

Musik/Film

Jürg Stenzl

Jürg Stenzl, geb. 1942 in Basel, studierte in Bern und Paris, lehrte von 1969 bis 1991 als Musikhistoriker an der Universität Freiburg (Schweiz), von 1992 an in Wien und Graz und hatte von Herbst 1996 bis 2010 den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Salzburg inne. Zahlreiche Gastprofessuren, zuletzt 2003 an der Harvard University. Publiizierte Bücher und über 150 Aufsätze zur europäischen Musikgeschichte vom Mittelalter bis in die Gegenwart (mit einem Schwerpunkt Luigi Nono), zur musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte sowie zu Musik und Film. Zuletzt erschienen: *Jean-Luc Godard – musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard* (edition text + kritik, 2010) und *Dmitrij Kirsanov. Ein verschollener Filmregisseur* (edition text + kritik, 2013).

Musik/Film

Konstellationen zwischen Claude Debussy/Dudley Murphy und
Hans Werner Henze/Alain Resnais

Jürg Stenzl

et+k

edition text + kritik

Gedruckt mit großzügiger Unterstützung der Paris-Lodron-Universität
Salzburg und deren Rektor Prof. Dr. Heinrich Schmidinger.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-86916-490-8

Umschlagentwurf: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: Jean-Luc Godard: BANDE À PART

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht
ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages.
Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2016
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Claudia Wild, Konstanz

Druck und Buchbinder: Laupp & Göbel GmbH, Robert-Bosch-Straße 42, 72810 Gomaringen

Inhalt

- Einleitung 7
- 1 Zwei frühe Tanzfilme von Dudley Murphy (1897–1968)**
THE SOUL OF THE CYPRESS (1920) und DANSE MACABRE (1922) 15
- 2 Germaine Dulacs Stummfilm LA SOURIANTE MADAME BEUDET (1923)
und die Begleitmusik von Arthur Kleiner und Manfred Knaak 38**
- 3 Melodram, Erster Weltkrieg und Filmavantgarde**
Der Film J'ACCUSE (1919) von Abel Gance und seine Neuvertonung
durch Robert Israel 71
- 4 Die Musik zu Abel Gances LA ROUE**
Paul Fosse/Arthur Honegger und Robert Israel 100
- 5 »Bergfilm«: IM KAMPF MIT DEM BERGE. EINE ALPENSYPHONIE (1921)**
Ein Film von Arnold Fanck mit der Musik von Paul Hindemith 145
- 6 Die Cinéphonies von Émile Vuillermoz und Jacques Thibaud**
Claude Debussys *Children's Corner* von Marcel L'Herbier (1936) 170
- 7 Kurt Weill und die Pariser Musikkultur 1933–1935 181**
- 8 Éric Rohmers erster Spielfilm LE SIGNE DU LION (1959) und die Sonate
für Solovioline von Louis Saguer 210**
- 9 MOZART IN LOVE (1975) von Mark Rappaport**
Ein ungewöhnlicher »Mozart-Film« 236

10 Mehrfachbegabungen

Jean-Luc Godard und Manfred Eicher 261

11 »Ich tanze – allein – in den Himmel hinein ...«

Tanz in Jean-Luc Godards Filmen der 1960er Jahre 272

**12 Alain Resnais: MURIEL OU LE TEMPS D'UN RETOUR (1963)
und L'AMOUR À MORT (1984)**

Musik von Hans Werner Henze – mit einem heiteren Nachspiel:
PAS SUR LA BOUCHE (2003) 292

Bibliografie 343

Nachweis der Abbildungen und Notenbeispiele 359

Drucknachweise 363

Personenregister 365

Filmregister 373

Einleitung

Gleich vorweg, damit keine Missverständnisse aufkommen: *Musik/Film* ist kein Versuch einer umfassenden Darstellung von Filmmusik wie die 562 Seiten der 2008 erschienenen *History of Film Music* von Mervyn Cooke und die – besonders in musikalischer Hinsicht überzeugende – Studie von Royal S. Brown, *Overtones and Undertones. Reading Film Music*, die bereits seit 1994 vorliegt. Kaum zufällig: Diese Bücher entstanden in England und den USA.

