

Film und Musik

Kaum lernten die Bilder laufen, war die Musik ihr Begleiter. Der legendäre Mann am Klavier und später bis zu 100köpfige Kino-Orchester unterstützten, illustrierten das stumme Filmgeschehen zumeist mit standardisierten Ausdrucksklischees, die in Sammelbänden wie "Motion Picture Moods" oder den sogenannten „Kinotheken“ für die Stummfilmbegleitung katalogisiert und für die verschiedenen Gefühlsmobilisierungen abrufbereit vorlagen. Als Sprache und Geräusch die Bilder zu ‚beleben‘ begannen, bedeutete das zwar das Aus für die livehaftige Begleitmannschaft; die Musik indes hatte über Arbeitslosigkeit nicht zu klagen. Im Gegenteil: Angefangen mit dem ersten erfolgreichen Tonfilm aus dem Jahre 1927, "The Jazz Singer", überschwemmte eine Welle von Musikfilmen die Kinopaläste. Und auch in den realistischen Sprechfilmen, etwa „Der blaue Engel“, waren eingestreute Lieder an der Tagesordnung.

Vor allem wurde der Musik im Film die Funktion zugeteilt, die sie bis auf den heutigen Tag in diesem kulturindustriellen Massenmedium erfüllt und hinter der ihre ästhetische Gestalt immer aufs neue sang- und klanglos verschwindet. Die Filmmusik schiebt eine ‚allgemeinmenschlich-vermittelnde‘ Ebene zwischen die projizierten Bilder und ihre Betrachter, die durch Einfühlung – Stimmungsmache – die Distanz zwischen Leinwand und Zuschauerraum, zwischen Schein und Sein ab- und eine (freilich scheinhafte) Identifikation aufzubauen sucht. Ihre Funktion ist, wie Theodor W. Adorno und Hanns Eisler in ihrem Filmmusikbuch 1943/44 schreiben, „die des Kitts, welcher Elemente zusammenhält, die sonst beziehungslos sich gegenüberstehen: das maschinelle Produkt und die Betrachter, aber auch diese selbst“. Als unauffälliger Adlatus wird Musik im konventionellen Film darauf angesetzt, die Zuschauer an die Projektionen zu binden, sei es, daß sie das Filmgeschehen durch ihren illustrierenden Einsatz verdoppelt (seit „King Kong“ führt dieses sogenannte „micky-mousing“ zumal den Hollywoodfilm an der akustischen Leine), sei es, daß sie durch Voran-

kündigung die Spannung verstärkt (und dadurch zugleich zurücknimmt) u. a. m.

In Opposition zu diesem sinn- und bewußtlosen Gebrauch von Filmmusik als Droge wurden schon in den frühen Jahren des Tonfilms Alternativen entwickelt, die der Musik eine eigenständige Rolle im Film zuwiesen, sie sozusagen hörbar machen wollten. Hierzu zählt Hanns Eislers Konzeption, die Musik als „dramaturgischen Kontrapunkt“ zur projizierten Realität zu behandeln, eine Musik, die sich nicht mehr illustrierend und begleitend, sondern kommentierend zum Bildverlauf verhält. Es kam Eisler darauf an, der Musik eine konkrete dramaturgische Funktion zuzuweisen, die sie bereits bei der Konzeption des Drehbuchs erhalten sollte, eine Funktion im Sinne einer Verdeutlichung oder auch Kontrastierung des Sichtbaren. Und sie sollte nur dann eingesetzt werden, wenn die Dramaturgie dies tatsächlich erforderlich machte.

Bei der Produktion von „Kuhle Wampe“, dem Klassiker des deutschen proletarischen Films, waren die Voraussetzungen für die Umsetzung einer solchen avancierten Konzeption nahezu optimal (sieht man von der finanziellen Seite ab). Mit Bertolt Brecht und Ernst Ottwald (Drehbuch), Slatan Dudow (Regie) und Eisler war hier ein Produktionskollektiv am Werk, das nicht nur künstlerisch Zeichen setzte, sondern dessen „Arbeit als ganze eine politische war“ (Brecht).

Der Film, in seiner Kritik der gesellschaftlichen Verhältnisse (Arbeitslosigkeit), aber auch der Verkleinbürgerlichung der Arbeiter auf Eislers „Solidaritätslied“ wie auf einen Fluchtpunkt hin montiert, beginnt musikalisch mit einem „Praeludium“, das als Paradebeispiel eines „dramaturgischen Kontrapunkts“ gelten darf. Diese rasche, scharfe polyphone Musik kontrastiert die deprimierend-triste Hinterhofstimmung einer Bildmontage von Berliner Mietskasernen. Sie tritt in Gegensatz zum Bildgeschehen, eine dialektische Spannung, die den Sinn der Sequenz hervortreten läßt, indem sie „eine Art von Schock bewirkt, der . . . mehr Wider-

stand hervorruft als einführende Sentimentalität“ (Adorno/Eisler).

Die Funktion des „Praeludiums“ bleibt indes nicht auf diese Kontrapunktierung beschränkt. Sie liegt außerdem in der Verklammerung dieser kurzen Sequenz mit dem Filmvorspann (plus Credits) und einer weiteren, die Zeitungsschlagzeilen über den rapiden Anstieg der Arbeitslosigkeit montiert. Hier bezieht sich die Musik direkt auf die schnelle Bewegung des Filmschnitts, erregt sich also mit ihrer Hektik und nicht kontrapunktierend über die Arbeitslosigkeit. Ein solcher, über die einzelnen Filmsequenzen greifender Einsatz von Musik setzt ohne

Frage die kontinuierliche Mitarbeit des Komponisten bei Konzeption wie Realisation des Films voraus, nicht zuletzt aber die Komposition einer stimmigen und eigenständigen Musik, die aufgrund ihrer eigenen Tragfähigkeit auch zu (inhaltlich) tragfähigen Beziehungen in der Lage ist. Dabei geht es Eisler nicht um die Rettung eines wie auch immer gearteten Kunstcharakters. Der proletarische Tonfilm „Kuhle Wampe“ dokumentiert das Bestreben, das aufstrebende Massenmedium zum Instrument avancierter künstlerischer und politischer Interessen umzufunktionieren. Er blieb eine, wenn auch bedeutende Ausnahme. Thomas Phleps

