

O. S. T.: Die Ebene des Scores als sinnstiftendes Element im Film

TonFilmMusikWissenschaften?

Der Schwerpunkt gängiger Filmanalysen liegt gemeinhin auf den visuellen Aspekten dieser Medienprodukte. Different hierzu finden jedoch die auditiven Ebenen, explizit davon jene der Musik, vielerorts nur ungenügende Beachtung. Das kann durchaus mit der bekannten Sentenz von Aaron Copland zusammenhängen, dass gute Filmmusik nicht hörbar sein soll – und wohl deshalb auch in der Wissenschaft eher unerhört bleibt. Eine dezidierte Wissenschaft der Filmmusik zu etablieren und konstituieren, scheint aber ein schweres, mitunter gar unmögliches Unterfangen darzustellen. So urteilten Hans J. Wulff – Initiator des Projekts der Kieler Filmmusikforschung – und Claus Tieber diesbezüglich im Jahre 2006, dass hier »zwei Welten«¹ aufeinander prallen würden, »die sich nur schwer einander annähern oder gar mischen lassen«². Diese zwei Welten, das wäre jene der Filmwissenschaft zum einen und jene der Musikwissenschaft zum anderen. Unterschiedliche Zugänge zum Forschungsobjekt erschweren dabei einen Konsens ungemein. Zunächst einmal gelte es also,

die Ignoranz der Filmwissenschaft gegenüber der Filmmusik zu beenden, die entweder zu naiven bis sachlich falschen (küchenmusikologischen) Beschreibungen führt oder aber die akustische Ebene des Films schlicht ausblendet, weil man sich damit überfordert fühlt (»Ich kann keine Noten lesen!«).³

Kritik wird jedoch von Wulff und Tieber ebenso an der Fraktion der Musikwissenschaftler geübt, deren spezifische Analysemethoden sich schwerlichst auf die »Kompositionen für den Film« übertragen lassen.

Es gilt aber auch, die mitunter allzu werkfixierte und daher kontextlose musikwissenschaftliche Analyse für textuelle Rahmenstrukturen zu sensibilisieren. Das heißt, dass die Musikwissenschaft in vielen Fällen vom musikalischen Werk ausgeht, das in unterschiedlichen Aufführungen zum Klingen gebracht wird.⁴

Soviel also zur Lage der Filmmusikwissenschaft im Jahre 2010. Neun Jahre zuvor schien die Situation noch ganz anders ausgesehen zu haben. So urteilte Claudia Gorbman damals, dass hierzu ein neuerwaches Interesse Anfang bis Mitte der 1990er Jahre bestanden hätte.⁵ Doch diese »Welle« scheint mittlerweile, zumindest im europäischen Raum, wieder abgeflaut zu sein. Gorbman verweist darauf, dass im anglo-amerikanischen Raum die Analyse von Filmmusiken mittlerweile quasi Anklang in den Universitäten gefunden habe,⁶ nachdem ihr zweifelhafter Status als »Bastardkunst«⁷ in den 1970er Jahren legiti-

¹ <http://www.derwulff.de/2-165> (14.01.2013).

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Claudia Gorbman: Filmmusik. Texte und Kontexte. In: Regina Schlaginitweit, Gottfried Schlemmer (Hrsg.): *Film und Musik*. Wien 2001, S. 13–30; S. 13.

⁶ Rick Altman, Kathryn Kalinak und Caryl Flinn sind hierzu nennenswert.

miert wurde. Vergleichende Erfolge stehen hierzulande noch aus. Demnach kommt der Kieler Filmmusikforschung in dieser Hinsicht eine einsame Vorreiterrolle zu. Dabei besitzt die Filmmusik oder vielmehr das Schreiben über deren Wirkung (auch hierzulande) eine lange Tradition. Schon in der Mitte der 1910er Jahren analysierte Julius Urgiß den Tatbestand einer musikalischen Begleitung im Film,⁸ was nach Michael Wedel durchaus die »Anfänge der Diskussion über Film und Musik in Deutschland«⁹ darstellen könne. Der Ton im Film allgemein wurde indes von Theoretikern wie Rudolf Arnheim, Sergej M. Eisenstein und Siegfried Kracauer schon früh mit Aufmerksamkeit bedacht. Nicht zu vergessen, dass Theodor W. Adorno zusammen mit Hanns Eisler im Jahre 1949 eine konkrete Schrift zur *Komposition für den Film* publiziert hat. Und Hansjörg Pauli muss an dieser Stelle mit seinen Klassifikationsversuchen in *Filmmusik: Stummfilm* ebenfalls Erwähnung finden.

Zum Ton allgemein haben allerdings die Schriften Michel Chions¹⁰ in den 1980er und dezidiert zur Filmmusik in den 1990er Jahren für neue Impulse, neue Sicht- beziehungsweise Hörweisen geführt. Deren Einfluss, insbesondere der Übersetzungen ins Englische von Claudia Gorbman,¹¹ ist es zu verdanken, dass beispielsweise Michael Palm in der Mitte der 1990er Jahre zusätzlich unter Zuhilfenahme von Friedrich Nietzsche und Gilles Deleuze¹² den »audiovisual contract«¹³ heranzog, um dem »Phantom Audio-Vision«¹⁴ habhaft werden zu können. Ein Mehrwert¹⁵ schien so auch für die Filmmusikwissenschaft gewonnen. Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist des Weiteren die Schweizer Filmwissenschaftlerin Barbara Flückiger, welche 2001 mit *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films* erforschte, überdies noch Claudia Bullerjahn, welche selbigen Jahres ihre *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik* veröffentlichte. Doch dann wurde es ruhig um das ambitionierte Vorhaben, eine Filmmusikwissenschaft zu gründen. So regte Silke Martin ungleich später, im Jahre 2008 nämlich an, »eine filmische Evolution aus akustischer Sicht zu beschreiben«.¹⁶ Ein Anliegen, dem sie selbst 2010 mit *Die Sichtbarkeit des Tons im Film. Akustische Modernisierungen des Films seit den 1920er Jahren* entsprochen hat. Oliver Fahle konstatiert so im Vorwort dieser Publikation, dass der Ton nunmehr seit kurzem »ein eigenständiger Forschungsgegenstand der Filmwissenschaft«¹⁷ sei. Damit

⁷ Gorbman, S. 13.

⁸ Michael Wedel: Von der Kino-Musik zur Filmmusik. Julius Urgiß und die Anfänge der Diskussion über Film und Musik in Deutschland. In: Tarek Krohn, Willem Strank (Hrsg.): *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 8, 2012, S. 272–286; S. 274.

⁹ Wedel, S. 272.

¹⁰ *La voix au cinéma* (1984), *Le son au cinéma* (1985), *L'audio-vision* (1990), *La musique au cinéma* (1995).

¹¹ *The Voice in Cinema, Audio-Vision. Sound on Screen* (1994).