Dass selbst Autoren von Filmgeschichten, die bloß *einen* Sprachraum oder nur *ein* Land beinhalten, auf die Musik in diesen Filmen kaum eingehen können, ist so wenig erstaunlich wie die umgekehrte Tatsache, dass Historiker der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts die Filmmusik (mehr noch als die populäre und alles dominierende »kommerzielle« Musik) übergehen. Jene, deren Interessen primär der Wirkung von Musik im »Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit« gilt und die sehr wohl wissen, dass heute vor allem vor Fernsehschirmen ein Großteil der Musik »weg-gehört« wird, sind kaum je auf die Hörweisen der »Musik zu Bildern« so eingegangen, dass die entsprechend unterschiedlichen Musikarten mit einbezogen wurden. Damit hängt eng die ganz grundsätzliche Frage nach einem wirklichen Musikhören, insbesondere eines aufmerksamen *Hin*-Hörens und seiner Voraussetzungen zusammen – im Unterschied zu einem Weghören angesichts einer allgegenwärtigen »Beschallung«, der kaum mehr auszuweichen ist.

Die vorliegenden Studien über einzelne Filme und deren Musik/Film-Konstellationen sind im Laufe mehrerer Jahre entstanden. Den eigentlichen Beginn bildeten vor mehr als einem Jahrzehnt – in Salzburg fast unvermeidlich – Untersuchungen ungewöhnlicher »Mozart-Filme«, konkret Jean-Luc Godards *FOR EVER MOZART* (1996) und Mark Rappaports *MOZART IN LOVE* (1975), die parallel zur Arbeit über die Musik in Jean-Luc Godards Filmen entstanden (Kap. 9 und 11).

Doch die Einsicht, dass sich eine auch musikhistorische Beschäftigung mit Filmen aller Arten lohnt, sich dabei Fragen stellen, die nicht nur für das »erste Filmjahrhundert«, sondern für die Musikgeschichte, generell und insbesondere für die Rezeptionsgeschichte der Musik aus vergangenen Zeiten, in hohem Maße lohnt, verdanke ich seit Anfang der 1970er Jahre meinem Freund Hansjörg Pauli (1931–2007), als wir uns im Zusammenhang mit der Entstehung meines ersten Buches über Luigi Nono kennenlernten. Wenig später konnte ich die Entstehung des ersten Bandes von Hansjörgs Filmmusik-Geschichte *Filmmusik: Stummfilm*

(1981) gleichsam hautnah ebenso miterleben wie die seiner eigenen, höchst originellen Musikfilme. Doch Filmmusik galt weiterhin, selbst wenn sie von Hanns Eisler stammte, kaum als ein ernsthaftes, gar karriereförderndes musikologisches Thema.

Die Zeiten haben sich geändert: 1967 rief eine Polemik gegen kritische Gesamtausgaben von Komponisten des 20. Jahrhunderts bei der Eröffnung des Kongresses der International Musicological Society in Ljubljana durch den »Nestor« der deutschen Musikwissenschaft keine gegenteiligen Reaktionen hervor; anvisiert waren offenbar die Schönberg- wie die Hindemith-Gesamtausgaben.¹ Was hätte dieser (in den USA hoch geehrte) deutsche Musikforscher mit problematischer Vergangenheit wohl angesichts der Tatsache verlauten lassen, dass Filmmusik sich, Jahrzehnte später, selbst im deutlich weniger cinefilen deutschen Sprachgebiet, geradezu zu einem »Modetrend« (mit kaum vermeidbaren Kinderkrankheiten) entwickelt hat?²

