Koordination zukam, für den Zuhörer boten sie sich tendenziell als eine ästhetische Einheit an. Es schließt individuelle Gewichtungen im Hin- und Überhören (analog den Strategien des genauen Hin- und Übersehens) nicht aus, wenn der Akzent nun auf die Mischungsverhältnisse dieser Elemente gelegt wurde. Der quasi reinmusikalischen Kohärenz des Hörbaren im Stummfilm stand mit dem Tonfilm die Synthesis bzw. Komposition des Auditiven schlechthin gegenüber – eine Organisation von *Sound*, in der Musik zwar eine markante, keineswegs aber ausschließliche Rolle spielte.

Mit der Szenerie von Salvador Dalí drehte Luis Buñuel 1930 in Frankreich „L'âge d'or“, eines der mächtigen Manifeste des Surrealismus im Film (vgl. Riethmüller 2004). Bei der Suche nach einem Komponisten für die Musik war auch Igor Strawinsky im Gespräch, der aber anders als seine jüngeren Kollegen Prokofjew und Schostakowitsch zeitlebens glücklos bei der Komposition für den Film blieb. Am Ende beschränkte man sich darauf, für den 60-minütigen Film nur „klassische“ Musik zu arrangieren, ganze Sinfoniesätze von Schubert und Mendelssohn, daneben Stücke von Mozart, Beethoven u. a. Das erinnert durchaus noch an Stummfilm-Usancen. Aber dieser Schein ist trügerisch, der Streifen enthält Momente genuiner *Tonfilmmusik*. Paradigmatisch dafür ist eine mit Musik von Wagner bestrittene Stelle jenes Films, in dem das Vorspiel und der „Liebestod“ aus „Tristan und Isolde“ musikalischer Dreh- und Angelpunkt sind. Der Mann und die Frau schicken sich an, im Freien Liebe zu machen, Leute eilen herbei und trennen sie; Stimmengewirr, dazu Untermalung mit Musik aus dem Vorspiel; Szenenwechsel in einen Innenraum, die Frau wird sichtbar, dann eine geschlossene Toilettenschüssel, alles unter leiser Fortsetzung der wagnerschen Musik; das Bedienen der Toilettenspülung wird laut hörbar, dazu Szenenwechsel, eine Schlammmoge wird für wenige Sekunden sichtbar, die wagnersche Musik ist unterbrochen; danach Rückkehr zu der Szene im Freien und Fortsetzung der Musik aus dem Vorspiel.

Die auffällige Anspielung auf das Pissoir, das Marcel Duchamps in jenen Jahren als Kunstwerk hat ausstellen lassen und bis heute Stoff zu Untersuchungen und Überlegungen liefert, geht hier akustisch einher mit der Unterbrechung der Musik durch das Geräusch der Klospülung. Weder in den Katalogen der Stummfilmmusik war ein solcher „realistischer“ Einbruch in die Musik vorgesehen, noch würde man wohl auf dem Konzertpodium inmitten des zelebrierten Vorspiels eine solche akustische Störung leiden wollen (dort führte allenfalls eine mit großem Aufwand betriebene musikalische Umarbeitung zu einem befriedigenden Ergebnis, nicht das bloße Einkleben eines akustischen Fremdkörpers). In der Konfiguration aus Bild und Ton ist die Stelle plausibel und das Zerschneiden der Musik durch das Geräusch Sinnbild dafür, dass der Tonfilm eine andere Logik der musikalischen Form besitzt als die bis dahin vertraute.

Ähnliche Phänomene lassen sich nicht nur in künstlerisch ambitionierten Produktionen wie „L'âge d'or“ beobachten, die sich an ein kleineres intellektuelles Publikum richteten, sondern auch in Produktionen des neuen Massenmediums – und Spielfilme sind zuvörderst Teil der popular culture –, die sogleich ihre akustische Experimentierfreudigkeit an den Tag legten. Der 1929 mit Musik von Nacio Herb Brown unter der Regie von Harry Beaumont bei MGM produzierte *Musikfilm* (bzw. film musical) „The Broadway Melody“ beginnt unspektakulär spektakulär. Die erste Einstellung zeigt Luftbilder von Manhattan, begleitet von einer Musik, wie man sie wohl aus Stummfilmen zur Genüge kannte. Die Überraschung erfolgt, als das Auge der Kamera sich auf ein Haus richtet, in dem Musiktheater geprobt wird. In rascher Schnittfolge blickt man in verschiedene Räume, in denen hier eine Arie mit Klavier gesungen, dort gesprochen und andernorts ein Jazzstück einstudiert wird. Die Musik erscheint dadurch wie in Fetzen. In solcher Entgegensetzung und Fragmentierung ist jedes Ideal stilistischer Einheitlichkeit aufgegeben. An dieser „Musik für ein Haus“ – um

Stockhausens Jahrzehnte später für eine räumliche Klanginstallation verwendeten Titel aufzugreifen – ist die Heterogenität des Hörbaren als Programm abzulesen. Doch auch die Kehrseite der musikalischen Fragmentierung, nämlich der Wille, geschlossene musikalische Inseln (in der Bühnensprache: Nummern) zu bilden, bleibt nicht aus. Man landet dann in jenem Raum, in dem die *Titelmelodie* (theme song) entsteht, der nun ein breiterer Zeitraum gewährt wird. In den 90 Jahren seit „The Broadway Melody“ hat diese Grundspannung der Musik sich im Tonfilm erhalten.

2.3 Beispiel: The Jazz Singer

Kunst, Werbung und Wissenschaft schätzen es gemeinsam, historische Gegenstände als die ersten zu proklamieren. So gilt auch „The Jazz Singer“ mit dem seinerzeit höchst applaudierten Sänger, Tänzer und Entertainer Al Jolson in der Hauptrolle gemeinhin als der Tonfilm, der als erster in die Kinos kam. Es mag als Zufall oder als bedeutungsvolles Symbol angesehen werden, dass es sich um einen Musikfilm handelt. Der Untertitel „A Photo-Dramatic Production of Samson Raphaelson’s Play“ lässt allerdings keineswegs schon darauf schließen, sondern rückt allein die Tatsache der Verfilmung eines Theaterstücks ins Zentrum.

In einer für das Zeitgefühl in den 1920er-Jahren typischen Weise prallen die Welten hart aufeinander: im Generationskonflikt zwischen Alt und Jung, Tradition und Fortschritt, sakral und säkular, Synagoge und Vergnügungstheater, Brauchtum und moderne Technik. Das alles wird zuvorderst auf musikalischem Gebiet verhandelt. Den „Jazzsänger“ – im Sprachgebrauch der Zeit nichts weiter als jemand, der aktuelle Musiktitel vorträgt – zieht es zum Broadway, und er tingelt durchs Land. Sein Vater ist Kantor an einer New Yorker Synagoge und erwartet von seinem Sohn, dass er die Tradition seiner Vorfahren fortsetzt. Der Sohn kann die Heftigkeit nicht verstehen, mit der der Vater das eine Tätigkeitsfeld vom anderen abgrenzt. Als dieser von seinen anderen musikalischen Neigungen nicht lässt, verleugnet ihn der Vater sogar, da ein Broadway-Sänger unmöglich in der Synagoge singen dürfe. Das Zuhause-Sein in beiden Parallelwelten, das der Junge befürwortet und der Alte verbietet, wird zu einem Lehrstück ethischen Aufladens von Musik, in dem die eine Musik die Gottes, die andere die des Teufels ist – ein uralter, hier zeitgemäß adaptierter theoretischer Konflikt, der, vorurteilsbesetzt, wie er nun einmal ist, in manchen religiösen Zirkeln zu heillosen Verwicklungen geführt hat.

„The Jazz Singer“ ist bemerkenswert dialogarm und noch gespickt mit den aus dem Stummfilm bekannten Zwischentiteln. Doch die neuen musikalischen Formationen zeichnen sich schon ab. Insbesondere sind die Lieder bzw. musikalischen Nummern vorhanden. In dem von Warner Brothers hergestellten Film führte Alan Crosland Regie und lag die musikalische Leitung bei Louis Silvers. Das heißt nicht, dass alle Musik, die zu Gehör kommt, auch von ihm stammt, sondern nur das, was inzwischen „original score“ oder „original music“ heißt, also jene Teile der Musik, die eigens für einen Film geschrieben werden.

Als der verstoßene Sohn nach einer Tournee mit einem Geburtstagsgeschenk für den Vater, einem Gebetsschal, nach Hause kommt, setzt er sich ans Klavier und singt

seiner geliebten Mutter zu deren Entzücken einen seiner neuen Songs vor, und begleitet sich selbst dabei. Um die Nummer aufzulockern, wird der Song hier nicht en bloc vorgetragen, sondern durch etwas alltägliche Konversation unterbrochen. Die musikalische Insel wird auf diese Weise in Schach gehalten und kann sich doch ausbreiten. Diese Technik wird rasch Schule machen. Jäh allerdings wird der musikalische Vortrag gestoppt, als der Vater eintritt und lautstark den Abbruch befiehlt. Es tritt schreckliche Stille ein – ebenfalls ein Wirkungsmittel, das eigentlich erst im Tonfilm komponierbar wurde –, ehe sich die Personen aus ihrer Erstarrung zu lösen beginnen und auch grundierende Filmmusik wieder in die Gänge kommt. Während der Sohn nun dem Vater seine Liebe entgegenbringen will und dieser ihn weiter aufs Schärfste abweist, wechselt die Orchestermusik vom Untermalenden ins Dramatische, bis nach einer Steigerung der Filmkomponist seine eigene Handschrift aufgibt und – was immer damit gemeint sein mag – als Höhepunkt Tschaikowsky für sich sprechen lässt, und zwar das so genannte Liebesthema aus der Konzert-Ouvertüre „Roméo et Juliette“, um erst später wieder seinen eigenen musikalischen Dialekt anzunehmen. Im Verlauf der Szene sind die Leidenschaft des Liedvortrags, den der Jazz-Sänger für die Mutter bereit hält, und die Leidenschaft des tschaikowskyschen Orchestersatzes, die offenbar mit dem Vater (oder den Gefühlen für ihn) zu tun hat, aufeinander bezogen. Heterogenität und Vielschichtigkeit in den gewählten musikalischen Mitteln, der Instrumentierung, der Herkunft usw., Singen und Spielen, dazu verwoben mit Sprechen und Rufen und selbst noch deren Absenz (Schweigen, Stille) schaffen ein multiples, auf das bewegte Bild bezogenes akustisches Verweissystem, das von Anfang an im Tonfilm einen neuen Umgang mit den auditiven Materialien erforderte.