¹² Michael Palm: Was das Melos mit dem Drama macht. In: Christian Cargnelli, Michael Palm (Hrsg.): *Und immer wieder geht die Sonne auf*. Wien 1994, S. 211–232; S. 226.

¹³ Michel Chion: *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York 1994, S. 9.

¹⁴ Ebd., S. 123.

¹⁵ Ebd., S. 5.

¹⁶ Silke Martin: Vom klassischen Film zur Zweiten Moderne – Überlegungen zur Differenz von Bild und Ton im Film. In: Tarek Krohn, Willem Strank (Hrsg.): *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 2, 2008, S. 54–67; S. 56.

¹⁷ Oliver Fahle: Vorwort. In: *Die Sichtbarkeit des Tons im Film. Akustische Modernisierungen des Films seit den 1920er Jahren*. Marburg 2010, S.7–10; S. 7.

sind wohl in erster Linie die Bemühungen der Sound Studies gemeint. Insofern besteht nun abermals Hoffnung. Frank Hentschel hat 2011 seine *Töne der Angst. Die Musik im Horrorfilm* herausgegeben, womit er klare Verbindungslinien von der Neuen Musik zum Horrorfilm gezogen hat. Und Oksana Bulgakowa hat 2012 einen Sammelband über *Resonanz-Räume. Die Stimme und die Medien* herausgegeben, damit viele potentielle Perspektiven für die Medienwissenschaft eröffnet. Nur droht dabei allerdings die Filmmusik als Gegenstand an Aufmerksamkeit zu verlieren. Zwar ist bereits viel und beständig wiederkehrend über »Die Geburt des Hollywood-Scores aus dem Geiste der Wagner-Oper« geschrieben worden,¹⁸ doch die von Claudia Gorbman im Jahre 2001 angedachten Ansätze haben sich offenbar hierzulande wieder im Sande verlaufen. Dabei hätte es sich konkret um die »Untersuchung von *screen music* in ihren vielfältigen kulturellen Kontexten«¹⁹, »de[n] Kontext der Technologie«²⁰, die »zunehmende Verflechtung von Film- und Musikindustrie«²¹, eine »Soziologie der Konsumenten von Filmmusik«²² und allgemein um den Status der »*screen music* in ihrer postmodernen Gegenwart«²³ gehandelt. Was den Teilbereich der akustischen Technologie angeht, schicken sich zumindest die Vertreter der noch jungen Disziplin der Sound Studies an, dieses Desiderat zu beheben.²⁴

Nun sollte allerdings explizit die Ebene der Filmmusik als weitaus effektiveres Mittel in einem sinnstiftenden Prozess der Filmrezeption angesehen oder vielmehr angehört werden. Diffizil gestaltet sich aber eine probate Definition. Was ist Filmmusik? Allein ob es sich dabei um speziell für den jeweiligen Film komponierte oder lediglich um darin vorkommende Musik handelt, kann kontrovers diskutiert werden. In dieser Hinsicht sei auf den Sammelband *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film* (2006) von Phil Powrie und Robynn Stilwell verwiesen, in welchem mit einem derart weit gefassten Begriff von Präexistenter Filmmusik operiert wird, dass wie Markus Bandur in seiner Rezension anmerkt, jegliche Kohärenz zwischen den einzelnen Artikeln der Publikation verloren gehe.²⁵ Ähnlicherweise tut sich auch die Oscar-Jury, welche alljährlich mit der Vergabe eines Academy Awards den (besten) Original Score als solchen erst einmal bestimmen muss, um die eingereichten Werke sodann nominieren und eines davon auszeichnen zu können, mit der Definition schwer. »An original score is a substantial body of music that serves as original dramatic underscoring and is written specifically for the motion picture by the submitting composer.«²⁶ Alle Jahre wieder wird die Begrifflichkeit neu justiert. Momentan besteht (wieder) die Tendenz, dass größtmöglicher Wert auf Originalität und nur einen Komponisten gelegt wird – was beispielsweise den Künstler-

¹⁸ Jüngstes Beispiel Monika Retter: *Filmmusik als Wagners Erbe. Eine vergleichende Analyse von Howard Shores' Filmmusik zu Peter Jacksons Filmtrilogie »The Lord of the Rings«, Teil 1, mit Wagners Dramaturgie und Tonsprache*. Wien 2008.

¹⁹ Gorbman, S. 23.

²⁰ Ebd., S. 24.

²¹ Ebd., S. 25.

²² Ebd., S. 26.

²³ Ebd., S. 28.

²⁴ Holger Schulze (Hrsg.): *Sound Studies: Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung*. Bielefeld 2008.

²⁵ <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB6/KB6-RezChangingTunes.pdf> (14.01.2013).

²⁶ <http://www.oscars.org/awards/academyawards/rules/rule15.html> (14.01.2013).

verband um Hans Zimmer 2009 und 2013 die Nominierung für *THE DARK KNIGHT*²⁷ und *THE DARK KNIGHT RISES*²⁸ gekostet hat.²⁹

Scores diluted by the use of tracked themes or other preexisting music, diminished in impact by the predominant use of songs, or assembled from the music of more than one composer shall not be eligible.³⁰

Ferner müsse sich demzufolge auch der Anteil an Songs in Grenzen halten, weswegen Cliff Martinez' Arbeit an *DRIVE* 2012³¹ für eine Nominierung abgelehnt wurde. Was solche Dilemmata anbelangt, haben Wulff und Tieber festgesetzt, dass Filmmusik immer als funktionelle Musik begriffen werden müsse – um damit dem althergebrachten Dualismus von absoluter und angewandter Musik aus dem Bereich der Musikwissenschaften entgegen zu wirken. Spezielle Ausdifferenzierungen müssten demzufolge gesondert für jedes einzelne Forschungsobjekt erfolgen.

Ergiebig für einen Zugang scheint sich allgemein eine Einordnung in produktionstechnische, tontechnologische, gesellschaftliche und popkulturelle Kontexte zu gestalten. Insbesondere die wechselseitigen Beeinflussungen von Musik und Schnitt sind dabei von besonderem Belang – vor allem in Zeiten, in denen sich jenes Produktionsmodell durchgesetzt hat, in welchem der Schnitt in wie auch immer gearteter Weise auf die Takte der Musik erfolgt. Für eine solche Überlegung muss natürlich zuerst auf den Film *ALEXANDER NEWSKI*³² hingewiesen werden, bei welchem sich mit der zuvor komponierten Musik von Sergej Prokofjew der unmittelbare Einfluss der Töne auf die Montage für die damalige Zeit gewiss am immanentesten gestaltet. Doch machte dieses Beispiel in Sachen Filmmusikproduktionstechnik keine Schule und das grundlegende Prinzip wurde erst viel später wieder aufgegriffen und verstärkt eingesetzt – diesmal in puncto Stilbildung, Breitenwirkung und Nachhaltigkeit auch ungleich erfolgreicher. Den nächstgenannten vier Filmen kommt so jeweils eine prägnante Sonderrolle zu: 2001: *A SPACE ODYSSEY*, *THE THOMAS CROWN AFFAIR*, *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* und *EASY RIDER*.³³

1967: Odyssee im Schnittraum

Um die mittels ausgefeilter Tricktechnik aufwändig ins Bild gesetzte Szenen von 2001: *A SPACE ODYSSEY* im Laufe des langwierigen Drehs vorab strukturieren zu können, suchte Stanley Kubrick nach jeweils passender, »majestätischer« Musik, wie es Jan Harlan be-

²⁷ USA/GB 2008, R: Christopher Nolan.