Meinen zwölf Studien liegt die Überzeugung zugrunde, dass es für die Musikhistoriker, bevor Versuche umfassender deutschsprachiger Gesamtdarstellungen der Filmmusikgeschichte unternommen werden, darum gehen muss, das Thema »Musik und Film« anhand konkreter Beispiele und begrenzter Themen mit diesen entsprechenden methodischen Erfahrungen zu bearbeiten.³ Dass hier, mit der Ausnahme der deutschen »Bergfilme« (Kap. 5) und der amerikanischen »Avantgarde«-Filme von Dudley Murphy (Kap. 1) und Mark Rappaport (Kap. 9), französische Filme im Mittelpunkt stehen, zudem zahlreiche, die – damals wie heute – im deutschen Sprachbereich kaum oder überhaupt nicht bekannt geworden sind, mithin eine »begrenzte Thematik«, weiß ich wohl.

Eine weitere Schwierigkeit: Wer von der Musik herkommt und »fächerübergreifend« über Film arbeitet, darf im »zweiten Fach«, der Filmologie, nicht diletieren. Eine fächerübergreifende Thematik fordert doppelte Kompetenzen. Diese

1 Friedrich Blume, »Die historische Musikforschung in der Gegenwart«, in: *Kongressbericht International Musicological Society Ljubljana 1967*, Kassel, Bärenreiter 1970, 13–25, zuvor in: *Acta Musicologica* 40 (1968), 8–21.

2 Dazu Jürg Stenzl, »Paris, 7.–8. Juni 2013. ›Les musiques de films. Nouveaux enjeux, rencontre sensible entre deux arts‹ (Ausstellung, Katalog, Kolloquium)«, in: *Musikforschung* (nur Internet), 8.7.2013, 6 S., online unter: <http://www.musikforschung.de/index.php/fr/actualites/congres-de-musicologie/rapports/tagungsberichte-2013/96-paris-7-8-juni-2013> [letzter Zugriff: 15.10.2015].

3 Ein hervorragendes deutschsprachiges Beispiel eines »begrenzten Themas« ist Oliver Hucks Buch *Das musikalische Drama im ›Stummfilm‹. Oper, Tonbild und Musik im Film d'Art*, Hildesheim, Olms 2012. – Der Hinweis ist unvermeidlich: Dass eine seriöse Filmmusikforschung, aber auch Studien, die sich an ein sogenanntes »breiteres Publikum« wenden, die englische, französische, aber auch die italienische Sekundärliteratur, insbesondere im Bereich der Filmologie, selbstverständlich zu verarbeiten hat, ist – hüben wie drüben – bedauerlicherweise keine Selbstverständlichkeit.

zu erreichen benötigt viel Zeit – ein Horror angesichts »geregelter Studienzeiten«.⁴ Unverzichtbar bleiben bereitwillig »Gegenlesende«, damit nicht filmologische Selbstverständlichkeiten ausgebreitet werden. Das gilt gerade auch dann, wenn die Fragestellungen primär durch musikalische, hier eben filmmusikalische Fragestellungen bestimmt sind – und das auch sein sollen. Ich habe das Glück, mich immer wieder auf die Hilfe vieler Kolleginnen und Kollegen verlassen zu dürfen. Von besonderer Bedeutung waren zudem die regelmäßigen Tagungen der an der Kieler Universität errichteten *Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung* unter der Leitung von Hans-Jürgen Wulff. Erste Kurzfassungen einiger der vorliegenden Studien sind zunächst im Hinblick auf diese Tagungen entstanden und in den im Internet erscheinenden *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* veröffentlicht und erst später erheblich erweitert worden.