Schließlich verdient noch ein Detail Aufmerksamkeit: Für ein Konzert mit jüdischen Gesängen wird ein wirklicher Kantor, Joseff Rosenblatt, beigezogen. Gewiss, sein Auftritt im Film wird inszeniert, aber immerhin ist er es selbst, der auftritt und singt. Und das bietet mehr Aufschluss als eine bloß phonographische Aufzeichnung, es erschließt weitere Facetten der musikalischen Aufführungspraxis jener Zeit. Es handelt sich um ein Stück musikalischer Dokumentation oder Semicdokumentation (die Grenzen sind bekanntermaßen unumgänglich fließend). Schon ganz am Anfang des Tonfilms entpuppt sich das Medium mithin als eine vielleicht unerwartete Quelle eines neuen Stadiums der *musikalischen Ethnografie*.

3 Filmmusik als Gattung und Filmkomponist als Beruf?

Filmmusik ist nicht klar umrissen – jegliche Musik kann zu Filmmusik werden, wenn sie in einem Film vorkommt. Daher ist es kontrovers, sie als eigenständige Gattung zu bezeichnen. Ein mit Zitaten gefüllter Eklektizismus ist nur ein wichtiges Merkmal, das sich der Geschlossenheit des Begriffs verwehrt und die Offenheit der Musik im Film verdeutlicht. Insbesondere in der Stummfilmzeit bestand die Begleitmusik aus bekanntem Material, das ad hoc zusammengestellt und miteinander verbunden wurde, so dass etwas Neues entstand. Ähnliches spiegelt sich auf Seiten der Komponisten wider, wobei sich die Frage nach dem eigenständigen Beruf erst

mit dem Tonfilm stellt: Der ersten Generation von *Hollywoodkomponisten* gehörten fast nur klassisch ausgebildete Musiker aus Europa an, die ihre „alten“ Fähigkeiten in die Arbeit für ein neues Medium umwandelten. Erst durch das hierarchisierte Filmgewerbe entstanden Berufe wie die des *Filmkomponisten*, des *Orchestrators*, des *Arrangeurs* etc., die zwar nicht neu waren, aber deutlich getrennt und klar umrissen sich ausschließlich dem Medium Film widmeten und vom Rest der Musikbranche abhoben, in der Komponisten auch tätig waren. Nicht selten bot Hollywood eine gute finanzielle Gelegenheit für diejenigen, die den nie oder erst viel später erreichten Sprung ins „ernste“ Musikgeschäft dennoch schaffen wollten. Im Laufe der Jahre allerdings ist die von Kunstkritikern propagierte, aber selten haltbare Trennung zwischen hoher Kunst und niedrigem Kommerz flexibler, wenn nicht obsolet geworden, so dass es heutzutage sowohl Künstler gibt, die sich nur auf das Medium Film konzentrieren, als auch diejenigen, die in verschiedenen Bereichen der Musik erfolgreich sind, wie etwa André Previn, der für die Musik zur Satire „One, Two, Three“ verantwortlich war (zu Previns Biografie vgl. Döhl 2012).

3.1 Kompositorische Trends und Stilrichtungen

Bereits während der Stummfilmzeit bildeten sich gewisse Trends in der Begleitmusik heraus, die sich im Großen und Ganzen bis heute erhalten haben und mehr oder weniger ausgeprägt in den verschiedenen Stilen wiederzufinden sind, wobei der Standard maßgeblich durch die Filmindustrie in Hollywood vorgegeben wurde und wird (vgl. zum Thema Musik im Hollywoodfilm: Brown 1994; Flinn 1992; Kalinak 1992; Kassabian 2001; bzw. für einen allgemeineren Überblick: Mera et al. 2017; Neumeyer 2014; Moormann 2009). Auch wenn die Gefahr bei einer Verallgemeinerung darin besteht, der Vielfalt und der großen Anzahl von Filmen allein aus Europa und den USA nicht gerecht zu werden, sind folgende Aspekte – wenn auch nicht allesamt gleichermaßen – in der Mehrheit der Kinofilme wiederzufinden:

- Zuschreibung eines wiederkehrenden musikalischen Themas oder Motivs für eine bestimmte Person oder Situation (häufig als *Leitmotivtechnik* benannt),
- auf Wiederholung und Wiedererkennen ausgelegte Partitur,
- eine musikalische Sprache, die Stimmung, Emotion, Atmosphäre, Ort und/oder Zeit der Filmhandlung und der Protagonisten unterstützt,
- Neigung zum Eklektizismus (weniger bei Genrefilmen),
- damit einhergehend das Zurückgreifen auf Musik vergangener Epochen (zunächst hauptsächlich die des 19. Jahrhunderts) und das Einbeziehen aktueller, das heißt zeitgemäßer Musik, wie Songs und Schlager sowie generell Pop-, Unterhaltungs- und Tanzmusik aus verschiedenen Zeiten,
- Neukompositionen und/oder Übernahme von präexistenter Musik.

Am Ende der Stummfilmzeit hatte sich die musikalische Begleitung weitgehend zu einer Kompilation von Versatzstücken standardisiert, die damals zum großen Teil entweder aus Werken des 19. Jahrhunderts stammten oder zumindest deren Stil

nachahmten. Hinzu kamen nach Bedarf Lieder, Tänze, Märsche und Unterhaltungsmusik, die durch improvisierte Übergänge zusammengehalten wurden. Auch original komponierte Begleitmusiken zu einem Film funktionierten nach dem gleichen Schema, wobei der Kontinuität nachgeholfen wurde, indem ein musikalisches Thema die Partitur durchzog, das immer wiederkehrend auf einen Protagonisten des Films bezogen wurde, ihn charakterisierte und seine Gemütsänderung widerspiegelte.

In der Übergangsphase zum Tonfilm, in der Zeit der „talkies“, erforderte das Erklängen von Musik eine Rechtfertigung innerhalb des Films. Die Musik war meist durch die Handlung motiviert und ihre Quelle wurde im Bild gezeigt, so dass es sich immer nur um diegetische Musik handelte. Ob Schlager oder klassische Musik erklang, ob extra für den Film komponiert oder bekanntes Material verwendet wurde, war abhängig von den Bildern und ihrem Inhalt. Nichtsdestoweniger wurde die diegetische Musik zur Verdeutlichung von Stimmung, Gefühl, Ort und Zeit eingesetzt. Als Beispiel dafür kann der Film „Der Blaue Engel“ aus dem Jahr 1930 (Regie: Joseph von Sternburg, Musik: Friedrich Holländer) mit Marlene Dietrich herangezogen werden.

Bald setzte sich der orchestral-symphonische Stil durch, der schon in der späten Stummfilmzeit zu hören war. Die Musik zum „klassischen“ Hollywoodfilm der 1930er- und 1940er-Jahre war grundiert von einem spätromantischen Orchesterklang. Dadurch dass nun die Produktionsfirma die Kontrolle über die Musik zu einem Film hatte, wurde ihr Potenzial zur Verstärkung der emotionalen Wirkung und zur Verdeutlichung der Stimmung ausgeschöpft. Der Begriff des „*underscoring*“ beschreibt genau dieses Komponieren, das außerdem den Gebrauch von musikalischen Themen oder Leitmotiven so weit ausreizte, dass die Handlung und Geschehnisse des Films durch die Verdopplung in der Musik ohne Bild hätten verstanden werden können, wie bei der Partitur zu „The Informer“ von Max Steiner (1935, Regie: John Ford). Meist handelte es sich um wenige kurze, wandelbare und leicht wieder zu erkennende Fragmente, die einem Protagonisten oder einer Situation zugeordnet wurden. Das Thema erklingt dabei mit dem Erscheinen der Person, kann aber auch stellvertretend zum Beispiel als Gedanke an sie funktionieren. Durch Änderung der Klangfarbe, des Modus, des Rhythmus oder anderer Parameter kann ein Thema Stimmungsschwankungen oder Wandlungen der Person verdeutlichen. Bei monothematisch komponierten Partituren wurde die eingängige Melodie so schnell zum Erkennungszeichen eines Films.

In den 1940er-Jahren änderte sich der Stil der Filmmusik kaum. Es gab allerdings die Tendenz, Partituren monothematisch zu konzipieren und die Klangfarben des Orchesters differenzierter einzusetzen. Elemente des Jazz und der neuen Musik wurden aufgenommen – eine Entwicklung, die sich schon in den 1930er-Jahren anbahnte und sich in den 1950er-Jahren schließlich in der Fokussierung auf psychologisierende Themen in der Filmhandlung widerspiegelte. Jazz im Film gab es demnach schon immer zu hören, doch dient Alex Norths Musik zu „A Streetcar Named Desire“ (Regie: Elia Kazan) aus dem Jahr 1951 als Beispiel für einen Mainstream-Film, der sich der Jazzmusik bedient, allerdings in auskomponierter, nicht in improvisierter Form. Im Kontrast dazu stand die Verfilmung von biblischen oder römisch-antiken Sujets. Für das Genre des Historienfilms blieb man kon-

servativ der symphonisch-orchestralen Herangehensweise verbunden und komponierte eine vermeintlich „alte“ Musik zu der im Film dargestellten Zeit in einem allerdings konventionellen Stil. Für „Quo Vadis?“ zum Beispiel (1951, Regie: Mervyn LeRoy) war Miklós Rózsa bemüht, eine dem Schauplatz entsprechende Musik zu schreiben. Ungeachtet dessen, dass keine Quellen über die römisch-antike Musik überliefert sind, galt es, das Vergangene per se zu evozieren. Das Genre des Films bestimmte den Stil der Musik. Doch flossen die neuen Elemente weniger authentisch als stilisiert in die Partituren ein. Der Einsatz von Filmmusik als *cultural marker* sollte sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weiter ausbreiten und in unterschiedlichsten kultursoziologischen Ausprägungen manifestieren (so z. B. im deutschen Film, vgl. Hillman 2005; Flinn 2004).