²⁸ USA/GB 2012, R: Christopher Nolan.

²⁹ Inkonsistent oder zumindest variabel auslegbar in der Definition eines Original Scores erscheint nur, dass der unter ähnlichen Umständen entstandene Score zu *INCEPTION* (USA/GB 2010, R: Christopher Nolan) 2011 eine Nominierung erhielt. Probleme solcherart zeigen sich auch bei Trent Reznor und Atticus Ross, welche 2011 für ihre Arbeit zu *THE SOCIAL NETWORK* (USA 2010, R: David Fincher) den Oscar erhielten, aber ein Jahr später für ihr Scoring zu *THE GIRL WITH THE DRAGON TATTOO* (USA 2011, R: David Fincher) dafür abgelehnt wurden.

³⁰ <http://www.oscars.org/awards/academyawards/rules/rule15.html> (14.01.2013).

³¹ USA 2011, R: Nicolas Winding Refn.

³² UdSSR 1938, R: Sergej Eisenstein.

³³ 2001: *A SPACE ODYSSEY* (USA/GB 1968, R: Stanley Kubrick), *THE THOMAS CROWN AFFAIR* (USA 1968, R: Norman Jewison), *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* (I/USA 1968, R: Sergio Leone), *EASY RIDER*, (USA 1969, R: Dennis Hopper).

schrieb. Fündig wurde er sodann bei Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra* und *An der schönen blauen Donau* von Johann Strauß – darüber hinaus auch bei diversen Stücken von György Ligeti und Aram Chatschaturjans *Gayane Ballettsuite Nr. 1*. Diese Kompilation sollte dazu dienen, anhand der Takte einen vorläufigen Schnittrhythmus vom Cutter Ray Lovejoy erstellen zu können.³⁴ Eine solche Praktik war in der Filmproduktion nicht unüblich. Unüblich war bis dahin nur, die vorläufigen, die *temporary tracks* letztendlich im fertigen Film zu belassen. Denn es stellte damals gemeinhin die Norm dar, präexistente Musik quasi nur als Hilfsmittel zu benutzen und anschließend durch die original für den Film komponierte zu ersetzen. So war Kubrick auch in der Lage, schon im Frühjahr 1966 unter anderem den Verantwortlichen von MGM die ersten Ausschnitte zu präsentieren. Stephan Sperl zufolge, soll Arthur C. Clarke, der Autor der literarischen Vorlage, begeistert gewesen sein³⁵ – auch und vor allem von der Verwendung präexistenter Musik. Doch bei den Produzenten stieß die damals schon artikulierte Idee, aus den *temp tracks* den *original soundtrack* zu machen, auf wenig Gegenliebe. Stephan Sperl kommt überdies darauf zu sprechen, dass Kubrick den Donauwalzer schon bei SPARTACUS³⁶ zum Einsatz bringen wollte – allerdings ohne Erfolg.³⁷ So wurde im Dezember 1967 der renommierte Komponist Alex North, welcher im Übrigen schon 1960 für Kubrick gearbeitet hatte, für das Scoring engagiert.³⁸ Perfide war die Strategie, welche der Regisseur dann offenbar verfolgte um seinen Willen bezüglich der Übernahme der *temp tracks* in den fertigen Film durchsetzen zu können. Stephan Sperl verweist darauf, dass Alex North die Sichtung des Rohschnitts strikt vorenthalten wurde. Stattdessen erhielt der Komponist lediglich mündliche Beschreibung der zu vertonenden Szenen und Anweisungen per Telefon.³⁹ Unter den gegebenen Umständen hält sich North somit eng an die *temp tracks* – hinsichtlich des Takts und der Dauer. »Klanglich und formal erinnert *Main Title* an *Also sprach Zarathustra*, *Space Station Docking* ist Mendelssohns Scherzo beziehungsweise Strauß' Donauwalzer nachempfunden, selbst *Moon Rocket Bus* wartet mit Gesang auf, der auf Ligetis *Lux aeterna* hinweist.«⁴⁰ Die mühevolle Vorlagentreue hatte zum Ergebnis, dass der Regisseur die Arbeit als »completely inadequate for the film«⁴¹ empfand und den gegebenen Umständen entsprechend – die Zeit drängte, am 2. April 1968 sollte die Weltpremiere in Washington, D.C. sein – bei den Produzenten von MGM erwirken konnte, dass die Filmmusik der Weltraum-Odyssee somit von Richard Strauss, György Ligeti, Johann Strauß und Aram Chatschaturjan geschrieben wurde. Sperl argumentiert angesichts dieses Umstands, dass die präexistente Filmmusik immer eine »thematische Denotation«⁴² besäße, welche »neue Assoziationen auslösen und eine Reibung zwischen der Musik- und der Bildebene etablieren«⁴³ könne. Darin liege die eigentliche

³⁴ Stephan Sperl: *Die Semantisierung der Musik im filmischen Werke Stanley Kubricks*. Würzburg 2006, S. 126ff.

³⁵ Ebd., S. 127.

³⁶ USA 1960, R: Stanley Kubrick.

³⁷ Sperl, S. 110.

³⁸ Ebd., S. 127.

³⁹ Ebd., S. 127–128.

⁴⁰ Ebd., S. 129–130.

⁴¹ Zit. nach James Howard: *Stanley Kubrick Companion*. London 1999, S. 111.

⁴² Sperl, S. 129.

⁴³ Ebd.

Stärke jener Szenen, welche die »Dämmerung der Menschheit« und die im Walzertakt kreisende Raumstation darstellen. Eine solche Tiefe hätten die Stücke Norths nie und nimmer erreicht, ja gar nicht erreichen können.

Die Geschichte um den übergangenen Filmkomponisten wurde überdies erst im Jahre 1993, zum 25. Jubiläum von 2001 im großen Stil publik gemacht. Federführend erwies sich dabei Jerry Goldsmith. Er organisierte das Einspielen und Veröffentlichen der zwölf Kompositionen und veranstaltete ebenso ein Konzert mit der »originalen« Filmmusik von 2001. Den Einsatz präexistenter Musik im Film bezeichnet er als im hohen Maße negativ.