Der Schwerpunkt auf einzelne Filme hat allerdings zur Folge, dass das, was man als »filmmusikalischen Alltag« bezeichnen könnte, hier kaum in den Blick gerät: Etwa die Musik zu den »klassischen« Hollywood-Filmen und der häufig für auch hin-hörende Zuschauer schwer erträgliche »Sound« von Fernsehfilmen. Da Musik im Film nicht ohne das Wort zum Verstummen gebracht werden kann, weil ein Tonfilm dann unverständlich würde, ist der Sonntagabend-Krimi häufig kaum erträglich. Es ist eine »Berufskrankheit«, die man sehr wohl als eine »Berufsgesundheit« von Musikern (auch von Musikologen) bezeichnen darf, dass sie nicht wirklich *weg*-hören können. Das erschwert die Erforschung »alltäglicher« Filmmusiken und erfordert, wie auch seitens der Filmologen, eine spezifische Methodik. Schwer einsehbar erscheint mir jedoch die Tatsache, dass die Musik in filmwissenschaftlichen Arbeiten, selbst wenn sie herkömmlicher, ja epigonaler Machart ist, weitgehend übergangen wird. Was jedoch für einen filmmusikalischen Autor eine Selbstverständlichkeit ist, sollte gerade für Cineasten auch einsichtig, nachvollziehbar gemacht werden. In Stummfilmen verwendete Musik, ob präexistente oder – selten – für den Film eigens komponierte, ist kaum je auf Tonträgern zu hören. Es führt demnach kein Weg an den Noten (so man sie denn finden kann) vorbei; hier liegt eine der größten Schwierigkeiten eines fächerübergreifenden Dialogs, der jedoch, angesichts des die herkömmlichen Kunstsparten übergreifenden Films, unverzichtbar ist. – Man sollte wenigstens gut Klavier spielen, vorspielen können ...

4

Dass das auch für andere Bereiche der Musikgeschichte gilt, etwa dem Mittelalter, wo Paläografie, Liturgiewissenschaft, Codicologie und Mittellatein unverzichtbar sind, sei hier – als Beispiel – nur am Rande erwähnt; das sprengt ebenso »geregelte Studienzeiten«.

Ein weiterer und tief greifender Unterschied besteht zwischen Film und Musik. Es überrascht angesichts der Tatsache, dass in den filmästhetischen Diskussionen seit dem frühen 20. Jahrhundert die Musik für die Filmemacher immer wieder als Vergleichsobjekt fungierte, wenn auch mit sehr unterschiedlichen Sichtweisen. Ungeachtet dieser »Musiknähe« war und bleibt der Film eine auf die jeweilige Entstehungszeit zentrierte Kunst. Es reichen dazu wenige Blicke in die wichtigsten internationalen Filmzeitschriften: »Historische Filme« bleiben dort, und erst recht in den Kinos und im Fernsehen, von wenigen populären Genres und Persönlichkeiten abgesehen, eine Randerscheinung. Das ist die genau gegenteilige Situation verglichen mit der »klassischen« Musikkultur, auch mit dem Jazz, der eine eigene und weiter wirkende Geschichte hat. Der Film ist hinsichtlich seiner Historizität jedoch weitgehend mit der populären und kommerziellen Musik vergleichbar, eine Art »Verbrauchsmusik« – mit wenigen Ausnahmen. Einen Großteil der international erfolgreichen Filmproduktion, insbesondere die amerikanische, ist seit Hollywood industrialisiert. Film ist sogar noch kapitalintensiver als die Oper. Wie wir wohl wissen, hat diese Industrialisierung künstlerisch bedeutende Filme nicht verunmöglicht, doch *neue* Wege erfolgten weitgehend außerhalb derselben durch »Außenseiter« und »Avantgardisten«.

Umso auffällender ist das gegenwärtige und weiter zunehmende Interesse an Stummfilmen mit Live-Musikbegleitung und die Neuveröffentlichung restaurierter Stummfilme mit von gegenwärtigen Komponisten neu komponierten Partituren. Viele dieser Komponisten bedienen sich dabei eines musikalischen Vokabulars, das mit dem »klassischen« Hollywood-Film und seinem »sinfonischen Sound« in Verbindung steht, der für den Ton-, kaum je für den Stummfilm charakteristisch war.

