

Karl Riha

### **Kurt Weill: Musik im Film**

2007

<https://doi.org/10.17192/ep2007.2.1136>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

#### **Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

Riha, Karl: Kurt Weill: Musik im Film. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen / Reviews*, Jg. 24 (2007), Nr. 2, S. 248–249. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2007.2.1136>.

#### **Nutzungsbedingungen:**

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### **Terms of use:**

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

## Mediengeschichten

### Fundstück

*gefunden von Karl Riha (Siegen)*

#### Kurt Weill: Musik im Film

Kurt Weill, der Autor des nachfolgenden Artikels zum Thema ‚Musik im Film‘, ist uns aus seiner Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht und hier durch seine Kompositionen zur *Dreigroschenoper*, speziell durch seinen Song von Mackie Messer bekannt. Er emigrierte 1933 zunächst nach Paris, dann nach Amerika und fand hier Anschluss an das Filmschaffen in Hollywood. ‚Musik im Film‘ ist die Übersetzung eines Artikels, der in englischer Sprache in der New Yorker Monatsschrift *Harper's Bazaar* erstveröffentlicht wurde. Einem deutschen Lesepublikum wurde er März 1947 im Heft-Magazin *Neue Auslese* auch und gerade deshalb offeriert, dass man hierzulande etwas über die jüngeren und jüngsten Entwicklungen auf diesem Medien-Terrain jenseits des Atlantiks erfahren konnte. Der Autor setzt bei den Charakteristika des Verhältnisses von ‚Musik‘ und ‚Kino‘ in der Stummfilmzeit ein, in der man das filmische Bildgeschehen auf der Leinwand durch Klaviermusik orchestrierte. Dazu lesen wir: „Den meisten Leuten meines Alters ist der Klang des Klaviers in den Groschenkinos eine liebe Kindheitserinnerung, und oft, wenn wir jene immer gleichen Situationen auf der Leinwand sehen – den Schurken im Triumph über sein unschuldigtes Opfer, die aus dem Vaterhaus verjagte Tochter, die von ihrem Kind getrennte Mutter – sehnen wir uns danach, wieder jenes blecherne alte ausgeleierte Klavier den Marsch der Gladiatoren, das Gebet der Jungfrau oder die Ouvertüre zu Wilhelm Tell spielen zu hören. Es bleibt Tatsache, dass der Stummfilm die Musik brauchte wie die Suppe das Salz. / In den späteren Jahren, in denen der Stummfilm zu einer richtigen Theaterunterhaltung heranwuchs, wurde seine musikalische Behandlung ein wichtiger Zweig der Musikindustrie. Die führenden Kinos großer Städte hatten sehr gute Kapellen von der Größe eines Synchronorchesters und einen Stab von Experten, die Ueberstunden machten, um für jeden Film eine komplette Partitur zu haben“. Später erst, so Weill weiter, sei man dahin gekommen, die Filmmusik aus ihrer dienenden Funktion zu lösen und ihr im Zusammenhang der Produktion eine eigene kreative Rolle zuzubilligen. Man könne sich des Gefühls nicht erwehren, „dass, vom Standpunkt des schöpferischen Musikers gesehen, aller Enthusiasmus, alle schwere Mühe, aller Ideenreichtum, der zum Schreiben der Filmmusik gehört, mehr oder minder vergeudet sind, solange es bloß Aufgabe

des Komponisten ist, einen Film musikalisch zu untermalen, der fix und fertig ist, wenn seine Arbeit erst anfängt". Zum ‚aktuellen Stand‘ lesen wir:

„Es gibt drei Typen des Films, die dem Komponisten schon eine tätigere, künstlerisch freiere Mitarbeit gestatten. Die Dokumentarfilme, die Pionierarbeit für neue Formen und Techniken geleistet haben, haben Musik als gleichberechtigte Komponente neben Bild und Kommentar benutzt. Das können sie, weil sie großenteils stumm sind und so der Musik Raum geben, Gefühle auszudrücken, das Tempo zu bestimmen, zu ‚sprechen‘. Sie gestatten dem Komponisten, seine eigene musikalische Sprache zu sprechen, sich verschiedener Orchesterkombinationen zu bedienen und mit der gleichen Originalität und Integrität zu schreiben, als schriebe er für ein Konzert oder Theater.

Eine zweite wichtige Stufe zum wirklichen Musikfilm ist der gezeichnete Trickfilm. Hier wird tatsächlich die Musik zuerst geschrieben, und die Figuren werden dann gemäss ihrem Rhythmus und Akzent ‚belebt‘. Der Trickfilm ist das Ballett unter den verschiedenen Formen der Unterhaltungsfilm, und mehrere Partituren für Disney-Filme sind schöne Beispiele populärer Ballettmusik.

Schließlich gab es auf dem Gebiet des musikalischen Films selbst erfolgreiche Versuche, Musik und Handlung zu einer befriedigenden Einheit zu verweben. In René Clairs frühen Filmen (*A nous la liberté*, *Le Million*) wachsen Musik und Lied so sehr aus der Handlung heraus, dass wir nie bemerken, wann eine ‚Nummer‘ beginnt oder aufhört. Ähnliches tat Ernst Lubitsch in seinen frühen Musikfilmen, und Rouben Mamoulian schuf mit Hilfe von Rodgers und Hart in *Love Me Tonight* einen wirklich intelligenten, kompromisslosen Musikfilm, der in seiner Art klassisch geworden ist. Viele Regisseure und Spielleiter sehen heute die gewaltigen Möglichkeiten einer höheren Form des Musikfilms, und die Liederkomponisten werden bei der Vorbereitung dieser Filme immer wichtiger. Ich selbst versuche, wo immer sich eine Gelegenheit bietet, gewisse Elemente dieses Genres zu entwickeln. In meinem Film *Dreigroschenoper* versuchte ich die Form des Musikdramas auf das Ausdrucksmittel des Films zu übertragen. Im Fritz-Lang-Film *You and Me* machte ich einen Versuch mit einer neuen Technik; ich benutzte Schlager als Teil der Musikuntermalung, um die ‚innere Stimme‘ der Figuren zum Ausdruck zu bringen. Im Film *Where Do We Go from Here* schrieben Ira Gershwin und ich für die Szene auf dem Schiff des Columbus eine richtige kleine komische Oper.

Es ist eine recht sichere Prophezeiung, dass zu guter Letzt aus all dem eine Art ‚Filmoper‘ entstehen wird, und es ist ganz gut möglich, dass die ‚amerikanische Oper‘, von der man so viel spricht, aus der populärsten Form der Unterhaltung in Amerika entstehen wird – aus dem Tonfilm.“