Den Erfolg des Films dahingestellt, mit der Musik von North hätte der Film eine weitaus höhere Qualität besessen. Für einen Moment war es ganz amüsant, den Donauwalzer zu vernehmen, doch wurde er einem ziemlich rasch über, weil er so geläufig und dem Gezeigten willkürlich zugeordnet ist.⁴⁴

Hinsichtlich einer Etablierung von präexistenter Filmmusik muss Stanley Kubrick demzufolge eine Pionierrolle zuerkannt werden. Die kurz erwähnten Sequenzen aus 2001 dürften hinlänglich bekannt sein, zählen sie doch zu den meistzitierten Filmszenen der Geschichte. Auch aus diesem Grund wurden sie lediglich angesprochen und nicht präzise beschrieben.

Die Michel-Legrand-Affäre

Bei THE THOMAS CROWN AFFAIR verhält es sich diesbezüglich ein wenig anders. Wird den Aussagen des Filmkomponisten Michel Legrand Glauben geschenkt, so soll sich die Postproduktion des *heist movie* folgendermaßen zugetragen haben:⁴⁵ der Regisseur Norman Jewison und der Editor Hal Ashby waren beim Rohschnitt des Filmes mit einem scheinbar unlösbaren Problem konfrontiert. Es war ihnen nicht möglich, eine Ordnung, eine Struktur in das Rohmaterial zu bringen. Angeblich umfasste die erste montierte Version des Filmes fünf Stunden. So soll es zu einem »Krisengespräch« gekommen sein, bei dem Legrand gegenwärtig war und spontan den Lösungsvorschlag unterbreitete, dass er zunächst die Musik komponieren würde. Erst nach Fertigstellung des Scores sollte Hal Ashby sich abermals an der Montage versuchen diesmal mit der vorliegenden Filmmusik als strikter Richtlinie. »Auf diese Weise haben wir den Rhythmus, die Dauer und selbst die emotionale Tiefe vorgegeben. Die Musik entscheidet dann über die Bilder« (Michel Legrand). Von Produktionsseite gab es diesbezüglich heftige Einwände und Bedenken. So soll auf diese Weise noch kein Film fertiggestellt worden sein. Denn das Scoring des Klassischen Hollywoods erfolgte gemeinhin erst nach Beendigung des Rohschnitts. »Mit dem Komponieren geht es eigentlich erst los, wenn der »Final Cut« des Films steht«⁴⁶, wusste Erich Korngold über diese Praxis zu berichten. Filmkomponisten wie Max Steiner, Miklos Rosza und Franz Waxman hatten ausschließlich so gearbeitet,

⁴⁴ Jerry Goldsmith: Jerry Goldsmith über Filmmusik. In: Tony Thomas (Hrsg.): *Filmmusik. Die großen Filmkomponisten – ihre Kunst und ihre Technik*. München 1995, S. 318–324; S. 323.

⁴⁵ SWINGING SOUNDTRACKS. DAS GOLDENE ZEITALTER DER FILMMUSIK, F 2009, R.: Thierry Jousse. 03.09.2009. ARTE.

⁴⁶ Erich Wolfgang Korngold: Erich Wolfgang Korngold über Filmmusik. In: Thomas: *Filmmusik*, S. 89–93; S. 92.

wobei es von Erich Korngold die Legende gibt, dass er schon beim Filmdreh von *A MIDSUMMERS DREAM*⁴⁷ anwesend und eingreifend war. »Ich fertigte zuvor die Musik an und dirigierte – ohne Orchester – den Darsteller am Drehort, damit er seinen Text im entsprechenden Rhythmus sprach.«⁴⁸ Hierfür musste er jedoch keine originale Filmmusik schreiben, sondern jene Kompositionen von Mendelssohn adäquat für das audiovisuelle Medium arrangieren. Max Steiner berichtete hinsichtlich dessen von »Click Tracks«⁴⁹ und »Click Sheets«⁵⁰ mit denen er genaue Angaben dazu erhielt, wie lange die betreffenden Szenen waren, welche er mit Musik untermalen musste.

Ich halte mich sogar bei Liebeszenen daran, weil es einfach idiotensicher funktioniert. Mein Orchester hat sich auch daran gewöhnt, diesen »Click Tracks« zu folgen, die dem Klang an ein Metronom erinnern. Manchmal kann es geradezu auf den Dirigenten verzichten: Der »Click Track« führt es.⁵¹

Michel Legrand schrieb also den Score zum Film und mit diesem Material fertigte Hal Ashby den Schnitt des Filmes an. Die Auswirkungen auf die Ästhetik gestalteten sich überdeutlich. Dafür kann am Besten die Sequenz mit dem Schachspiel exemplifiziert werden. Sie wartet mit der geradezu epischen Länge von sieben Minuten und fünfzehn Sekunden auf. Über diesen Zeitraum spielen Thomas Crown (Steve McQueen) und Vicki Anderson (Faye Dunaway) Schach vor malerischer Kulisse mit offenem Kaminfeuer. Sie taxieren sich gegenseitig intensiv, bis Thomas Crown die Contenance verliert und ihm eine Niederlage droht – bis er »etwas anderes« spielen will. Die stumme Interaktion per lauernder Blicke ist durch diese ausgedehnte Darstellung und Ins-Bild-Setzen zweideutiger Symbole mit erotischer Energie aufgeladen. Es kann durchaus im Sinne eines »Vorspiels« zum ersten Kuss zwischen den beiden interpretiert werden – übrigens der bis dato längste Kuss der Filmgeschichte, fünfundfünfzig Sekunden lang, bis nämlich das dem zugrunde liegende Musikstück Legrands ausgeklungen ist. Dem Komponisten zufolge wäre eine so geartete Sequenz nach klassischer Manier in etwa auf eine halbe Minute zusammen geschnitten worden. Durch die Maxime des in jeder Hinsicht »tonangebenden« Scores entfaltet sie sich auf eine weitaus größere Dauer und präsentiert andere Eindrücke.

Doch es kam aufgrund dieser »tonangebenden« Stellung der Filmmusik beim Schnitt nicht nur zu zeitlichen Ausdehnungen. Auch der umgekehrte Effekt war in dem *heist movie* zu beobachten. Die Sequenzen, welche die Organisation und unmittelbare Vorbereitung des Bankraubes darstellen, sind meist nur auf wenige Sekunden bemessen. Dabei wird vorrangig mit Split-screen-Techniken gearbeitet – bis zu sieben Szenen in einem Bild. Der Verdacht liegt nahe, dass auch hier das Diktum des Musikstücks direkten Einfluss auf die visuelle Gestaltung nahm. Um quasi den groß angelegten Ablauf mit mehreren Figuren der Musik angleichen zu können, behalf sich Hal Ashby in dieser Hinsicht wohl mit der Montagetechnik eines unterteilten Bildes. So schuf er eine Gleichzeitigkeit der Ereignisse und Vorgänge, welche in den vorgegebenen Takten Bildausschnitt für

⁴⁷ USA 1935, R: Max Reinhardt/William Dieterle

⁴⁸ Korngold, S. 90.

⁴⁹ Max Steiner: Max Steiner über Filmmusik. In: Thomas: *Filmmusik*, S. 70–77; S. 75.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd.