Wieder andere Komponisten kennen die Musikverwendung im Stummfilm ausreichend gut, übernehmen deren Prinzipien, sogar – neben neu komponierten Teilen – auch für Stummfilme geschaffene oder adaptierte Musik (Kap. 3). Dazu gehörte eine »Lichtgestalt« wie der aus Wien stammende und 1938 nach New York emigrierte Arthur Kleiner (Kap. 2),⁵ dessen Nachlass öffentlich zugänglich ist. (Zugänglich wäre, muss man bedauerlicherweise sagen angesichts der Bedeutung dieser Partiturenammlung.) Kleiner war während vieler Jahre im Museum of Modern Art für die Filmmusik verantwortlich, komponierte, sammelte »originale Partituren« und begleitete Filme am Klavier. Vergleichbar mit ihm ist Paul Fosse, während zwei Jahrzehnten der musikalische Leiter des Gaumont-Palace in Paris. Die Verzeichnisse seiner musikalischen Adaptierungen bis 1928 sind in der

5 Hansjörg Pauli, *Filmmusik: Stummfilm*, Stuttgart, Klett 1981, 12.

Pariser Cinémathèque erhalten geblieben, seine Musikbibliothek wird – wie seine eigenen Filmkompositionen – in der Bibliothèque de France aufbewahrt.⁶

Schließlich eine wachsende Zahl von Komponisten, die eine Herstellung neuer, eigener Musik als eine vom alten Film ausgehende Herausforderung verstehen. Damit ergibt sich die Chance, aus der neuen Filmmusik ein gegenwärtiges Filmverständnis herauszuhören (Kap. 2). Die Neukomposition versuche ich als individuelle Filmrezeption des Komponisten zu verstehen und zu interpretieren. Das führt, wenn Mauricio Kagel und Wolfgang Rihm dadaistische oder surrealistische Filme der 1920er Jahre neu vertonten, zu ganz unterschiedlichen Ergebnissen. Nicht weniger aufschlussreich erscheinen mir die (hier beispielsweise von Robert Israel) neu vertonten überragenden Filme *J'ACCUSE* und *LA ROUE* von Abel Gance (Kap. 3 und 4), Filme, deren filmhistorische Bedeutung unbestritten ist. Was sich für unser gegenwärtiges Filmverständnis verändern würde, wenn ein Film wie *LA ROUE*, optimal restauriert und mit der ursprünglich von Arthur Honegger und Paul Fosse zusammengestellten Musik versehen wäre, ist noch eine – konkret geplante – »Zukunftsmusik«. Wer aber David Griffiths' *BROKEN BLOSSOMS* (Eine Blüte gebrochen, 1919) mit der rekonstruierten und von Martin Miller Marks selbst am Klavier gespielten Musik in Kiel hat hören und sehen können, durfte erfahren, wie sich ein vertrauter Film durch die Musik entscheidend verändert.⁷

Eine besonders enge Verbindung von Film und Musik ergab sich während weniger Jahre in Frankreich durch die *Cinéphonies* genannten Filme, denen je ein musikalisches Werk zugrunde lag (Kap. 6).⁸ Schließlich war es das bedeutende Buch von Richard Abel, *The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896–1914*, das mich veranlasste, das filmische Pariser »Sound Scape« während Kurt Weills Exiljahren in dieser Stadt darzustellen und es mit Weills Ideen neuartiger »Musikfilme« zu vergleichen (Kap. 7).

Die ältesten erhaltenen Filme von Dudley Murphy, dessen Name in erster Linie dank des legendären französischen Films *BALLET MÉCANIQUE* (1923/24) in Erinnerung geblieben ist, waren eigentliche »Tanzfilme«. Seit den Anfängen des Films ist Tanz ein wesentliches Film-Thema geblieben. Dafür stehen, neben ungezählten anderen, auch die – allerdings ungewöhnlichen – Tanzfilmszenen in Filmen der 1960er Jahre von Jean-Luc Godard (Kap. 11). Für Godards Filme nach

6 Ich bereite zur Zeit eine detaillierte Erschließung in Buchform von Paul Fosses musikalischem »Inventar« von über 1600 Stummfilmen vor, die 2016 erscheinen sollte.