Schon seit Stummfilmzeiten dient die *Titelmusik* eines Films zur Einstimmung des Publikums und kann vom Komponisten weitestgehend unabhängig von den Bildern geschrieben werden. Während in den ersten beiden Dekaden des Tonfilms beim Vorspann regelrechte Overtüren zu hören waren, in denen die musikalischen Themen vorgestellt wurden, tendierte man in den 1950er-Jahren dazu, ein Vorspiel zu komponieren, das sich um das musikalische Hauptthema in vokaler oder instrumentaler Form spann. Einer der ersten Theme Songs ist im Film „High Noon“ (1952, Regie: Fred Zinnemann, Musik: Dimitri Tiomkin) zu hören: Tex Ritters Interpretation von „Do Not Forsake Me“ lieferte das musikalische Material für die Partitur und wurde zu einem Erfolgshit. Spätestens mit den Musikfilmen über die Rock- und Popkultur in den 1960er-Jahren bestimmten Songs nicht nur den Vorspann, sondern zogen sich sowohl in diegetischer als auch nicht-diegetischer Form durch den ganzen Film. Aus Popsongs kompilierte Filmmusik kam in Mode und mit ihr die Veröffentlichung des *Soundtracks* auf Tonträgern. Nach Rock’n’Roll erhielten Soul-, Hip-Hop- und Technomusik Einzug ins Filmgeschäft, wobei die „klassisch“ orientierte Kompositionsweise bis heute fortbesteht. Mit „Rock Around the Clock“, gesungen von Bill Haley im Film „Blackboard Jungle“ (1955, Regie: Richard Brooks) wurde die Welle der *Rock’n’Roll-Filme* ausgelöst. In den 1970er-Jahren war Soul der musikalische Stil der Blaxploitation-Filme wie „Superfly“ (1972, Musik (Songs): Curtis Mayfield) und parallel dazu begann mit John Williams Filmmusik zu „Star Wars“ (1977, Regie: George Lucas) die Renaissance der „klassischen“ Partituren (vgl. Moormann 2010). Hip-Hop und Techno als anfangs stark im (meist jugendlichen) kulturellen Milieu verankerte Musikrichtungen waren schon Mitte der 1980er-Jahre in Filmen zu hören, die in diesem sozialen Umfeld spielten. In den 1990er-Jahren tauchten die Stile allmählich aus dem Untergrund und damit auch in Filmen auf, die ein breiteres Publikum ansprechen sollten. Beispiele für ausgefeilte Kompositionen sind etwa die Technomusik in Tom Tykwers Film „Lola Rennt“ (1998, Musik: Reinhold Heil, Johnny Klimek) und die Musik von Wu-Tang-Clan Rapper RZA in Jim Jarmuschs Film „Ghost Dog“ (1999). Der Regisseur Spike Lee hat 2015 mit seinem Film „Chi-Raq“ auf musikalischer Ebene nicht nur eine Reminiszenz an die Blaxploitation-Filme geschaffen, sondern auch ein Filmmusical kreiert, das die musikalisch-stilistische Verwandtschaft zwischen Soul, Hip-Hop und Techno verdeutlicht. Die auf Aristophanes „Lysistrata“ basierende Handlung über Bandenkonflikte in Chicago wird vor allem durch die Song-Nummern der Protago-

nisten erzählt, wobei sich die (Sprech-)Gesangspartien in die von Jazzmusiker Terence Blanchard komponierte Instrumentalmusik einfügen.

Hinsichtlich der technischen Möglichkeiten erweiterte sich in den 1980er-Jahren das Spektrum um die Verwendung von *Synthesizermusik* für den Film, wofür die Kompositionen von Vangelis herangezogen werden können, wie etwa zum Film „Blade Runner“ (1982, Regie: Ridley Scott). Während es schon in den 1950er-Jahren Experimente mit elektronisch produzierter Musik gab, wurden jetzt durch *Sampling* hergestellte Geräusche und ungewöhnliche Klänge zur Erweiterung des Orchestersounds hinzugezogen. Anfang der 1990er-Jahre waren die technischen Möglichkeiten soweit, dass die Filmmusik am PC hergestellt werden konnte mit einer nahezu authentischen Klangimitation eines Orchesters oder eines Chores. Ausführung und Klang der Musik wurden soweit synthetisiert, dass sich die technisch erzeugten Elemente in die „natürlichen“ Instrumental- oder Vokalteile integrierten. Hans Zimmers Filmmusiken für die unterschiedlichsten Streifen wie „The Lion King“ (1994), „Gladiator“ (2000), „Inception“ (2010) oder „The Boss Baby“ (2017) dienen dafür als Beispiele. Die seit Anfang des 21. Jahrhunderts mit großen Schritten fortschreitende Digitalisierung der Musik und die flächendeckende Ausbreitung des Internet mitsamt den entsprechenden Endgeräten machten es schließlich auch für Filmproduktionen mit einem geringen Budget möglich, mithilfe von Portalen der sogenannten „production music“, die wie allumfassende „digitale Handbücher“ der Filmmusik die gewünschte Musikkonzerte per Suchmaschine und Click sofort zur Verfügung stellen, einen Soundtrack direkt am PC oder am Smartphone zu kreieren.

Das Aufkommen verschiedener Stile ging nicht selten einher mit technischen Erneuerungen und/oder gesellschaftlichen Umstrukturierungen. Ob aus Popsongs kompilierter Soundtrack, ob leitmotivisch zusammengeschnittener Hip-Hop, ob elektronisch erzeugte, orchestrale Sphärenmusik – die Stile existieren nicht nur nebeneinander, sie vermischen sich auch innerhalb eines Films. So besteht die Musik zu Stanley Kubricks „Eyes Wide Shut“ (1999) aus einem eklektischen Arrangement unterschiedlichster Stücke, wie beispielsweise ein Walzer von Dmitri Schostakowitsch, ein Popsong von Chris Isaak, ein Exzerpt von György Ligeti und Originalkompositionen von Jocelyn Pook (vgl. Riethmüller 2005). Stilistisch kohärent hingegen – und eventuell als filmmusikalische Hommage an Kubricks „The Shining“ (1980) zu verstehen – ist die Musik zu Martin Scorseses „Shutter Island“ (2010) konzipiert. Robbie Robertson bedient sich dafür fast ausschließlich aus Werken von Komponisten der musikalischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts (zum Film vgl. Jaszoltowski 2017; zu Scorsese vgl. Heldt et al. 2015). Eine wiederum original komponierte elektronische und atonale Musik für den Film „Gravity“ (2013, Regie: Alfonso Cuarón) stammt von Steven Price, der 2014 dafür mit dem Oscar ausgezeichnet wurde. Im Laufe der Jahre hat sich nicht nur eine stilistische Diversität entfaltet, auch die Arbeitsweise und Definition des Filmmusikkomponisten hat sich verändert.

3.2 Filmkomponisten

Bis in die 1970er-Jahre hinein war es in Hollywood üblich, dass nicht dem Komponisten, sondern dem Produktionsstudio die Urheberrechte an der Musik zu einem Film vertraglich zugesprochen wurden. Zwar gab es einige erfolgreiche Komponisten, die schon in den 1950er-Jahren einen Teil der Rechte an den von ihnen geschriebenen Partituren einforderten, aber die meisten verfügten über wenig Druckmittel gegenüber den Studios. Selbst als Elmer Bernstein 1970 Präsident der Composers and Lyricists Guild wurde, war ein wichtiges Anliegen seiner Amtszeit, den Anteil des Komponisten an den Urheberrechten der Filmmusik zu vergrößern (vgl. dazu Prendergast 1992; Lack 1997; zu Bernstein siehe Marmorstein 1997; Karlin 1994).

Man mag sich darüber wundern, dass die Musik eines Komponisten nicht sein Eigentum ist, und daraus Rückschlüsse ziehen für den Berufsstand. Doch sollte man dabei die Umstände bedenken, unter denen Komponisten in Hollywood ab den 1930er-Jahren gearbeitet haben (zum Arbeitsprozess in Hollywood zwischen 1930 und 1950 vgl. z. B. Prendergast 1992; Karlin 1994; Darby und Du Bois 1990). Denn in den „golden years“ des Hollywoodfilms waren an einer Partitur in der Regel mehrere Angestellte der Musikabteilung eines Studios beteiligt, die mehr oder weniger anonym im Verbund arbeiteten. Anstelle der vielen Namen, die man bei den Credits unter der Rubrik „music by“ eines Films hätte aufzählen müssen, wurde oftmals einfach der Name des Chefs der Musikabteilung genannt. Dabei war es unerheblich, ob er die Musik komponierte, dirigierte, arrangierte oder keines von diesen. Komponisten beim Film waren in erster Linie „artisans“ und dann „artists“. Komponieren galt als Handwerk und wurde gemäß der etymologischen Bedeutung des Wortes als Zusammensetzen von Musik verstanden. Insbesondere beim Stummfilm wurde die Musik tatsächlich aus Versatzstücken zusammengefügt – die Benennung als Komposition wurde ihr allerdings oftmals verwehrt. So etwa von Hans Erdmann, der – ausgehend von einem geschlossenen Werkbegriff – im seinem Handbuch für Originalmusiken den Begriff „Autorenillustration“ benutzte (1927, S. 6 f.).

Dies verdeutlicht die Problematik der Filmmusik, die nicht so recht in die traditionelle Vorstellung von Komposition passen wollte, da sie weder ein geschlossenes noch ein autonomes Kunstwerk war und nicht einmal den Komponisten gehörte. Musik für den Film wurde gewöhnlich für minderwertiger gehalten als die für Konzertsaal oder Bühne und ebenso erging es den im jeweiligen Bereich arbeitenden Künstlern. Abgesehen davon galt es anfangs, überhaupt eine angemessene musikalische Sprache für das neue Medium zu finden. Der Beruf des Filmkomponisten musste eigentlich erst geschaffen werden, damit er auch anerkannt werden konnte. Maßgeblich daran beteiligt waren – trotz ihrer Anonymisierung des Einzelnen – die Filmstudios in Hollywood mit ihren Musikabteilungen als fester Bestandteil des hochorganisierten, hierarchisierten und auf Arbeitsteilung basierenden Produktionsbetriebs. Denn dort waren Komponisten und Musiker auf allen Ebenen hauptberuflich angestellt, vom „Lehrling“, der die Partituren der Komponisten orchestrierte, bis zum Chef, der das Orchester dirigierte. Dass die Komponisten im Hollywoodbetrieb Musik wie am Laufband hervorbrachten und so ihren Beitrag zum Industrieprodukt Film lieferten, war für viele so genannten Kunstkriti-

ker Grund genug, sie minder zu bewerten. Doch die eigentliche Schwierigkeit, mit der auch die Komponisten selbst zu kämpfen hatten, lag darin, dass sie eine Musik schreiben mussten, die unselbstständig und nur in Abhängigkeit von den Bildern bestand. Musik im Film war Beiwerk und sie verlor dadurch ihre vermeintliche Autonomie, die sie insbesondere im Bildungsbürgertum genoss. Dass gerade aus diesem Milieu die erste Generation der Komponisten für den Tonfilm in Hollywood zusammenkam, um dem neuen Medium einen neuen Klang zu geben, gehört zur Ironie der Musikgeschichte.