Bildausschnitt erscheinen, um in möglichst kurzer Zeit einen Überblick über die Situation zu vermitteln.

Spiel mir das Lied bei den Dreharbeiten

Probleme solcherart ergaben sich indes bei der Arbeit von Nino Baragli für gewöhnlich nicht. Der langjährige Editor von Sergio Leone erhielt zumeist präzise Angaben, wie das Filmmaterial zu montieren sei. Ausschlaggebend hierfür kann in erster Linie der Komponist Ennio Morricone angesehen werden, oder vielmehr dessen expressive Musik. Diese diktiert ausdrücklich eine Vielzahl von Schnitten im Œuvre Leones und wurde erstmals im Jahre 1968 sogar »komponiert, bevor die eigentlichen Dreharbeiten überhaupt aufgenommen wurden«⁵². Ein absolutes Novum in der US-amerikanischen Filmproduktion. So waren vorrangig die Schauspieler Claudia Cardinale, Henry Fonda, Charles Bronson, Jason Robards und Gabriele Ferzetti mit der Aufgabe konfrontiert, sich am Set von C'ERA UNA VOLTA IL WEST nicht nur mit, sondern auch zu musikalischer Begleitung zu bewegen. Mehr noch: Ennio Morricone mutmaßte retrospektiv, dass beispielsweise in der Szene zu Anfang, wenn Claudia Cardinale den Bahnhof verlässt, Sergio Leone sogar die Geschwindigkeit des Kamerakrans dem Crescendo von *Once upon a Time in West* angepasst hätte.⁵³ Das ungewöhnliche Experiment zeigte Erfolg. C'ERA UNA VOLTA IL WEST avancierte zu einem Western, welcher erstmals eine positiv konnotierte Bezeichnung von »Pferdeoper« verdiente.⁵⁴ Bemerkenswert ist somit zum einen der hohe Anteil der Stücke Morricones an der Inszenierung und zum anderen eine stets wiederkehrende Zelebrierung von Stille, welche aus einem spielerisch-reflexiven Umgang mit Bildern und Tönen in der Montage resultiert. Chions audiovisueller Kontrakt schien hier ein ums andere Mal neu ausgehandelt worden zu sein.

Grundsätzlich fällt auf, dass Morricones Musik bei Leone nur selten in den traditionellen Funktionen von Filmmusik eingesetzt wird. Sie wirkt weder als *Mood*-Technik, um innere Prozesse zu veräußern und den Zuschauer affektiv einzubeziehen, noch als *underscoring*, also als ein rein illustratives Untermalen der Bilder und Handlung mit naturalistischen Assoziationen. Auch wird sie keinesfalls als ein durchlaufender Klangteppich von hintergründiger Begleitmusik verwendet.⁵⁵

Sie scheint vielmehr als eine autarke, kommentierende Instanz zu funktionieren. Ein non-verbaler Erzähler, welcher durch auffällige akustische Signale auch Szenen- und Ortswechsel vorschreibt, also *sound cut's* diktiert und somit einen narrativen Zusammenhang gewährleisten kann. Harald Steinwender attestiert C'ERA UNA VOLTA IL WEST diesbezüglich der erste oder zumindest einer der ersten Filme zu sein, welcher auf diese Weise so furios und rigoros verschiedenste Ebenen miteinander verwebt.⁵⁶ Verwiesen sei hierzu auf die Rückblende kurz vor Ausbruch des *Shootout*. Die Klänge der Mundharmonika ertönen verzerrt und werden unscharf, in gewisser Weise wie die visuellen Eindrücke. Aus der Sicht des Fremden (Charles Bronson) kommt mit einem Mal eine jüngere

⁵² Harald Steinwender: *Sergio Leone. Es war einmal in Europa*. Berlin 2009, S. 274.

⁵³ Zit. nach Steinwender, S. 275.

⁵⁴ Über Erfolg, Einfluss, Nachhaltigkeit und Kult dieses Films muss – denke ich – nicht viel mehr gesagt werden.

⁵⁵ Steinwender, S. 268.

⁵⁶ Ebd., S. 276.

Version seines Antagonisten auf ihn zu, deren Bild erst nach und nach klar erkennbar wird. Über den Klang des Instruments erinnert sich schließlich auch Frank. Der Flash-back schließlich wird akustisch durch die einsetzenden Glockenschläge beendet, was insofern makaber auf der visuellen Ebene verortet wird, dass der Strick an dem der Bruder des Fremden baumelt, wiederum an einem solchen Klangkörper hängt. Steinwender bezeichnet dieses Stilmittel als »Amalgamieren einzelner Sequenzen«.⁵⁷

Des Weiteren fällt auf, wie markant mit einem Mal Stille zelebriert wird – Stille hier weniger im Sinne eines Nicht-Vorhandenseins von Ton, eher im Sinne einer Absenz von Dialog und Musik (Diese Tendenz herrscht im Übrigen auch bei 2001 vor). Es geht dabei um eine aufkommende Dominanz des *atmo-sounds*, wofür bei C'ERA UNA VOLTA IL WEST vorrangig das Zirpen der Grillen in der Prärie und das monotone Stampfen und Schnaufen der Eisenbahn exemplifiziert werden kann. Scores, welche vor der Postproduktion fertiggestellt, oder – beim Einsatz von präexistenter Musik – vorhanden sind, können auf diese Weise akustischen und visuellen Raum für die Atmosphäre schaffen. Ein Aspekt, der im *Mood*-Verfahren verloren geht, wenn der Soundtrack konsequent »zugekleistert« wird – diese Formulierung nach der Annahme von Adorno, dass Filmmusik zuhauf als Kitt zwischen den Szenen fungiert oder so eingesetzt wird.⁵⁸ Indem die Musikstücke ihre eigenen Grenzen frühzeitig festsetzen, resultiert daraus eine Variable, was die Gestaltung der Übergänge angeht, welche jene Sequenzen verbinden, die musikalisch unterlegt sind. So erklingt bei C'ERA UNA VOLTA IL WEST nur 66 Minuten lang Filmmusik, bei einer Laufzeit von 167 Minuten.⁵⁹ Auch auf der Dialogebene gestaltet es sich lakonisch. Den Großteil macht also die breit angelegte Atmo aus. Ein so geartetes Verfahren steht natürlich in radikalem Kontrast zur Erzählökonomie des Klassischen Hollywoods. Und es forcierte ein damals neues Konzept von Zeitlichkeit. Dieser Bruch kann überdies als höchst ironisch kommentiert betrachtet werden, wenn bei Morricone, Baragli und Leone die Aneinanderreihung von *atmo-sounds* im Sinne einer *Musique concrète* mit einem Mal auch rhythmisch wird. Fortwährend werden also Arrangements von Geräuschen so angeordnet, dass sie quasi die Ouvertüren zu den Scores bilden. Dies zeigt sich prägnant in der Eingangsszene am heruntergekommenen Bahnhof inmitten der gottverlassenen Prärie. Vor allem die beinahe zehnminütige *concrète* »Komposition« von zwitschernden Vögeln, einem enervierend quietschenden Windrad, klirrenden Sporen von Cowboy-Stiefeln auf knarrendem Holzboden, zirpenden Grillen, beständig klat-schend auftreffenden Wassertropfen, knackenden Fingerknöcheln, einer penetrant surrenden Fliege und dem Geräusch des knatternd herannahenden, beim Einfahren schrill pfeifenden Zug dehnt das Zeitempfinden quälend lange aus. So lange, bis nach einer gefühlten Ewigkeit das Ertönen der jaulenden Mundharmonika, welche den Auftritt des Fremden einleitet und damit auch den Beginn des ersten Scores förmlich wie eine Erlösung empfunden wird, da dies suggeriert: jetzt geht es endlich los!