7 Am 22.2.2013 anlässlich der Kieler Tagung »Silent Film Sound: History, Theory & Practice«.

8 Die *Cinéphonies* von Dmitrij Kirsanov habe ich in Jürg Stenzl, *Dmitrij Kirsanov. Ein verschollener Filmregisseur*, München, edition text + kritik 2013, Kap. 3 behandelt.

der »période Mao« war, aus musikalischer Sicht, die Freundschaft mit dem Gründer des Schallplattenlabels ECM, Manfred Eicher, von weitreichender Bedeutung. Jetzt war es, öfter, als man vermuten konnte, die Musik, die zum Ausgangspunkt mehrerer Filme wurde, in denen ausschließlich präexistente Musik, allerdings in völlig neuartiger Weise, Verwendung fand (Kap. 10).

Den Regisseur Alain Resnais könnte man, so wie ich es für Jean-Luc Godard getan habe, ebenso als einen »musicien« unter den französischen Filmemachern bezeichnen. Er war allerdings, wie sein hoch musikalischer Kollege Eric Rohmer (Kap. 8) und im Gegensatz zu den Kollegen der »Nouvelle Vague« Claude Chabrol und François Truffaut, ein »musikalischer Asket«. Er hat zwar immer wieder andere und höchst verschiedenartige Komponisten ausgewählt, allerdings (mit sehr späten Ausnahmen) nie für mehr als zwei Filme. Dass er spät (2003) sogar eine Operette aus den 1920er Jahren, *Pas sur la bouche* (Nicht auf den Mund [küssen ...]), verfilmte, überraschte nicht weniger als zuvor sein Film *ON CONNAIT LA CHANSON* (Das Leben ist ein Chanson, 1997), in dem der Filmtext weitgehend aus – von den Schauspielern gesungenen – Chanson-Zitaten besteht.

Kühn war bereits die fragmentierte Musikverwendung in Alain Resnais drittem Spielfilm, *MURIEL OU LE TEMPS D'UN RETOUR* (1963); doch die wohl radikalste Musikverwendung, die man sich denken kann, erfolgte 1984 in *L'AMOUR À MORT*: Die vollständige Trennung von Bild und Musik bei gleichzeitiger engster Verknüpfung der beiden Medien (Kap. 12). Sicherlich kein Zufall, dass sowohl für *MURIEL* wie *L'AMOUR À MORT* Hans Werner Henze seine bedeutendsten Filmmusiken komponiert hat (Kap. 12).

Ungezählten Kolleginnen und Kollegen, Helferinnen und Helfern bin ich jenem Dank verpflichtet, den ich, soweit es hier nicht schon geschieht, innerhalb der einzelnen Kapitel abzutragen versuche. Von besonderer Bedeutung war auch dieses Mal die Fernleihe-Abteilung der Salzburger Universitätsbibliothek, zu deren Stammkunde ich längst geworden bin und die die Tatsache beinahe vergessen ließ, dass es in Österreich Filmforschung und -lehre – mit entsprechenden Folgen vor allem für die fremdsprachige Sekundärliteratur – eigentlich nur in Wien gibt. Herzlichen Dank auch an die Schweizer und die Pariser Cinéma-thèque, die Musikabteilung der BnF in Paris und an die dortigen Freunde Christa Blümlinger, Céline Scemama, Daniel Banda und Mark Rappaport.

Doch kein Buch ohne éditeur (damit ich das eindeutig zweideutige Wort »Verleger« umgehen kann): Dass sich auch bei diesem Buch die edition text + kritik, trotz der niedrigen Auflagen meiner beiden vorangegangenen Filmmusikbücher zu Jean-Luc Godard (2010) und Dmitrij Kirsanov (2013), erneut bereitfand, das Vorliegende in sein reichhaltiges Film-Programm aufzunehmen, freut mich sehr.

Johannes Fenner bloß als erneuten »Betreuer« zu bezeichnen, wäre angesichts eines derartig passionierten, an der Materie selbst Interessierten, undenkbar. Ich bin ihm für dieses Engagement ganz herzlich dankbar.

JS

Salzburg, im April 2015