Es waren europäische Emigranten – geboren noch vor der Jahrhundertwende – mit einer traditionellen Musikausbildung. Sie brachten einen Stil mit, der in die Linie der europäischen (Spät-)Romantik passte und hatten eine mehr oder weniger erfolgreiche Vergangenheit im Opern- oder Operettenbetrieb. So unterschiedlich ihre Karrieren auch verliefen, so prägend hinterließen Max Steiner und Erich Wolfgang Korngold ihre Spuren bei den nachfolgenden Generationen von Filmkomponisten (zu den Biografien Steiners und Korngolds siehe z. B. Darby und Du Bois 1990; Marmorstein 1997; Karlin 1994). Steiner, Jahrgang 1888, ging schon 1914 nach New York, um am Broadway zu arbeiten, bevor es ihn dann 15 Jahre später nach Hollywood zog, wo er als Chef der Musikabteilung von RKO und Warner Unmengen von Filmmusiken schrieb. Während Steiner ab seiner Hollywoodzeit ausschließlich für den Film komponierte, zog es den neun Jahre jüngeren Korngold immer wieder sowohl zu den musikalischen als auch den geografischen Wurzeln zurück. Zwar komponierte Korngold zwischen 1935 und 1945 ausschließlich für den Film, doch widmete er sich davor und danach mit einigem Erfolg auch der Opernbühne und dem Konzertsaal. Als er 1934 nach Hollywood ging, um die Musik von Felix Mendelssohn zu Max Reinhardts „A Midsummer Night’s Dream“ zu adaptieren, war es noch nicht absehbar, dass er schließlich bis zwei Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs dort bleiben – der „Anschluss“ Österreichs an Nazideutschland verhinderte eine frühere Rückkehr nach Wien – und auch dann seine Heimatstadt zeitweise für berufliche Engagements verlassen würde. Nicht nur der symphonisch-orchesterale Stil von Steiner und Korngold war richtungsweisend für die folgenden Generationen. Auch die Tatsache, dass viele von Nationalsozialismus und Krieg ins Exil getriebene Künstler in Los Angeles regen Austausch pflegten, dürfte an den Filmkomponisten wie Hugo W. Friedhofer und David Raksin nicht ohne Notiz vorübergegangen sein. Die Internationalität im Filmgeschäft, wie sie sich spätestens während der Kriegsjahre herausgebildet hatte, war nicht zuletzt in der Musik zu hören. Bemerkenswert dabei ist, dass sich in diese multikulturelle erste Generation von eingewanderten Filmkomponisten auch die erste Generation von amerikanischen Komponisten wiederfinden sollte: Ab 1900 in den USA geborene Komponisten, wie etwa Alfred Newman (Jahrgang 1901), waren nicht selten beim Film tätig, wo sie rasch Erfolg und Anerkennung ernten konnten.

Neben der weit verbreiteten symphonisch-orchesteralen Filmmusik war spätestens ab den 1940er-Jahren der Jazz in Hollywood angekommen, der sich immer mehr durchzusetzen schien. Unabhängig davon, wenn auch in zeitlicher Nähe, kollabierte in den 1950er-Jahren das Studiosystem, so dass Komponisten nun meist freiberuflich tätig waren, was zum einen mehr Freiheit und Individualität, zum anderen aber auch

eine größere Abhängigkeit vom Geschmack oder sogar der Willkür der Produzenten bedeuten konnte (zur Situation in Hollywood um 1950 vgl. z. B. Prendergast 1992). Für Komponisten wie Alex North, Elmer Bernstein oder Henry Mancini, die ihre Karrieren beim Film nach 1950 begannen, war die hierarchisierte Organisation der Studios veraltet. Sie komponierten weniger für die Produktionsfirma als mehr für den jeweiligen Film und seinen Regisseur. Sie waren sich der Stellung ihrer Musik und ihrer eigenen als Komponist bewusst und forderten einen größeren Anteil der Urheberrechte an ihren Partituren ein. Es war nicht zuletzt die enge Kollaboration zwischen Regisseur und Komponist, wie beispielsweise zwischen Alfred Hitchcock und Bernard Herrmann oder Sergio Leone und Ennio Morricone, die eine gegenseitige Anerkennung förderten und erfolgreiche Filme hervorbrachten. Mit John Williams erfuhr die Industrie der Filmmusik einen Popularisierungsschub, der dazu führte, dass die in den 1950er-Jahren geborene Generation der Filmkomponisten wie James Horner, Danny Elfman und Hans Zimmer heute bekannter sind als ihre Zeitgenossen der „ernsten“ Musik, denen sie den Platz im Konzertsaal streitig machen. Die Zeiten, in denen der Filmkomponist als unbekanntes Wesen sowohl in der Produktion als auch in der Rezeption kaum wahrnehmbar und kaum beachtet umherschwirrte, sind längst vorbei.

Bereits Bernard Herrmann komponierte symphonische Musik nicht nur für den Film, sondern adaptierte diese auch erfolgreich für den Konzertsaal. Konzertprogramme, die ausschließlich der Filmmusik gewidmet sind, sind mittlerweile längst keine Seltenheit mehr und erfreuen sich großer Beliebtheit. Sowohl ein Potpourri aus Arrangements bekannter Melodien der Filmklassiker als auch die Musik eines einzigen Komponisten werden im Konzertsaal als autonome Kompositionen präsentiert, ihre Verbindung zu den Filmen bleibt aber weiterhin bestehen – sei es gelegentlich durch die tatsächliche Projektion der Bilder auf eine Leinwand oder hauptsächlich durch die in der Erinnerung des Zuhörers stimulierten Bilder.

Parallel zur konzertanten Darbietung von Filmmusik durch ein Symphonieorchester haben sich Tätigkeit und Ausbildung eines Filmkomponisten diversifiziert. Musiker aus dem Rock- und Popbereich betätigen sich als Komponisten für den Film (Neil Youngs E-Gitarren-Improvisationen zu Jim Jarmuschs Film „Dead Man“ aus dem Jahr 1995 beispielsweise), Regisseure selbst schreiben bzw. kompilieren ihre Filmmusik und engagieren einen sogenannten „musical supervisor“, dessen Aufgabenbereich zwar nicht genau definiert ist, der aber in erster Linie für das Platzieren, Schneiden und Abmischen der Musikexzerpte verantwortlich zeichnet. Eine Zusammenarbeit zwischen Regisseur und Musikexperten kann sich unterschiedlich gestalten und hängt vor allem von den Ansprüchen des Filmemachers ab. Ein Regisseur-Auteur und independent Musiker wie Jim Jarmusch, der bereits bei der Konzeption des Drehbuchs nicht nur eine Vorstellung vom Charakter der Darsteller hat, sondern auch von der Musik, die diese in der Handlung begleitet, arbeitet individuell mit den jeweiligen Musikern zusammen und bringt sein eigenes Wissen und seine Musikalität in das jeweilige Projekt ein. Die Musik in Jarmuschs Filmen nimmt zuweilen ihre eigene Rolle in der Filmhandlung ein (vgl. Jaszoltowski 2015). Auch in den Filmen von Woody Allen, von Hause aus selbst Jazz-Klarinettist, erhalten die vom 1935 geborenen Regisseur ausgewählten Musikstücke – u. a. aus

klassischem Repertoire ebenso wie dem Jazz mit auffälliger Häufung von Aufnahmen aus der Zeit seiner Kindheit – eine narrative Bedeutung und repräsentieren auf ihre je eigene Art und Weise gesellschaftliche und kulturelle Kontexte, die über die Filmhandlung hinausgehen. Das Verwenden und Zitieren solcher musikalischer Materialien ist bei Allen konstitutiver Bestandteil seiner Filme und eröffnet nicht selten ein weitreichendes Prisma kulturhistorischer Referenzen, was beispielsweise mit „A Midsummer Night’s Sex Comedy“ (1982) deutlich wird (vgl. dazu Riethmüller 2011).

3.3 Zitat und Musikgeschichte

Das Zitieren von Musik im Film ist so alt wie die Filmgeschichte selbst. Die Begleitmusik zum Stummfilm bestand zum großen Teil aus einer Aneinanderreihung von Zitaten. Doch schon hier bedarf es der Differenzierung: Denn auf ein bestimmtes Stück wurde in erster Linie deswegen zurückgegriffen, weil sein Klang oder Charakter zur Szene passte. Dabei war die Austauschbarkeit relativ hoch und die Auswahl nach Komponist und Epoche sekundär, so dass es Streitbar ist, ob man überhaupt von Zitat sprechen kann. Ein Zitat, das funktionieren soll, muss vom Rezipienten erkannt werden und mit einem anderen (dem ursprünglichen) Kontext in Verbindung gebracht werden. Je bekannter das Stück, desto größer ist die Aussagekraft eines Zitats. Indem sich das Repertoire der Stummfilmbegleitung konsolidierte, wurde auch die Hörgewohnheit des Publikums insofern nachhaltig geprägt, als ein bestimmtes Musikstück die entsprechende (Film-)Szene evozierte. Wenn ein zitiertes Stück nicht auf seine ursprüngliche Herkunft verweist, sondern der Rezipient an einen anderen filmischen Kontext erinnert wird, erweitert sich die Bezugsebene von bloßer Musikgeschichte um die der Filmgeschichte. Das Zitieren von „ernster“ wie auch „populärer“ Musik in Filmen schreibt mit an der Rezeptionsgeschichte der Stücke.