Der Auftritt des Antagonisten Frank wurde ähnlich – allerdings nicht derart episch, ja opernhafte ausladend – inszeniert und montiert. Nachdem in Heckenschützenmanier der Farmer Brett McBain, seine Tochter und der älteste Sohn aus dem Hinterhalt erschossen

⁵⁷ Ebd., S. 134.

⁵⁸ Theodor W. Adorno, Hanns Eisler: *Komposition für den Film*. Frankfurt a.M. 2006, S. 12.

⁵⁹ Steinwender, S. 275.

worden sind, erfolgt ein Schnitt ins Innere des Hauses. Eine Kamerafahrt zur offenen Tür hinaus suggeriert den *point of view* des jüngsten Sohnes, dessen hektisches Fußgetrampel gewissermaßen das Intro von *As a Judgement*⁶⁰ bildet. Als er – im Gegenschnitt – seinen Platz auf der Veranda erreicht hat und stehenbleibt, erklingen in direkter Fortführung die harten, aggressiven Schläge auf die Saiten einer E-Gitarre, ein musikalisches Thema, ein Idiom, welches fortan Frank zugeordnet wird. Beim Mord an dem Jungen geht sodann das Geräusch des Revolverschusses in das Pfeifen und Kreischen eines ein-fahrenden Zuges über. Dessen Klänge bilden wiederum den Auftakt zum Stück *Bad Orchestra*, in welchem per verstimmten Klavier das heruntergekommene Flair des Westernstädtchens seine akustische Entsprechung findet. Markierungen, Amalgamierungen und raffinierten Überleitungen solcherart ist es so zu verdanken, dass trotz Verzicht auf die kittenden, kleisternden Attribute von *Mood*-Musik die Erzählung im Fluss bleibt, eines zum anderen führt und ein Spannungsbogen aufrechterhalten werden kann. C'ERA UNA VOLTA IL WEST demonstriert somit auf unterschiedlichsten Ebenen der Inszenierung (Schauspiel, Kamera) und Gestaltung (Schnitt, Dramaturgie, Ton, Sounddesign), wie (facetten)reicher der Film durch verfrühten Einsatz des Scores in der Produktion werden kann.

Easy Listening Rider

Ähnlich vom Prinzip her wie Sergio Leones Pferdeoper beginnt auch EASY RIDER. Minutenlang wird Musik konsequent ausgespart, der Zuschauer für die Geräuschkulisse des Schauplatzes sensibilisiert. Wie auch bei C'ERA UNA VOLTA IL WEST ist es der Ort eines Massenverkehrsmittels. An einem Flughafen erfolgt, begleitet vom ständigen, ohrenbetäubenden Lärm startender und landender Flugzeuge, der Drogendeal der beiden Protagonisten. Erst nach der Geldübergabe erklingt der erste Song: Steppenwolfs *The Pusher*. Nach einer stillen Sequenz, jener berühmt gewordenen, in der Peter Fonda demonstrativ seine Uhr wegwirft und in welcher die Tonebene nur vom Knattern der Harley Davisons bestritten wird, folgen sodann die *opening credits*.⁶¹ Bevor jedoch *Born to be wild* angespielt wird, gönnt sich die Montage einen letzten ruhigen Moment und lässt die beiden Protagonisten auf der Straße in der Ferne verschwinden. Parallel dazu verklingt auch allmählich das Geräusch der Motoren. Erst danach erfolgt der Umschnitt auf das Profil des motorradfahrenden ›Captain America‹ (Peter Fonda). Zeitgleich ertönt der erste Taktschlag von *Born to be wild*, der in unmittelbarer Folge die so bekannt gewordenen Akkorde einleitet und damit erscheint der Filmtitel. Präexistente Filmmusik hatte sich somit gerade erst mit 2001 zu etablieren versucht und wurde demzufolge noch kontrovers diskutiert, als im Sinne eines nächsten Schrittes präexistente Popmusik eingesetzt wurde – noch dazu eine Filmmusik, die mehr aus Songs denn aus Scores bestand. In gewisser Weise der nächste ›Tabubruch‹. Wird dem Kameramann des Filmes, Laszlo Kovac, Glauben geschenkt, so soll sich die Entscheidung, ausschließlich Pop- und Rock-

⁶⁰ Das im Film verwendete Stück ist nicht vollkommen deckungsgleich mit dem Track auf den Tonträgern (Schallplatte, CD).

⁶¹ Was damals so auch nicht der üblichen Norm entsprach. Der Film hatte mit dem Vorspann zu beginnen und nicht unbetitelt mit einer Art Prolog, welche durch Texttafeln vom Rest abgetrennt war.

songs aus den zeitgenössischen Charts zu verwenden, aus den Produktionsumständen ergeben haben. Da sich die Crew für zwölf Wochen auf den Straßen Amerikas befand, wurde das belichtete Filmmaterial peu à peu nach Los Angeles geschickt, wo sich der Editor Donn Cambern an die ersten Sichtungen machte. Eine Möglichkeit zur direkten Kommunikation schien es dabei nicht gegeben zu haben. So Kovac: »I tried to call him every day, though sometimes there were no phones.«⁶² Cambern war so mit der Aufgabe konfrontiert, ohne direkte Anweisung eine erste Ordnung in das Filmmaterial zu bringen. »Donn was looking at thousands of feet of running shots of the bikes, which translated to hours. He transferred contemporary rock and roll songs to magnetic tape, and synched it randomly to the film, so every shot had music behind it.«⁶³ Eher assoziativ und intuitiv als kausallogisch wurde EASY RIDER dadurch geschnitten, mit und auf den Takten der Rocksongs von Steppenwolf, The Jimi Hendrix Experience, Smith, The Byrds, Holy Modal Rounders, The Fraternity of Man, The Electric Prunes und Roger McGuinn. Als Zeichen einer gewissen Willkür dabei kann auch gesehen und gehört werden, dass *Wasn't born to follow* von The Byrds ohne eine gewisse Logik zu verfolgen zweimal eingesetzt wird. »Originally, he [Donn Cambern] was just making it more interesting, but the music became inseparable from the pictures. When the film was cut there was a discussion about who was going to score it.«⁶⁴ Diese Diskussionen verliefen sich allerdings im Sande. Gerüchten zufolge drängte, wie vor nicht einmal einem Jahr bei Kubrick und 2001, die Zeit. Es war geplant, die »premiere at Cannes on 13 May 1969«⁶⁵ zu veranstalten. Wohl deshalb wurde von der Idee, einen Komponisten zu engagieren, wieder Abstand genommen. Die progressive Ästhetik als Produkt seiner Produktionsumstände. »They ended up licensing the music that Donn was using. They spent \$1 million licensing music, which was about three times the budget for shooting the rest of the film.«⁶⁶ So wurden die *temp tracks* letztendlich auf der Tonspur des Filmes gelassen – mit allseits bekannten Folgen.

Gründe für diese Tendenzen: die Neuen Klangwellen

Bei all diesen Entstehungsgeschichten fällt auf, dass es immer zu gewissen Problemen in der (Post)Produktion gekommen ist, wofür in den strukturgebenden Möglichkeiten eines Musikstückes auf der Tonspur innovative Lösungsansätze gesucht und gefunden wurden. Norman Jewinson hat offenbar den Überblick verloren, Kubrick benötigte wohl dringend rahmengebende Komponenten für seine Trickaufnahmen aus dem Weltraum, der Cutter Donn Cambern schien uninformiert und daher nicht zu wissen, wie er die Kamerafahrten von den Highways Amerikas untereinander in Verbindung bringen sollte. Immer wurde das Heil in einem Schnitt gesucht, der anhand der Leitlinien eines Songs oder Scores angefertigt wurde. Lediglich C'ERA UNA VOLTA IL WEST war diesbezüglich eine Ausnahme. Doch könnten unter Umständen gewisse Sprachbarrieren am Set den Ausschlag gegeben haben, dass der nachweislich des Englischen nur rudimentär

⁶² http://www.moviemaker.com/directing/article/easy_rider_35_years_later_2921/ (14.01.2013).

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Lee Hill: *Easy Rider*. London 1996, S. 29.

⁶⁶ http://www.moviemaker.com/directing/article/easy_rider_35_years_later_2921/ (14.01.2013).

mächtige Sergio Leone seinen US-amerikanischen Schauspielern Charles Bronson, Henry Fonda und Jason Robards bevorzugt per Musik von der Schallplatte die Regieanweisungen hinsichtlich Verhaltens und Auftretens kommuniziert hat.⁶⁷ Eine solche Annahme ist jedoch nicht eindeutig belegbar und gestaltet sich ob dessen höchst spekulativ. Als fix kann gelten, dass die Filme in dieser Zeit mittels einer anderen Produktionsart hergestellt wurden, die nicht mehr der des stark organisierten und streng reglementierten Verfahrens des Studio Systems entsprach. Folglich kann die implizierte Fehleranfälligkeit bei der Nachbearbeitung nicht als gewichtiger Grund dafür angenommen werden, dass gegen Ende der 1960er Jahre in Amerika verstärkt Filme aufkamen, in welchen die Filmmusik einen anders ausgerichteten Einsatz fand. Die drei angenommenen Hauptgründe hierfür seien darum im Folgenden kurz skizziert. Barbara Flückiger verweist diesbezüglich auf den damals stattfindenden gesellschaftlichen Umbruch: die »Generation der Baby Boomer«⁶⁸, welche ihre eigene Kultur ausformulierte und weit verbreiten konnte. Diese im Wesentlichen aus einer Revolte gegen das Establishment bestehende »Neue Welle« definierte sich überwiegend über die neu aufgekommene Musik und den different klingenden Sound. Die von Flückiger so benannte »Tonbesessenheit geht auf den Einfluss der Musikindustrie zurück, die seit den späten 1950er Jahren boomte. Die Jugendkulturen zentrierten sich um verschiedene identitätsstiftende Musikstile«⁶⁹. Mit dieser hohen Affinität zu populärer oder populär aufgemachter Musik korrespondierte so der Original Soundtrack von EASY RIDER direkt. Doch auch der gleichermaßen swingende wie jazzlastige Score eines Michel Legrand oder die Filmmusik eines Ennio Morricone, unter Verwendung von E-Gitarren, waren in der Lage, zur Konsummusik für dieses neu aufgekommene Klientel zu avancieren. Harald Steinwender macht hierzu auf die prosperierende Schallplattendindustrie dieser Zeit aufmerksam, welche zunehmend »ein Interesse an der Vermarktung der Scores (inklusive Hitsingles) entwickelte«⁷⁰.

Des Weiteren muss der neuartige Sound angeführt werden. »Die geräuschhafte Komponente – unter anderem Perkussions- und verzerrte Instrumentalsounds – wurde zum wesentlichen Bestandteil der musikalischen Ästhetik.«⁷¹ Der Trend entwickelte sich somit hin zu einem experimentell-verspielten Umgang mit den Musik- wie Aufnahmeinstrumenten. Dissonant-atonale Tendenzen, wie von Arnold Schönberg einst in der, oder vielmehr für die Neue Musik konzipiert, fanden dabei ebenso Anklang und Eingang, wie die schrägen Töne von »Verstärker, elektrischer Gitarre und Synthesizer«⁷² Für Barbara Flückiger entsprach diese enorme Zuwendung zu innovativer, neu auf den Markt gebrachter Tontechnologie konkret den Wünschen nach spezifischen und signifikanten Ästhetiken, welche allorts in der Jugendkultur bestanden. Indes die anschließende »flächendeckende Versorgung mit technisch hochwertigen Tonsystemen im Consumer-Bereich steigerte die Ansprüche nicht nur der Filmemacher, sondern auch des Publi-

⁶⁷ In der Tat sind vor allem die dynamischen Performances jener Schauspieler eng mit den Takten Ennio Morricones verbunden, im Gegensatz zum Schauspiel Claudia Cardinale oder Gabriele Ferzetti.

⁶⁸ Barbara Flückiger: *Sound-Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg 2001, S. 15.

⁶⁹ Ebd., S. 17.

⁷⁰ Steinwender, S. 267.

⁷¹ Flückiger, S. 17.

⁷² Ebd.

kums«⁷³. Doch ebenso das in diesem Zuge aufkommende Angebot qualitativ hochwertiger und trotzdem erschwinglicher (vor allem aber tragbarer) Aufnahmegeräte in dieser Zeit gestattete es den (Film)Musikern mit einem Mal simpler, flexibler und spontaner zu sein. So muss nun speziell im Bereich der Filmmusikproduktion das Aufbrechen der festen Strukturen des hollywoodianischen Studiosystems als Folge der »Neuen Klangwellen« angesehen werden. Filme konnten direkter und effizienter gemacht werden. Und dies wiederum speiste sich zuvörderst aus den tontechnologischen Fortschritten.⁷⁴

Diese lästigen Probleme mit den Temp tracks

Noch im Jahre 1949 hatten Theodor W. Adorno und Hanns Eisler gefordert, dass dem Komponisten beim Film mehr Freiheiten und Entfaltungsmöglichkeiten zugesprochen werden müssten. Seine Beschäftigung sollte sich nicht als reine Auftragsarbeit gestalten.