Durch die Verbindung von Bild und Musik haben sich in der Stummfilmzeit Stereotypen herausgebildet, die motiviert durch den ursprünglichen Kontext des Zitats herrühren. Das prominenteste Beispiel dafür wäre der „Hochzeitsmarsch“ von Felix Mendelssohn und der „Brautchor“ aus Richard Wagners „Lohengrin“, was sich nicht nur in Filmen, sondern auch in der gegenwärtigen Realität etabliert hat.

Ähnlich verhält es sich bei *Stilzitat*en, die durch ihre wiederkehrende Verbindung von Bild und Musik zum Stereotyp werden können. Ohne auf ein konkretes Stück zurückzugreifen, werden Motive, Klangfarben und Rhythmen zitiert, die eindeutig aus einem Stil oder Genre stammen. Das Erkennen solcher Zitate beruht auf verallgemeinernder Stereotypisierung, die – wie auch das Wesen der Filmmusik – keinen Anspruch auf Authentizität erhebt. Schon bei der Anfangsmusik eines Films, kann die Musik, ohne dass sie „wörtlich“ zitiert, auf das Genre hinweisen.

Innerhalb eines Films funktionieren *Leitmotive* wie Selbstzitate. Indem ein Motiv durch Wiederholung von Bild und Musik einem Protagonisten oder einer Situation zugeschrieben wird, erinnert das Erklingen des Motivs ohne die Verdopplung im

Bild an die etablierte Verbindung und wird somit zum Zitat, das die Information des Bildes bereichert, eine weitere Bedeutungsebene hinzufügt und letztendlich kommentiert, indem an den ursprünglichen Kontext erinnert wird.

Wenn Musik und Bild nicht ihre unmittelbare Entsprechung widerspiegeln, sondern das musikalische Zitat ohne Hilfe des Visuellen einen Bezugsraum eröffnet, der außerhalb des Bildes liegt, erhebt die Musik ihre eigene Stimme und wird zu einem Kommentator zwischen Film und Publikum. Wenn der Stummfilmbegleiter einen aktuellen Popsong zitierte, reichten ein paar Takte als instrumentale Version aus, um beim Publikum das Stück in Erinnerung zu rufen und damit zum Beispiel einen ironischen oder humorvollen Kommentar zum Bild zu liefern. Auch das Zitieren von bekannten klassischen Stücken bedarf nur weniger repräsentativer Takte, um erkannt und gedeutet zu werden. Das Zitat, indem es durch seine Bekanntheit die Aufmerksamkeit auf sich zieht, fordert den Rezipienten auf, die Szene mit seinem Wissen über das zitierte Stück zu interpretieren. Es kann Ironie, Humor oder Sarkasmus einer Szene hervorheben, eine unterschwellige Botschaft mitteilen, den Ausgang einer verhängnisvollen Situation antizipieren, Konflikte und Gedanken präzisieren, innerfilmische Zusammenhänge aufzeigen. Die Bedeutung und etablierte Konnotation des zitierten Stücks wird in diesem Fall bestätigt. Doch kann durch eine ungewöhnliche Verbindung von Bild und Zitat ein Subtext entstehen, der dem zitierten Musikstück eine neue Bedeutung verleiht. Unter Umständen ist es die Intention des Regisseurs, die erklingende (bekannte) Musik mit Hilfe der Bilder und der Handlung in ein neues Licht zu rücken, die Musik also durch das Bild zu kommentieren und nicht das Visuelle durch das Auditive zu verdeutlichen. Das musikalische Zitat wird dabei zur Hauptsache, das Stück und sein Komponist werden durch den Film neu kontextualisiert mit dem Effekt, dass genau diese Verbindung von Bild und Musik möglicherweise beim nächsten Hören im Rezipienten wachgerufen wird.

Voraussetzung für das Funktionieren jeglicher Art des Zitierens ist der Rezipient, der die Musik erkennt und ihr Bedeutung beimisst. Sein Wissen und seine Information über die Musik sind ausschlaggebend für die Interpretation des Zusammenspiels von Bild und Musikstück. Wenn das nicht gegeben ist, schlägt auch die von den Filmemachern intendierte Neukontextualisierung fehl. Die Bedeutung des musikalischen Zitats im Film ist sowohl für die Musik- als auch für die Filmgeschichtsschreibung relevant. Seit den Anfängen befindet sich Filmmusik im Kontinuum der Geschichte, sie nimmt Vergangenes auf und bezieht sich darauf, mal in aller Deutlichkeit, ein anderes Mal unterschwellig und unauffällig.

3.4 Beispiel: One, Two, Three

Als Billy Wilders Satire im Dezember 1961 Premiere feierte, konnte sie von wohl kaum einem anderen Film an Aktualität und Brisanz überboten werden. Mit den Auswirkungen des Zweiten Weltkriegs im Nacken und dem Kalten Krieg vor Augen, der sich vier Monate zuvor durch den Bau der Berliner Mauer in Stein vergegenwärtigt hatte, war das Premierenpublikum in den USA und in West-Deutschland gleichermaßen unmittelbar von dem Sujet des Films betroffen und Teil

der dargestellten Gesellschaft von Alt-Nazis, Neu-Kommunisten, Demokraten, Kapitalisten, Feministen, Träumern und Idealisten. In „One, Two, Three“ werden diese Stereotypen zur Karikatur. Die idealistischen Abgründe zwischen Kapitalisten und Kommunisten, zwischen West und Ost erweisen sich in der satirisch erzählten Handlung als weitaus weniger tief und leichter zu überwinden als von den Verfechtern der Systeme propagiert wurde.

Die aufgeweckte, leicht zu überzeugende, siebzehnjährige Tochter des Konzernchefs von Coca-Cola, Scarlett Hazeltine, wurde auf Europareise geschickt und wird nun in Berlin ankommen, wo sie der Obhut des dortigen für Westdeutschland zuständigen Chefs MacNamara (James Cagney) anvertraut wird. Kaum angekommen, verliebt sich Scarlett in den jungen, überzeugt anti-kapitalistischen, leicht zu manipulierenden Otto aus Ost-Berlin. Als sich die noch unwissenden Eltern Scarletts ankündigen, sieht MacNamara keinen anderen Ausweg, die Heirat der beiden zu vertuschen und ihre geplante Hochzeitsreise nach Moskau zu verhindern, indem er Otto eine Falle stellt, die seine Verhaftung durch die Volkspolizei zur Folge hat. Doch als man die Schwangerschaft der jungen Ehefrau feststellt, muss der werdende Vater wieder zurückgeholt werden. MacNamara verhandelt mit russischen Kommissaren über den Austausch von Otto gegen seine hübsche, blonde Sekretärin Ingeborg (Lilo Pulver). Bei der Übergabe verkleidet sich MacNamaras Assistent und ehemaliger SS-Soldat Schlemmer als Ingeborg, was die Russen zu spät bemerken. Schließlich wird Otto gegen seinen Willen zu einem kapitalistischen, adeligen, Amerika freundlichen Vorzeigedeutschen umerzogen und ist prompt mit der Ankunft seiner Schwiegereltern kein Kommunist mehr, mit der Abgabe seines Parteibuchs hat er sich selbst „ent-kommunistifiziert“.

Der Film lebt von ironischen Bemerkungen, sarkastischen Dialogen, überspitzten Formulierungen, zynischen Einfällen, versteckten Anklagen und slapstickartigen Zitaten. Mit ähnlichen Begriffen kann die Musik beschrieben werden, die André Previn adaptierte und dirigierte, wie es im Vorspann formuliert wird. Was die Adaptation bedeutet, wird schon bei der Ouvertüre des Films erkennbar: Eine kurze und zackige Eröffnungsmusik leitet das für den Film charakteristische Stück ein, das im Folgenden weitere vier Male zu hören sein wird. Es handelt sich dabei um den „Säbeltanz“ von Aram Chatschaturjan aus seinem Ballett „Gayaneh“ (komponiert 1942, revidiert 1952 und 1957). Ist man dazu geneigt, kann man Herkunft und Biografie des zitierten, georgisch-armenischen Komponisten berücksichtigen, der wie so viele seiner sowjetischen Kollegen unter der Stalin-Diktatur des Formalismus bezichtigt wurde, infolgedessen zunächst verstummte, sich nur durch das Eingestehen des Fehlers und das Bekennen zum Sozialismus wieder Gehör verschaffen konnte. Zwar mag diese Information zur Rezeption des Films weitestgehend unerheblich sein und kann beim Großteil des Publikums damals wie heute nicht vorausgesetzt werden. Nichtsdestotrotz wird hier die Vielschichtigkeit des Zitats deutlich, sowohl im Speziellen – der wissende Zuschauer interpretiert das Stück im Kontext des Films als Hinweis auf die unterdrückende Kulturpolitik der UdSSR – als auch im Allgemeinen – die Bedeutungszuweisung eines Zitats ist abhängig vom Wissen des Rezipienten. Umso sarkastischer wirkt zudem die Szene im Ost-Berliner Grand Hotel Potemkin, in der MacNamara die russischen Kommissare von dem Austausch

seiner Sekretärin mit dem inhaftierten Otto überzeugt: Als einer der Russen nach „Wodka“ und „Rock’n’Roll“ verlangt, verstummt der alte Herr, der bis dahin einen belanglosen 1920er-Jahre-Schlager mit dem aus heutiger Sicht allzu passenden Text „Ausgerechnet Bananen, Bananen verlangt sie von mir“ zum Besten gegeben hat, und die Musiker gehen der Aufforderung nach, indem sie den „Säbeltanz“ spielen, zu dem Ingeborg aufreizend und die Gemüter der Anwesenden erhitzend auf dem Tisch tanzt. Der vermeintlich unverfängliche, originär aber amerikanische Schlager mit dem Titel „Yes! We Have No Bananas“ steht dem politisch belegten „Säbeltanz“ gegenüber, der in den Ohren der Russen als Rock’n’Roll wahrgenommen wird.

Nach gelungenem Coup zurück im Büro angekommen trällert Ingeborg die Melodie des „Säbeltanzes“, als wäre das Stück ein Ohrwurm aus der Hitparade, das in dieser Szene genau von einem solchen abgelöst wird: Der Song „Itsy Bitsy Teenie Weenie Yellow Polka Dot Bikini“, der 1960 in die US-amerikanische Hitparade kam und in verschiedenen Sprachen um die Welt ging, wird von dem noch schläfrigen Otto gebrummelt, der sich von dem Verhör der Volkspolizei erholt, die ihm solange eine Aufnahme von eben diesem einfältigen Lied vorgespielt hatten, bis er ein erzwungenes Geständnis ablegte – die Foltermethode hätte vielleicht auch mit „Yes! We Have No Bananas“ funktionieren können oder sogar mit Chatschaturjan.

Abgesehen von den Interpretationsmöglichkeiten, die sich durch die Biografie Chatschaturjans und die innerszenischen Musikfolgen ergeben, dient der furiose Tanz in erster Linie dazu, die Schnelligkeit der Erzählstruktur zu unterstützen und die taumelnde Wirkung des hektischen Handlungsablaufs zu betonen. Der charakteristische, schnelle Zweierrhythmus, das chromatische, repetierende Xylofonmotiv und die signalähnlichen, eine Terz durchlaufenden Posaunenglissandi sind der Grund dafür, dass der „Säbeltanz“ prädestiniert zu sein scheint zur Unterlegung einer rasanten Verfolgungsjagd zwischen den betrogenen Russen und MacNamara sowie einer hektischen Autofahrt zum Flughafen Tempelhof mit letzten Verwandlungsmaßnahmen an Otto.

Eindeutig in seinem gesellschaftspolitischen Zusammenhang steht das Zitieren der „Internationalen“, die am Anfang des Films von den Demonstranten beim Parademarsch in Ost-Berlin einstimmig gesungen wird. Bei der Verfolgung und anschließenden Verhaftung Ottos durch die Volkspolizei erklingt sie rein instrumental als kurzer ironischer Kommentar, der auf die Zwiespältigkeit des kommunistischen Systems verweist, indem gezeigt wird, wie es wirklich um die besungenen Menschenrechte steht und um welches auffordernde „letzte Gefecht“ es sich handelt. In der Anfangsszene werden dem Parademarsch Aufnahmen der zerstörten Gedächtniskirche, des Autoverkehrs und eines Werbeplakats für Coca-Cola gegenübergestellt. Dabei erklärt der Erzähler die Gegensätzlichkeit zwischen Ost und West, während im Hintergrund langsame, melodiose, von Streichinstrumenten gespielte und mit Trompetensignalen verzierte Musik zu hören ist. Zwar steht diese getragene, harmoniereiche Musik in Kontrast zu dem vorantreibenden, einstimmigen Marschgesang der Ost-Berliner Parade. Doch fällt auf, dass sich die Linienführung der Melodie der beiden Stücke ähnelt; eine Ähnlichkeit, die nicht offensichtlich, sondern versteckt wird, wie auch der Film latent zu verstehen gibt, dass Kommunismus und Kapitalismus gleichermaßen lächerliche Gebilde sind. Es sei dahingestellt, ob Previn

dieses Stück Musik im Kontrast zur „Internationalen“ intendiert mit leichtem (amerikanischen) Marschanklang komponiert hat.

Ohne Zweifel eine amerikanische, marschartige Musik erklingt aus der Kuckucksuhr in MacNamaras Büro in Gestalt der „Yankee Doodle“-Melodie. Die „amerikanische Propaganda“ im Schwarzwälder Kostüm wird gleich eines Kuckuckseis zum als Hochzeitsgeschenk getarntes corpus delicti für Ottos Überführung. Als der nichts ahnende Otto mit der Kuckucksuhr im Seitenwagen seines Motorrades und einem Luftballon am Auspuff mit der Aufschrift „Russki go home“ die Grenze zu Ost-Berlin überquert, wird er von der Volkspolizei angehalten, verhört und verhaftet. Am Anfang dieser Szene erklingt zunächst unbestimmte Musik, eine Marschtrommel und Piccolo sind zu hören, wenn sich Otto von Scarlett verabschiedet; beim Losfahren wird die Eröffnungsmusik des Vorspanns wiederholt, die ruhiger wird, sobald MacNamara erklärende Worte spricht; beim Passieren der Grenze steigt ihre Lautstärke und die Trillerpfeife des Grenzbeamten bewirkt ein kurzes Innehalten der Musik; wenn die Volkspolizei die Verfolgung aufnimmt, erklingt die „Internationale“ instrumental und in voller Lautstärke, die zurückgenommen wird, sobald Otto verhört wird; beim Inspizieren der Kuckucksuhr ist der „Yankee Doodle“ (auch für die Protagonisten) zu hören und bei der darauffolgenden Verhaftung Ottos ertönt wieder die „Internationale“ in voller Lautstärke, die crescendoend mit dem Knall des Luftballons endet. Eine ähnliche Einrahmung des „Yankee Doodle“ ist in einer späteren Szene zu hören: Während der Verfolgungsjagd zwischen den Russen und MacNamara, erklingt der „Säbeltanz“, bei dem Auspuffschießen und Reifengequietsche rhythmisch integriert sind, und der beim Halt an der Grenze von dem Schlagen der Kuckucksuhr unterbrochen wird. Wie schon zuvor wird auch hier das Ende der Szene mit einem musikalischen Arrangement vorbereitet: Eine Marschtrommel begleitet in Anspielung auf die aufgeladenen Agentenaustausche zwischen den USA und der UdSSR die Übergabe von Otto; die folgende Klarinettenmelodie mit anschließendem Violinenschmalz untermalt das Aussteigen der lang ersehnten Blondine; mit einer Überleitung beim Erkennen der Falle beginnt schließlich der „Säbeltanz“ und die Verfolgungsjagd.

Während der zweiten Hälfte des Films ermahnt das Schlagen der Kuckucksuhr, das in immer kürzeren Abständen und in einem sich steigernden Tempo erfolgt, zur Eile und an das Verrinnen der Zeit bis zur Ankunft der Hazeltines. Im Handlungszusammenhang erklingt der „Yankee Doodle“ wie ein musikalischer Witz, der sich über die Protagonisten lustig zu machen scheint.

Anders als Chatschaturjans „Säbeltanz“ ist die Botschaft des Zitierens von Wagners „Walkürenritt“ deutlich umrissen: Der von der Musik stereotypisch überzeichnete, deutsche Arzt, der durch den Hausbesuch den ersten Akt der „Walküre“ verpasst hat und Scarletts Schwangerschaft feststellt, singt die bekannte Melodie daraus. Sogleich macht sich MacNamara auf den Weg, um dem werdenden Vater zu helfen, ihn aus der Untersuchungshaft zu befreien, während Wagner die passende Fahrtnmusik dazu beisteuert. Die Geschehnisse des Films werden durch das Zitat mit der Handlung der Oper parallelisiert mit dem Effekt einer humorvollen Übertreibung der Umstände.

Die Musik von Previn trägt ihren Teil zur Komik des Films bei und fügt sich in die zeitgeschichtliche Brisanz des Sujets ein, wobei die Bedeutungszuweisung von

Bild und Musik in Wechselwirkung stattfindet. So unterschiedlich die Zitate auch sein mögen, werden sie doch von Previn musikalisch eingeleitet, eingefügt und weitergeführt – zu etwas Neuem komponiert und vom Film als Ganzem zusammengehalten.

4 Musik im Film – Musik als Film

Gleichgültig in welchem Genre Musik erklingt, sie hat in erster Linie die Aufgabe, innerhalb des Films zu funktionieren. Sie übernimmt *Funktionen*, die weitestgehend unabhängig von Genre oder Sujet in den meisten Filmen wiederzuerkennen sind. Je nach Genre (sowie Meinung der Regisseure und Produzenten) kann der Grad der Eigenständigkeit bzw. Unterordnung der Musik variieren. Selbstverständlich dominiert die Partitur zu einem Musikfilm den visuellen Ablauf mehr, als es etwa im Allgemeinen bei Kriminalfilmen der Fall ist. Zum Funktionieren der Musik gehört auch, dass sie sich etablierten Klischees und bekannten Codes bedient, so dass schon nach den ersten Takten beim Vorspann klar sein kann, um welches Genre es sich bei dem kommenden Film handelt, ohne dass die Bilder darüber informiert hätten.

4.1 Inhalt und Funktion

Der Film als synthetisches Kunstwerk funktioniert nur im Zusammenspiel der einzelnen Elemente, die in eine Hierarchie miteinander treten. Dabei nimmt die Musik eine dem Visuellen untergeordnete Rolle ein. Während die Bilder eindeutig auf der Leinwand zu lokalisieren sind und zweifelsfrei der Filmrealität angehören, befindet sich die Musik im Zuschauerraum und wird dennoch als Teil des Films wahrgenommen. Zwar breiten sich physikalisch gesehen die Lichtwellen genauso wie die Schallwellen im Raum aus und haben beide eine örtlich festgelegte Quelle (das Bild auf der Leinwand, der Ton aus den Lautsprechern oder von den Stummfilmbegleitern), doch werden in der Praxis Bild und Musik unterschiedlich, in ihrer Begrenztheit und Zugehörigkeit verschieden wahrgenommen. Die Musik verleiht dem zweidimensionalen Film Tiefe und Räumlichkeit und bildet beim Tonfilm zusammen mit Sprache und Geräuschen die auditive Ebene, wobei sie sich den Dialogen unterordnet und die Geräuschkulisse berücksichtigt. Als Teil eines Gesamtkonzeptes muss die Musik den Anforderungen des Films gerecht werden und erlangt ihren Sinn oder ihre Bedeutung nur im Zusammenhang mit den anderen Elementen und in ihrer Abhängigkeit zu den Bildern.

In ihrer „Ästhetik der Filmmusik“ formulierte Zofia Lissa (1965, S. 70) es folgendermaßen: „In Verbindung beider [Künste, nämlich die der Bilder und die der Musik] *konkretisiert* das Bild die musikalischen Strukturen, die Musik dagegen *verallgemeinert* den Sinn der Bilder.“ Die Voraussetzung dafür ist ihre These, dass Musik mehrdeutig und Bilder eindeutig im Inhalt seien. Erst durch die Bilder bekommt die Musik im Film ihren Sinn, was allerdings nicht bedeutet, dass sie ohne die visuelle Ebene inhaltslos wäre. Denn gerade präexistente Musik bringt ihren

eigenen Inhalt mit in den Film, der durch die Bilder neu kontextualisiert wird. In Form des musikalischen Kommentars überträgt die Musik ihren Inhalt auf das Bild, so dass im Gesamt ein neuer Sinn entsteht.