Nur wenn bereits in der Phase des Planens von Anbeginn an der Komponist gleichberechtigt mitwirkt, selber Ideen gibt, [...] anstatt sich auf die ausführende Funktion zu beschränken, ist es möglich, eine sinnvoll organisierte Form des Films zu erzwingen.⁷⁵

Es mutet kurios an, dass nun ausgerechnet auf Umwegen über die fortschreitende Tontechnologie der Filmkomponist in die Lage gerät, mehr Einfluss auf die ästhetische Gestaltung des Films zu nehmen. Eine Entwicklung, bei der Theodor W. Adorno sicherlich heftige Kritik an jener Kulturindustrie geübt hätte, die zu solchen Ergebnissen führte. Trotzdem ist das von ihm schon Ende der 1940er Jahre mitangedachte Prinzip gut zwanzig Jahre später so in die Tat umgesetzt worden. Es wäre gut möglich gewesen, dass ihm *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* und *THE THOMAS CROWN AFFAIR* gefallen hätten – 2001 und *EASY RIDER* mit großer Wahrscheinlichkeit aber nicht. Aber darüber kann sicherlich heiß debattiert werden...

Ergiebig für einen Zugang zur Filmmusik hat sich nun die Einordnung in produktionstechnische, tontechnologische, gesellschaftliche und popkulturelle Kontexte gestaltet. Insbesondere die wechselseitigen Beeinflussungen von Musik und Schnitt sind dabei von besonderem Belang. Ton über Bild, Musik über Schnitt lautet somit die Devise, welche sich ab Ende der 1960er Jahre gemeinhin im audiovisuellen Bereich durchsetzte. Die Musicalfilme und -verfilmungen der 1970er Jahre⁷⁶ einerseits und die dato beginnende Erfolgserie von Tanzfilmen⁷⁷ zeugen hiervon ebenso, wie das Aufkommen einer breiten Musikvideo-Kultur in den 1980er Jahren. Auch wenn es dann zu einer technologischen Weiterentwicklung gekommen ist und eine neue Generation von Synthesizern wiederum neue Ästhetiken hervorgebracht hat, ist das 1968/69 aufgekommene Grundprinzip erhalten geblieben. So urteilt hinsichtlich des Verlaufs einer solchen Filmmusikproduktion Hans Zimmer in der heutigen Zeit: »[T]he way I've been working recently, where I write

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Auch in Bezug auf das *Direct Cinema*.

⁷⁵ Adorno/Eisler, S. 133.

⁷⁶ *TOMMY* (GB 1975, R: Ken Russell), *THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW* (USA 1975, R: Jim Sharman), *QUADROPHENIA* (GB 1979, R: Franc Roddan),...

⁷⁷ *SATURDAY NIGHT FEVER* (USA 1977, R: John Badham), *FLASHDANCE* (USA 1983, R: Adrian Lyne), *DIRTY DANCING* (USA 1987, R: Emile Ardolino), *FOOTLOOSE* (USA 1984, R: Herbert Ross),...

things ahead of them shooting, is actually the better way of going.«⁷⁸ Verantwortlich dafür kann in erster Linie die Tontechnologie gezeichnet werden.

Film making technology has changed so much in recent years, especially with computer graphics [...]. The old way of writing a score where you wait for a locked picture, a defined cut, and spend those last six to 12 weeks, or whatever, writing and doing the movie, then going on to a scoring stage, I just don't think that method applies anymore. So it makes sense to try and get some of the work done ahead of those 12 weeks [...]. You'll probably have more influence over the picture's style and it solves some of those pesky temp score problems.⁷⁹

Diesbezüglich muss darauf hingewiesen werden, dass ein großer Teil der Filmmusikproduktion im Hollywood der 1980er Jahre in gewisser Weise wieder »klassisch« wurde – nach dem (kommerziellen) Scheitern der New-Hollywood-Bewegung. Überwiegend mit John Williams hat sich sodann ein Komponistentypus etabliert oder re-installiert, welcher sowohl kompositorisch als auch arbeitstechnisch der Goldenen Ära Hollywoods verpflichtet war und bis heute noch ist. Deswegen kann Hans Zimmer, welcher Mitte der 1980er Jahre ins Filmmusik-Geschäft eingestiegen ist, auch von einem »old way of writing a score« sprechen, den er selbst noch so miterlebt hatte. Eine veraltete Art, die Ende der 1960er Jahre erstmals mittels neuester Tontechnologien revolutioniert wurde, aber für den weiteren erfolgreichen Verlauf abermals die nächsten bahnbrechenden Entwicklungen auf dem Sektor der Tontechnologie abwarten musste und bis dahin vollends in »alte Gewohnheiten« zurück zu fallen drohte. Und auf diese Weise konnten mit den digitalen Synthesizern »diese lästigen Probleme mit den Temp Tracks« gelöst werden, das nämlich der Komponist keinen Einfluss auf die Gestaltung der Filmbilder hat und zum bloßen Auftragsarbeiter degradiert wird – im schlimmsten Fall sogar übergangen wird, wenn sich die Filmemacher zu sehr an die provisorischen Stücke gewöhnt haben.

Fazit

Werden nun die eingangs schon erwähnten, von Claudia Gorbman anvisierten Perspektiven einer Filmmusikwissenschaft abermals herangezogen, so kann konstatiert werden, dass ein Zugang über den »Kontext der Technologie«⁸⁰ überaus ergiebig erscheint. Dies tritt nicht nur an der spezifischen Ästhetik markant hervor, sondern es erschließt sich hierüber auch direkt der Sachverhalt einer »zunehmende[n] Verflechtung von Film- und Musikindustrie«⁸¹. Eine so geartete Herangehensweise wäre auch in der Lage, die Probleme der Filmwissenschaftler mit der Disziplin der Musikwissenschaft zu lösen. Sicherlich mag dies zuvörderst für die Ausrichtung von primär textuellen Analysen der Partituren eher unbefriedigend erscheinen, doch sollte das Eruiieren der produktionstechnischen und tontechnologischen Kontexte in dieser Hinsicht als erster Schritt zu einer textuellen Analyse von Filmmusiken betrachtet werden. Denn das grundlegende Diktum von Aaron Copland, dass Filmmusik nicht hörbar sein sollte, hat sich verändert. Es muss dahingehend modifiziert werden, dass sie nunmehr auch sichtbar sein soll.

⁷⁸ <http://www.soundtrack.net/content/article/?id=206> (14.01.2013).

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ <http://www.soundtrack.net/content/article/?id=206> (14.01.2013).

⁸¹ Ebd.