Filmmusik hat die Eigenart, vielfältig und nichtkontinuierlich zu sein, was sich sowohl innerhalb eines Films als auch im Gesamt der Filme zeigt. Die Partituren reichen von Originalkomposition über Arrangement zu Kompilation von Musikstücken. Hinsichtlich der Stilauswahl gibt es keine Einschränkung und die Musikrichtung kann von einer Szene zur folgenden extrem variieren. Darüber hinaus wechselt Filmmusik ihre Zugehörigkeit zu den Realitätsebenen: Erklingt sie als Teil der Szene, gehört sie zur Diegese des Films. In ihrer extradiegetischen Gestalt ist sie Teil der Zuschauerrealität. Trotz dieser klaren Differenzierung ist Filmmusik nicht immer deutlich zu dem einen oder anderen zuzuordnen und bewegt sich innerhalb eines Stückes durch die Realitäten. So wie Filmmusik keine räumliche Begrenzung hat (man kann sie auch im Vorraum des Kinosaals hören), so spielt sie mit den Grenzen der Filmdiegese und Zuschauerwahrnehmung.

Das Nichtkontinuierliche und die Vielfalt zeigen sich auch hinsichtlich der *Funktionen von Filmmusik*. Denn sie durchläuft nicht nur viele verschiedene Funktionen im Verlauf des Films, sie kann diese auch gleichzeitig innerhalb eines Stückes übernehmen. Die Funktionen entspringen dabei nicht der musikimmanenten Struktur, sondern der Beziehung der Musik zum Bild beziehungsweise zur Gesamtheit des Films. Lissa sieht die Rolle der Filmmusik darin, „dass sie durch sich jeweils auf etwas von ihr Verschiedenes, d. h. auf einen der vielen nichtmusikalischen Faktoren des Films weist“, woraus sich ihre Funktionen ergäben (1965, S. 380). Die Musik übernimmt strukturelle Aufgaben, wie etwa die Überbrückung von Szenen, und unterstützt die Dramaturgie des Films zum Beispiel durch Spannungsaufbau oder Akzentuierung visueller Details. Ihre expressive Wirkung wird zum Einfühlen des Publikums in die Filmdiegese zu Nutze gemacht, nicht nur beim Vorspann als eine musikalische Einstimmung auf die folgende Geschichte, sondern auch während des Films zur Verdeutlichung des emotionalen Gehalts einer Szene oder des Gefühlsausdrucks und psychischen Zustands einer Person. Dabei ist es weniger die Musik, die einen bestimmten emotionalen Inhalt vermittelt, als vielmehr die ausgelöste Gefühlsregung des Rezipienten, die in die dargestellte Situation oder Figur hineinprojiziert wird. Auf diese Weise wird mithilfe der Musik das Identifikationsgefühl des Zuschauers zum Protagonisten gefördert. Darüber hinaus wirkt sie mit bei der Charakterisierung einer Filmfigur, sei es durch extradiegetische Motive, die dieser zugeschrieben werden, oder durch ihren (diegetisch hörbaren) Musikgeschmack. Sie trägt zur Etablierung von Zeit und Ort des Geschehens bei und erleichtert die Identität von Kultur oder sozialer Zugehörigkeit. Bei an sich neutralen szenischen Aufnahmen kann die Musik die vom Regisseur intendierte und für den Film spezifische Stimmung und Atmosphäre evozieren, wobei umgekehrt eine Musik erst durch das Bild ihre Bedeutung erhalten kann, so dass eine Botschaft erst durch das Hin und Her von Visuellem und Auditivem entsteht. Innerhalb der Partitur kann Filmmusik durch die Verwendung von musikalischen Motiven auseinanderliegende Szenen miteinander inhaltlich verbinden oder die fortlaufende Handlung antizipieren. Als musikalisches Zitat kann sie einen außerfilmischen Kontext in die Handlung

einbringen und somit den Rezipienten zur Interpretation anregen. Letztendlich wird die Funktion der Musik in einer Szene vom Regisseur und Komponisten intendiert, aber erst beim Rezipienten erfolgt das Funktionieren des Zusammenspiels von Bild und Ton.

Das Verstehen der Filmhandlung und der Rolle der Musik darin ist abhängig von der Wahrnehmung des Rezipienten, der gelernt hat, Bild und Ton aufeinander zu beziehen, der – man könnte sagen – einen audiovisuellen Vertrag unterzeichnet hat (vgl. Chion 1993) bzw. mit den Konventionen des fiktiven Spielfilms und der Funktionsweise der Musik im Film vertraut ist. Dass eine Hintergrundmusik meist nur unbewusst wahrgenommen wird (vgl. Gorbman 1987), verhindert keineswegs, dass sie ihre vor allem emotionale Wirkung entfalten kann (vgl. Bullerjahn 2001). Im Film „The Truman Show“ von 1998 (Regie: Peter Weir, Musik: Burkhard von Dallwitz) wird dies besonders eindringlich vorgeführt, wenn der Protagonist, der unwissend Teil einer Realityshow ist, buchstäblich an die Grenzen der für diese Show künstlich hergestellten Realität stößt, nämlich an eine Studiokulisse, auf der der Meereshorizont abgebildet ist, und gleichzeitig die Hintergrundmusik, die ebenso Teil der Show ist, abrupt stoppt. Filmmusik ist in großem Maße daran beteiligt, den Zuschauer emotional zu vereinnahmen und ihn in die dargestellte Fiktion zu involvieren. Das narrative Kino scheint gleich einer „Emotion Machine“ (Tan 1996) Gefühle beim Publikum zu evozieren, wobei der expressive Gehalt einer Szene durch die Musik beeinflusst werden kann, wie ein einfaches Experiment zeigt, bei dem eine neutrale Szene mit verschiedenen Musikstücken begleitet wird und entsprechend unterschiedlich die Deutungen hinsichtlich Atmosphäre, Stimmung und Gefühlszustand seitens des Zuschauers ausfallen (zu solchen und ähnlichen Experimenten vgl. Chion 1993; Buhler und Neumeyer 2015).

4.2 Genres

Wer erinnert sich heute noch an die Bezeichnung „Schocker“, von der die Besucher sich vor 60 Jahren Nervenkitzel im Kino versprochen? Wer erinnert sich nicht noch daran, dass in den Rubrizierungen der Fernsehzeitschriften vor 35 Jahren nur noch das Label „Antikriegsfilme“ bereit gehalten zu werden begann selbst für die Filme, die zuvor als „Kriegsfilme“ bezeichnet worden sind? *Filmgenres* sind nicht nur Modifikationen im historischen Fortgang sowie Moden unterworfen, sie sind auch von Sprache zu Sprache verschieden benannt und nicht immer deckungsgleich. Zum angelsächsischen „suspense“ lässt sich kein deutsches Äquivalent finden. Zudem sind die Genres unterschiedlich stabil, unterschiedlich groß und verschieden populär.

Wenige Genres sind so klar abgegrenzt wie Western, Science Fiction oder Kung Fu. Aber selbst hier kommt es (und kam es stets) leicht zu Vermischungen. Daraus resultiert, dass eine Systematik der Genres zwar aussichtslos ist, was aber keineswegs ausschließt, dass sich Konventionen und Klischees bilden, die zäh und langlebiger sind und sich auf das Narrative und Optische ebenso beziehen wie auf das Akustische bzw. Musikalische. Ein Western ist kaum zu denken ohne Pferd, daher kaum einer ohne Getrappel und Gewieher, Schritt, Trab und Galopp. Das führt zu

Stereotypen in der Musik. Kaum ein Western kommt auch ohne ein Stück Country- und Western-Musik aus, wobei gar nicht immer leicht anzugeben ist, ob der Erfolg des musikalischen Genres vom Filmgenre herzuleiten ist oder umgekehrt. Bestimmte Bewegungsarten und Sounds können, wenn nicht genrebildend, so doch genretypisch, ebenso aber auch genreübergreifend sein. Affektive Zustände wie Angst und Horror sind generell gerne mit gesteigert dissonanter oder *atonaler Musik* assoziiert (zur Musik im Horrorfilm vgl. Hentschel 2011), doch können sich diese Konventionen auch einmal rascher, einmal langsamer wieder ändern. Wie im Optischen gibt es im Akustischen kein genau angebbares Verfallsdatum für Schockwirkungen.

Neben der Stereotypisierung von Musik in einzelnen Genres steht der *Musikfilm* (film musical) als eigenes Genre. Seine Definitionen bleiben ebenfalls verschwommen, die Übergänge fließend. Einerseits lässt sich kaum eine quantitative Bestimmung durchführen: Ein Film, in dem über mehr als 75 Prozent seiner Länge Musik erklingt, muss nicht schon deshalb ein Musikfilm sein; auch die Anzahl der in ihm vorhandenen Lieder oder Schlager ist kein sicheres Indiz (schon in den 1930er-Jahren wurde die Anzahl gelegentlich vertraglich fixiert). Andererseits bleibt eine inhaltliche Bestimmung nicht minder vage, da sie zu weitmaschig ist. Die Forderung etwa, dass ein Musikfilm Musik zum Gegenstand haben sollte, macht tendenziell jeden Film, in dem eine Sängerin oder ein Musiker auftritt, zum Musikfilm. „Der Blaue Engel“ (1930) könnte ein Musikfilm genannt werden, weil Marlene Dietrich die weibliche Hauptrolle verkörpert und Hits darin eingebaut sind, aber als Verfilmung des Romans von Heinrich Mann wird man zögern, von einem Musikfilm zu sprechen. Dasselbe gilt für G. W. Pabsts Verfilmung der „Dreigroschenoper“ (1931), obwohl ihr zweifelsfrei das 1928 zum ersten Mal in Berlin gegebene Musiktheaterstück von Weill und Brecht zugrunde liegt und sogar das musikalische Personal der Bühnenaufführung im Theater am Schiffbauerdamm für den Film erneut angestellt worden ist. Dennoch zeichnen sich einige Subgenres deutlicher ab, genannt seien nur:

1. Der Tanz-, Revue-, Schlager- und Operettenfilm nahm gleich in den ersten Jahren des Tonfilms immensen Aufschwung. Gleichzeitig blühte das *Musical* auf, das im Film als „backstage musical“ besonders virtuos in Szene gesetzt wurde, indem die Produktion eines Bühnen-Musicals zum Gegenstand des Films genommen ist (Mit nichts beschäftigen sich Bühne und Film so gerne wie mit sich selbst). Die Blüte oder klassische Periode reicht bis in die 1960er-Jahre, bis in die Zeit des „West Side Story“-Films (1961). Dabei ist es gleichviel, ob ein für die Bühne bestimmtes Musical nachträglich verfilmt oder ein entsprechendes Stück direkt für die Leinwand konzipiert worden ist. Der anders gelagerte Fall ist ebenso möglich, dass der Film zuerst da war und später ein Bühnenstück daraus wurde, etwa das film musical „The Producers“, das Mel Brooks 1968 als skandalträchtige Hitler-Persiflage in backstage-Manier drehte und das erst eine Generation später im Jahr 2000 am Broadway erfolgreich auf die Bühne kam, woraus inzwischen wieder ein auf dem Bühnenstück fußender Film geworden ist.
2. Ballett- und Opernfilme traten später ans Licht, zumeist nach dem Zweiten Weltkrieg, wobei sie sich in der Regel – auch hier gibt es Überschneidungen – von abgefilmten Operninszenierungen und Choreografien unterscheiden, sofern

sie in der Regel über den vorgegebenen Bühnenraum hinausgreifen. „Carmen“-Adaptationen sind besonders häufig. Sie durchziehen das ganze 20. Jahrhundert in medial immer neuen Kontextualisierungen. Zunächst bestand die Tendenz, aus der Oper bzw. ihrem Stoff unter Absehung vom Gesungenen – im Stummfilm war das auch nicht anders möglich – einen Film zu machen, der die Geschichte enthielt. Leni Riefenstahl folgte dem noch in ihrer „filmischen Nacherzählung“ der Oper „Tiefland“ von Eugen d’Albert, einer Lieblingsober des von ihr damals verehrten Führers, die sie 1944 bei Garmisch-Partenkirchen aufnahm. Musikalische Motive der Oper sind zwar verwendet, aber unter strikter Absehung vom Gesang. Später dann, bei zugleich verbesserter Tonaufzeichnungssituation, wurden die Partituren statt die Stoffe ins Zentrum gerückt. Nun setzten die Filme ihren Ehrgeiz darein, die Partituren mitsamt dem Gesang so opulent zu bebildern, wie es die räumlich begrenzte Opernbühne von Natur aus nicht vermag.

3. Mehr noch als Filmmusik insgesamt ist der Musikfilm von den aktuellen Strömungen abhängig geblieben, die in der so genannten Unterhaltungsmusik den Ton angeben. Spätestens in den 1960er-Jahren, nicht zuletzt durch die einschlägigen Filme mit den Beatles, wurde Pop- und Rockmusik mitsamt deren Ambiente der Großkonzertveranstaltungen zum Leitfaden von Musikfilmen, um in den 1980er-Jahren dann in dem in der Regel für das Fernsehen produzierten *Videoclip* einen Wechsel zu vollziehen, der mit Madonna und Michael Jackson an der Spitze einem kleinen, zum Medium passenden Format den Vorzug gab vor der Eigendynamik der Leinwand-Produktionen.

4.3 Ausblick

In den 1930er-Jahren gründeten die Hollywood-Studios eigene Abteilungen für Musikfilme, die für einige Jahrzehnte Maßstäbe setzen konnten, dann aber wieder aufgegeben wurden. Sie hatten zum Teil Abteilungsleiter und Musikdirektoren mit großem Gespür und Geschick wie bei MGM Arthur Freed, der Highlights wie „An American in Paris“ (1951, mit Gene Kelly, in der Regie von Vincente Minnelli) produzierte und nebenher unentwegt eigene Lyrics zu Songs von Musikfilmen beisteuerte, oder bei Twentieth Century Fox Alfred Newman, der als Dirigent und Komponist für ganz unterschiedliche Filmgenres kompositorisch tätig war und dafür mit neun Oscars reichlicher bedacht wurde als jeder Komponistenkollege. Von einer gezielten Sonderstellung der mit Musik befassten Filme kann allerdings zwischen Los Angeles und Moskau längst keine Rede mehr sein. Hingegen sind indische Filme, die es seit vielen Jahrzehnten in kaum ermesslicher Produktionshöhe mit riesigen Zuschauerzahlen gibt und für die sich inzwischen der Ausdruck *Bollywood* eingebürgert hat, fast durchweg (nach unseren Vorstellungen) Musikfilme; sie finden in der westlichen Welt seit geraumer Zeit vermehrt Aufmerksamkeit, aber es ist kaum abzusehen, einen wie starken Marktanteil sie etwa in Europa oder Nordamerika finden werden. Gegenüber dieser ästhetischen Rechtfertigung des Films aus dem Geiste der vor allem von heimischen Hits getragenen Musik haben die westli-

chen Filmemacher sich wohl sehr zum Verdruss ihrer eigenen Musikklientel eine vergleichsweise logozentrische Einstellung bewahrt: „Let’s go to the talkies.“ Der Musikfilm – als Sparte ohnehin ein Sammelsurium – wurde hier zwar nie ein dominierendes Genre (und Kassenschlager wie der mehrfach Oscar prämierte Streifen „La La Land“ von Damien Chazelle aus dem Jahr 2016 mit seiner nostalgisch anmutenden Song-and-Dance-Routine zur Musik von Justin Hurwitz sind kaum dazu angetan, dieses zu ändern), die kulturgeschichtlich überkommene logozentrische Haltung hat aber stattdessen vielleicht dazu beigetragen, dass die Techniken der Filmmusik sich in anderen Genres eminent haben verfeinern lassen.

Literatur

- Altman, R. (2004). *Silent film sound*. New York: Columbia University Press.
- Brown, R. S. (1994). *Overtones and undertones. Reading film music*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Buhler, J., & Neumeyer, D. (2015). *Hearing the movies. Music and sound in film history*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Bullerjahn, C. (2001). *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik* (Forum Musikpädagogik, Bd. 43). Augsburg: Wißner.
- Chion, M. (1993). *Audio-Vision. Sound on screen*. New York: Columbia University Press. (engl. Übersetzung des frz. Originals: *L’audio-vision*. Paris 1991).
- Darby, W., & Du Bois, J. (1990). *American film music. Major composers, techniques, trends, 1915–1990*. Jefferson/London: McFarland.
- Döhl, F. (2012). *André Previn. Musikalische Vielseitigkeit und ästhetische Erfahrung*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Erdmann, H., & Becce, G. (unter Mitarbeit von Brav, L.). (1927). *Allgemeines Handbuch der Film-Musik* (Bd. 2). Berlin/Leipzig: Schlesinger.
- Flinn, C. (1992). *Strains of Utopia. Gender, Nostalgia, and Hollywood film music*. Princeton: Princeton University Press.
- Flinn, C. (2004). *The New German cinema. Music, history and the matter of style*. Berkeley: University of California Press.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies. Narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Heldt, G., Krohn, T., Moormann, P., & Strank, W. (Hrsg.). (2015). *Martin Scorsese. Die Musikalität der Bilder*. München: Edition Text + Kritik.
- Hentschel, F. (2011). *Töne der Angst. Musik im Horrorfilm*. Berlin: Bertz und Fischer.
- Hillman, R. (2005). *Unsettling scores, German film, music, and ideology*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jaszoltowski, S. (2013). *Animierte Musik – Beseelte Zeichen. Tonspuren anthropomorpher Tiere in Animated Cartoons*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Jaszoltowski, S. (2015). Capturing music as a protagonist. audiovisual narration in films by Jim Jarmusch. In E. Fernandez (Hrsg.), *(Re)inventing sound: Music and audiovisual culture* (S. 175–187). Cambridge: Cambridge Scholars.
- Jaszoltowski, S. (2017). Zur audiovisuellen Analyse von Musik im Film. In G. Buschmeier & K. Pietschmann (Hrsg.), *Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2016 – „Wege der Musikwissenschaft“* (online). Mainz: Schott Campus.
- Kalinak, K. (1992). *Settling the score: Music and the classical Hollywood film*. Madison: University of Wisconsin Press.

- Karlin, F. (1994). *Listening to movies. The film lover's guide to film music*. New York: Schirmer Books.
- Kassabian, A. (2001). *Hearing film. Tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. New York/London: Routledge.
- Lack, R. (1997). *Twenty four frames under. A buried history of film music*. London: Quartet Books.
- Lissa, Z. (1965). *Ästhetik der Filmmusik*. Leipzig: Henschel.
- Marmorstein, G. (1997). *Hollywood Rhapsody. Movie music and its makers, 1900–1975*. New York: Schirmer Books.
- Mera, M., Sadoff, R., & Winters, B. (Hrsg.). (2017). *The Routledge companion to screen music and sound*. New York: Taylor & Francis.
- Moormann, P. (Hrsg.). (2009). *Klassiker der Filmmusik*. Stuttgart: Reclam.
- Moormann, P. (2010). *Spielberg-Variationen. Die Filmmusik von John Williams*. Baden-Baden: Nomos-Verlag.
- Neumeyer, D. (Hrsg.). (2014). *The Oxford handbook of film music studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Pauli, H. (1981). *Filmmusik: Stummfilm*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Prendergast, R. M. (1992). *Film music. A neglected art. A critical study of music in films* (erweiterte Ausgabe, Erstausgabe: 1977). New York/London: W. W. Norton & Company.
- Riethmüller, A. (2004). Vom Verstehen der Musik im Film: *L'âge d'or* von Luis Buñuel (1930). In C. von Blumröder & W. Steinbeck (Hrsg.), *Musik und Verstehen* (S. 147–163). Laaber: Laaber Verlag.
- Riethmüller, A. (2005). Kubricks letztes Wunschkonzert: Beobachtungen an der Musik zu *Eyes Wide Shut* (1999). In A. Dorschel (Hrsg.), *Tonspuren. Musik im Film: Fallstudien 1994–2001* (S. 82–105). Wien: Universal Edition.
- Riethmüller, A. (2011). Dream Team. William – Felix – Max samt Wilhelm – Erich Wolfgang – Woody. In G. Schnitzler & Aurnhammer (Hrsg.), *Wort und Ton* (S. 593–604). Freiburg: Rombach.
- Tan, E. S. (1996). *Emotion and the structure of narrative film. Film as an emotion machine*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum.