

Francesco Finocchiaro

Durch einen Gazeschleier

VII. Jahrg. No. 23 Berlin, den 2. August 1930
Jede Woche Musik
ILLUSTRIERTE WOCHENSCHRIFT DES BERLINER TAGEBLATTS



Komponist und musikalischer Leiter
Edmund Meisel

Suite aus der Originalmusik zu dem
Tonfilm

Panzerkreuzer Potemkin

[Regie: S. M. Eisenstein]

von EDMUND MEISEL

Uraufführung: Marmorhaus, Berlin, August 1930

Mit Genehmigung des Prometheus-Film, Berlin



Panzerkreuzer Potemkin
Bild zu Motiv No. 22 (Applaus)

① I. Akt Fanfare
Firace
ff

② Hauptthema des Vorspiels
Maestoso

③ Potemkin-Thema
nr.

④ Schiffszug

Ästhetik der Filmmusik
in der Stummfilm-Ära

et+k

edition text + kritik

Francesco Finocchiaro

Durch einen Gazeschleier

Francesco Finocchiaro ist Full Professor für Musikgeschichte am Konservatorium »G. Rossini« Pesaro und habilitierter Privatdozent an den Universitäten Innsbruck und Padua. 2013–15 »Lise Meitner«-Stipendiat, 2016–20 FWF-Projekt-leiter. Seine Forschungsschwerpunkte sind Musikgeschichte, Musikanalyse und Musikästhetik des 20. Jahrhunderts sowie italienische Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts.

Durch einen Gazeschleier

Ästhetik der Filmmusik in der Stummfilm-Ära

Francesco Finocchiaro

et+k

edition text + kritik

Veröffentlicht mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF): 10.55776/PUB1110

FWF Österreichischer
Wissenschaftsfonds

Forschungsergebnisse von: Austrian Science Fund (FWF): [Grant-DOI P 28792]

Die vorliegende Publikation ist – wo nicht anders festgehalten – gemäß den Bedingungen der internationalen Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0) (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>) lizenziert, die die Nutzung, gemeinsame Nutzung, Anpassung, Verbreitung und Vervielfältigung in jedem Medium oder Format erlaubt, solange Sie den:die ursprüngliche:n Autor:in bzw. die ursprünglichen Autor:innen und die Quelle in angemessener Weise anführen, einen Link zur Creative-Commons-Lizenz setzen und etwaige Änderungen angeben.



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 978-3-96707-770-4

Umschlagentwurf: Johannes Ayen

Umschlagabbildung: Suite aus der Originalmusik zum Tonfilm »Panzerkreuzer Potemkin«, Jede Woche Musik, »Berliner Tageblatt«, 2. August 1930 (Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz)

© Francesco Finocchiaro, ORCID 0000-0002-2322-3245

Die Bilder oder anderes Material Dritter in der vorliegenden Publikation sind durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt, sofern in einem Verweis auf das Material nichts anderes angegeben ist.

Wenn das Material nicht durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt ist und die beabsichtigte Nutzung aufgrund von gesetzlichen Bestimmungen nicht gestattet ist oder über die erlaubte Nutzung hinausgeht, muss die Genehmigung für die Nutzung direkt von dem:der Urheberrechtsinhaber:in eingeholt werden.

Sämtliche Angaben in dieser Publikation erfolgen trotz sorgfältiger Bearbeitung ohne Gewähr; eine Haftung des:der Autor:in, des:der Herausgeber:in oder des Verlags ist ausgeschlossen.

herausgegeben von der edition text + kritik

im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2026

Levelingstraße 6a, 81673 München

www.etk-muenchen.de

Anfragen gemäß EU-Verordnung über die allgemeine Produktsicherheit (EU) 2023/988

(General Product Safety Regulation – GPSR) richten Sie bitte an:

Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, Produktsicherheit, Scharnstraße 2, 70563 Stuttgart

E-Mail: produktsicherheit@boorberg.de

Satz: Olaf Mangold Text & Typo, 70374 Stuttgart

Druck und Buchbinder: CPI books GmbH, Birkstraße 10, 25917 Leck

Inhalt

1. Einleitung: Die Filmmusik als ästhetisches Problem 7
2. Im Spiegel der Kritik 19
3. Paradigmen der Gegensätze 31
4. Kunstwerk der Zukunft 39
5. Angewandte Kunst 45
6. *Quasi una fantasia* 53
7. Autorenillustrationen 61
8. *Opera aperta* 71
9. »Il catalogo è questo« 81
10. Form 91
11. Dramaturgie 105
12. Leitmotiv 119
13. Rhythmus 127
14. *Ex machina* 139
15. Alte Missverständnisse und neue Täuschungen 147
16. Kontrapunkt 161
17. Schlusswort 173

Texte (§ 1–75) 177

Verzeichnis der transkribierten Quellen 387

Quellenverzeichnis 393

Literaturverzeichnis 403

Verzeichnis der Abbildungen und Notenbeispiele 408

Personenregister 410

1. Einleitung: Die Filmmusik als ästhetisches Problem

1

Der Ausdruckswille, abgetrennt vom Element spontaner Emanation, aus welcher der künstlerische Ausdruck besteht, dient nur zur Produktion illustrativer Musiken utilitaristischer Natur, wie zum Beispiel von Filmmusik-Partituren, in denen Musik normalerweise nicht wegen ihres künstlerischen, sondern wegen ihres semantischen Wertes, nämlich wegen ihrer Möglichkeiten als Sprache praktischer Kommunikation verwendet wird.¹

In seinem *L'esperienza musicale e l'estetica* (1956), einem einflussreichen Buch im ästhetisch-musikalischen Diskurs des 20. Jahrhunderts, bestritt der italienische Musikwissenschaftler Massimo Mila jegliche künstlerische Dignität der Filmmusik und beschuldigte sie, bloß funktionaler Natur zu sein. Für einen Denker mit Croce'schem Hintergrund wie Mila ist die Verwendung von Musik im Dienste einer anderen Ausdruckssprache kunstfremd: »Die musikalische Begleitung des Kinematographen«, erklärt er, »ist eine Musik, die jenseits des ästhetischen Interesses bleibt«; ihre »teuflische Fähigkeit«, semantische Effekte hervorzurufen, jener »expressive Zynismus«, »erhebt sie noch nicht zur künstlerischen Dignität«.²

Künstlerischer vs. semantischer Wert, ästhetischer vs. funktionaler Charakter, Ausdruck vs. Illustration: Dichotomien wie diese durchziehen die Auseinandersetzung mit Filmmusik im 20. Jahrhundert. Kein Wunder also, wenn sie auf den folgenden Seiten eine große Rolle spielen werden: Die Autoren, die Texte und die Diskussionen, auf die man sich einlassen wird, werden wechselhafte Konfigurationen, neue Konstruktionen, Momente radikaler Antithese wie unerwarteter Synthese anbieten.

Wie Milas Stellungnahme zeigt, stellt sich das Gebiet der Filmmusikästhetik als ein Bündel von Widersprüchen dar. Obwohl die beiden Begriffe heute eine

1 »La volontà d'espressione da sola, scompagnata da quel fenomeno di emanazione involontaria in cui consiste l'espressione artistica, serve soltanto alla produzione di musiche illustrative a carattere utilitario, come, ad esempio, le partiture cinematografiche, nelle quali la musica viene abitualmente impiegata non per il suo valore artistico, bensì per il suo valore semantico, per le sue possibilità come linguaggio di pratica comunicazione«. Massimo Mila, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Turin, Einaudi, 1956, S. 152.

2 *Ibid.*, S. 113, 153.

1. Einleitung: Die Filmmusik als ästhetisches Problem

solide intellektuelle Verbindung eingegangen sind, die vor über einem halben Jahrhundert in Zofia Lissas *Ästhetik der Filmmusik* (1965)³ eine prominente Formulierung gefunden hat, erweist sich die Verbindung zwischen den beiden Elementen dieser Beziehung als sehr problematisch. Dass eine Ästhetik über Musik für den Film geschrieben werden kann, ist keine Selbstverständlichkeit, sondern das Ergebnis eines Konflikts, der durch das Aufeinandertreffen unterschiedlicher und manchmal unvereinbarer Anforderungen charakterisiert wird.

2

Das Sprechen von einer Ästhetik der Filmmusik setzt einen doppelten Paradigmenwechsel voraus: eine neue Vorstellung von Ästhetik wie auch eine neue Vorstellung von Filmmusik. Das vorliegende Buch zielt darauf ab, eine Ästhetik der Filmmusik in der Stummfilm-Ära *auf historischer Basis* zu entwerfen. Beim Verfolgen dieses ambitionierten theoretischen Projekts wird man sich mit Darstellungs- und Konzeptualisierungsweisen von Musik auseinandersetzen, die nicht vollständig dem Ästhetik-System des 19. Jahrhunderts zuzuschreiben sind. Es werden Reflexionsweisen über Musik thematisiert, die nicht auf das zurückzuführen sind, was als »vorherrschende Seite« der Musikästhetik definiert werden kann: nämlich jenes historiografische Modell, das Ästhetik mit dem philosophischen Diskurs über Kunst gleichsetzt. Wenn hier von einer Ästhetik der Filmmusik die Rede ist, wird dies nicht im Sinne einer Lehre des Schönen verstanden, noch weniger im Sinne eines »Kinomusikalisch-Schönen«. Die im Folgenden untersuchten Texte, die aus dem Bereich der Musik- und Filmmusik-Kritik stammen, bilden sozusagen eine »Ästhetik außerhalb der Ästhetik«, genauer gesagt: einen intellektuellen Diskurs über Musik, der sich auf das Paradigma des »Musikalisch-Schönen« des 19. Jahrhunderts *a posteriori* bezieht. Es handelt sich um eine erweiterte Ästhetik,⁴ eine Ästhetik »von unten« sozusagen, die ein Randgebiet der großen traditionellen ästhetischen Erzählung einnimmt: Ihre Entstehung, ihre Quellen, ihre literarischen Gattungen unterscheiden sie nicht nur vom vorherrschenden Modell, sondern weisen Transformationen auf, die den Musikbegriff involvieren und sein semantisches Feld verändern. Der erste epistemologische Wechsel, den diese Diskussion erfordert, wird daher darin bestehen, die Ästhetik als intellektuellen Diskurs, als das Nachdenken über

3 Zofia Lissa, *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin, Henschelverlag, 1965.

4 Zum Begriff der *erweiterten Ästhetik* als umfassendem und integrativem Modell (im Gegensatz zum emphatischen und exklusiven Modell der *konzentrierten Ästhetik*) vgl. Antonio Serravezza, *L'educazione estetica alla musica*, in *Educazione musicale e formazione*, hrsg. von G. La Face und F. Frabboni, Mailand, FrancoAngeli, 2008, S. 121–139.

Musik neu zu definieren und ihren Horizont weit über das philosophische Paradigma der Lehre des Musikalisch-Schönen des 19. Jahrhunderts hinaus zu erweitern.

Ziel ist es, das ästhetische Problem der Filmmusik in der Stummfilmzeit anhand zeitgenössischer, insbesondere deutschsprachiger journalistischer Quellen zu untersuchen – dies nicht nur aus zeitlicher Priorität, sondern auch aufgrund einer *deutschen* Spezifik in der filmmusikalischen Debatte, die im Folgenden diskutiert werden soll (*infra* Kap. 2, # 1). An dieser Stelle soll es genügen, darauf hinzuweisen, dass die Musikkritik als Quelle für die Musikgeschichte einen unbestreitbaren Wert hat.⁵ Für den ästhetischen Diskurs stellt sie jedoch eine untypische Quelle dar, da sie sich ontologisch von den klassischen Schriften dieses Fachs unterscheidet. Status, Format, Veröffentlichungsort sowie die Zugänglichkeit dieser besonderen Textsorte des Musikdiskurses unterscheiden sich dezidiert von denen engagierter *pamphlets*, theoretischer Abhandlungen und wissenschaftlicher Aufsätze. Die journalistische Filmmusik-Kritik widerspiegelt und dokumentiert jedoch eine intensive Ideenzirkulation zur Stellung der Musik in der europäischen Kulturgeschichte.

Der Film- und Musikjournalismus bildet also die Grundlage für eine *historische* Herangehensweise an die Ästhetik der Filmmusik. Das bedeutet, dass man sich nicht auf die Zusammenstellung eines begrenzten Reservoirs von journalistischen, theoretischen oder philosophisch-musikalischen Texten beschränkt, sondern komplexe ästhetische Phänomene in ihrer einzigartigen und historisch bedingten Form untersucht. Darin liegt eine entscheidende methodische Wende in Vergleich zur vorhandenen Literatur zu diesem Thema. Viele Publikationen zur Filmmusik bestehen gewöhnlich aus abstrakten Aussagen über die »Funktionen« der Musik im Kino oder aus einer Sammlung von Gemeinplätzen über die »Effekte« der Musik im Film (immer im Singular). Solche Veröffentlichungen laufen Gefahr, die unterschiedlichen historischen und geografischen Kontexte der Musik im Kino zu ignorieren. Eine solche Herangehensweise ist vor allem für die Stummfilmzeit riskant: Denn die Musik zu einem Stummfilm, wie Rick Altman schrieb, »ändert sich je nach Zeit, Ort, Filmtyp, Kinosaal und vielen anderen Faktoren, sodass es unmöglich ist, die Filmmusik auf eine einzige Praxis

5 Die Musikkritik als musikhistorische Quelle wurde in den letzten Jahren auf verschiedenen internationalen Konferenzen diskutiert. Siehe bspw. das I. und II. NEMI-Meeting – *Periodical Press as a Source in Musicology*, die vom 9. bis 10. März 2017 bzw. vom 16. bis 18. Mai 2019 an der Universidade Nova FCSH Lissabon stattfanden; die Konferenzen »Music Criticism 1900–1950« und »1950–2000«, die vom 17. bis 19. Oktober 2016 und vom 9. bis 11. Oktober 2017 an der Universität Barcelona abgehalten wurden, mit den Konferenzberichten *Music Criticism 1900–1950*, hrsg. von J. Ballester und G. Gan Quesada (Turnhout, Brepols, 2018) und *Music Criticism 1950–2000*, hrsg. von R. Illiano und M. Locanto (ivi, 2019), ohne die Fachzeitschrift *Journal of Music Criticism* (2017–) zu vergessen.

1. Einleitung: Die Filmmusik als ästhetisches Problem

oder sogar einen einzigen Entwicklungsweg zur reduzieren«. ⁶ Derartige Veröffentlichungen tendieren hingegen dazu, die Filmmusik als einen Monolith zu behandeln, als ein Phänomen ohne historische Entwicklung und ohne geographische Ausdehnung. Und selbst wenn ein historisches Profil der Komposition für den Film skizziert wird, kann eine bloße Chronik von Ereignissen der Historizität der zu beschreibenden Phänomene kaum gerecht werden, wenn Kategorien und Begriffe dieser Erzählung ahistorisch verwendet und vom heutigen Standpunkt aus rückwirkend projiziert werden. Das spezifische Moment des Stummfilms und seiner musikalischen Komponente wird vernachlässigt, wenn analytische Kriterien, ästhetische Kategorien oder bloße Etiketten beispielsweise aus dem Hollywood-Mainstream nachträglich auf den Stummfilm übertragen werden. ⁷

Dagegen zielt diese Untersuchung der kritischen zeitgenössischen Quellen der Stummfilm-Ära darauf ab, die ästhetische Reflexion in ihren historischen Horizont einzubeziehen. Hier werden abstrakte Systematisierungen *ex post facto* vermieden, um die ästhetischen Probleme der Musik für den Stummfilm im Spiegel der zeitgenössischen Kritik zu lesen; das heißt auch, das Wörterbuch der Zeitgenossen wiederherzustellen, jene Begriffe und Kategorien zu rekonstruieren, die es uns ermöglichen, die Vergangenheit in ihrem Anders-Sein zu entdecken. Das Vorhaben versteht sich daher als Versuch, die Ästhetik der Filmmusik auf historischer Basis zu begründen, indem jene Quellen untersucht werden, die bis heute sowohl in der musikwissenschaftlichen Forschung als auch in ästhetisch-philosophischen Studien am Rande geblieben sind. Dies ist die unvermeidliche Konsequenz einer erkenntnistheoretischen Revolution: eine Neukonzeption der Disziplin durch die Untersuchung ästhetischer Phänomene in der Individualität ihrer historisch bestimmten Konfiguration. ⁸

In diesem Zusammenhang ist das Potenzial journalistischer Schriften sowohl als historische als auch als ästhetische Quelle enorm. Die Filmmusik-Kritiken zielen darauf ab, die Verbindung von Film und Musik zu durchdenken und zu verbalisieren: Sie sind die schriftliche Fixierung einer ästhetischen Wahrnehmung. Insofern können sie als ästhetischer Diskurs im etymologischen Sinne

6 Vgl. Rick Altman, *Silent Film Sound*, New York, NY, Columbia Univ. Press, 2004, S. 12.

7 Siehe beispielsweise die anfechtbare Verwendung des Begriffs »underscoring« in Bezug auf die Stummfilmmusik bei Josef Kloppenburg, *Handbuch der Filmmusik. Geschichte – Ästhetik – Funktionalität*, Laaber, Laaber, 2012, S. 46–54.

8 Diese Perspektive entspricht der des von 2006 bis 2008 vom italienischen Ministerium für Bildung, Universität und Forschung geförderten PRIN-Projekts zum Thema »Neue historische Perspektiven für die musikalische Ästhetik«, das von den Universitäten Bologna, Perugia und Ravenna durchgeführt wurde. Für einen Überblick siehe Paolo Gozza/Antonio Serravezza, *Estetica e Musica. L'origine di un incontro*, Bologna, Clueb, 2004, insb. die Einführung S. 7–15.

angesehen werden. Die journalistische Kritik ist ein theoretisch-ästhetisches Medium für die filmmusikalische Praxis in der Stummfilm-Ära: der Ort, an dem die ersten theoretischen Reflexionen über die Filmkomposition zusammenlaufen, drängende dramaturgische Fragen besprochen werden und eine inhärent ästhetische Musikerfahrung eine gedankliche Verarbeitung findet.

3

Eine historische Ästhetik der Filmmusik erfordert eine weitere erkenntnistheoretische Wende, die ihre Voraussetzungen in einem historiografischen Paradigmenwechsel hat: einer regelrechten »Neudefinition der Geschichte des Kinos – und der Filmmusik – ausgehend von neuen Gegenständen und neuen Programmen«.⁹

Auf der berühmten Konferenz der International Federation of Film Archives (FIAF) in Brighton im Jahr 1978, bei der sich Archivare und Stummfilmwissenschaftler zum ersten Mal versammelten, wurde ein neues historiografisches Paradigma etabliert, das darauf abzielte, die Geschichte des Kinos in eine umfangreichere kontextuelle Perspektive einzubeziehen: »Filmgeschichte«, bis dahin verstanden als eine Abfolge von nach Kriterien »ästhetischer Exzellenz und künstlerischen Wertes«¹⁰ ausgewählter Filmtexte, musste nun überwunden und in den Entwurf einer »Geschichte des Kinos« einbezogen werden. In dieser nehmen beispielsweise auch Aspekte der Wirtschafts-, Architektur-, Politik- und Technologiegeschichte den ihnen gebührenden Raum ein.

Ein ähnlicher Paradigmenwechsel hat sich bei der Erforschung der musikalischen Komponente des Films nur langsam durchgesetzt. Bis vor einigen Jahrzehnten befasste sich die Filmmusikforschung fast ausschließlich mit Originalpartituren und dem Sonderfall der Mitwirkung »großer« Komponisten, obwohl dies nur einen Bruchteil der historischen Praxis der musikalischen Begleitung für das Kino darstellt. Die Filmmusik-Historiker »sprangen regelmäßig von einem künstlerisch erfolgreichen Film zum anderen«,¹¹ wie Altman schrieb, und etablierten so einen Kanon von Werken, die nach abstrakten Kriterien ästhetischer Natur ausgewählt wurden. Derartige Geschichten der Filmmusik, um Altman noch einmal zu zitieren, »behandeln die Kinematographie als eine Reihe für sich stehender Filmtexte, getrennt von ihrer materiellen Existenz und von der

9 Altman, *Silent Film Sound*, S. 7.

10 Thomas Elsaesser, *Early Cinema; Space, Frame, Narrative*, London, BFI Publishing, 1990, S. 2.

11 *Ibid.*, S. 6.

1. Einleitung: Die Filmmusik als ästhetisches Problem

dreidimensionalen Welt«. ¹² Die heutige Perspektive weitet sich hingegen auf die Rekonstruktion historischer Kontexte sowie die alltägliche Aufführungspraxis der musikalischen Begleitung für Filmvorführungen. ¹³ Mit anderen Worten: Es ist das Bedürfnis entstanden, eine auf die Partitur fixierte zweidimensionale Perspektive zugunsten der Rekonstruktion der materiellen Existenz von Filmmusik in der alltäglichen dreidimensionalen Realität zu überwinden.

Die Kinopublizistik ist im Hinblick auf einen kontextuellen Ansatz zur Filmmusik von enormem Potenzial. Einerseits bilden die Besprechungen von Notenausgaben wie Stimmungsmusik-Repertoires, Katalogen für Kompilationen, Kinomusik-Anthologien und Handbüchern für Pianisten und Salonorchester-Dirigenten eine wesentliche philologische Grundlage für die Erforschung musikalischer Dokumente der Stummfilm-Ära. Andererseits werfen die detaillierten Rezensionen und Diskussionen über musikalische Aufführungen in Kinosalen ein Licht auf kompositorische, performative und rezeptive Praktiken der Filmmusik: die Musikprogramme, die Besonderheiten der Salonorchester, die Gewohnheiten des Publikums, die technischen Geräte und Patente, die Unterschiede zwischen Großstadt und Provinz, ganz zu schweigen von der Herkunft und den Karrieren der Orchesterdirigenten und Kinopianisten.

All diese Aspekte werden für die noch ungeschriebene(n) Mikrogeschichte(n) der Kinomusik der Stummfilm-Ära an Bedeutung gewinnen: eine Erzählung oder vielmehr eine Reihe kleiner Erzählungen, die an die Stelle der Nachzeichnung angeblicher phylogenetischer Entwicklungen tritt und darauf abzielt, die minimalen Elemente des allgemeinen makroskopischen Bildes zu isolieren und zu vergrößern. Die journalistischen Chroniken ermöglichen es, das zu überwinden, was Katherine Ellis die »Ideologie des Zentrums« nannte: ¹⁴ ein historiografisches Modell, das dazu tendiert, eine historische Periode als eine räumliche und zeitliche Einheit zu behandeln und sie mit der Erzählung von jenen Fakten, Entscheidungen und Ereignissen zu identifizieren, welche die herrschenden Klassen

12 Rick Altman, *Vorwort zu The Sounds of Silent Films. New Perspectives on History, Theory and Practice*, hrsg. von C. Tieber und A. K. Windisch, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, S. x-xiii: xi.

13 Erwähnenswert sind hier die Pionierstudien von Konrad Ottenheym, *Film und Musik bis zur Einführung des Tonfilms*, Ph. diss. Berlin, 1944, *Stummfilmmusik gestern und heute*, hrsg. Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin, Spiess, 1979, Rainer Fabich, *Musik für den Stummfilm*, Frankfurt am Main, Lang, 1993, Karl Heinz Dettke, *Kinoorgel und Kinomusik in Deutschland*, Stuttgart – Weimar, Metzler, 1995, und in englischer Sprache Kurt London, *Film Music: A Summary*, London, Faber & Faber, 1936, Charles M. Berg, *An Investigation of the Motives for and Realization of Music to Accompany the American Silent Film, 1896–1927*, Ph. diss., The University of Iowa, 1973, Gillian B. Anderson, *Music for Silent Films 1894–1929: A Guide*, Washington DC, Library of Congress, 1988, Martin Miller Marks, *Music and the Silent Film. Contexts and Case Studies, 1895–1924*, New York – Oxford, Oxford University Press, 1997.

14 Vgl. Katherine Ellis, *Music Criticism in Nineteenth-Century France: »La Revue et Gazette musicale de Paris«, 1834–1880*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

in den Großstädten betrafen. Dieser eindimensionalen Sichtweise muss eine mehrdimensionale Sichtweise von Raum und Zeit entgegengesetzt werden: Die urbanen Zentren und die Provinz sind nicht nur qualitativ anders an historischen Ereignissen beteiligt (das schließt Künste und Medien ein), es herrschen buchstäblich unterschiedliche Geschwindigkeiten. Und zwar derart, dass man mit Siegfried Kracauer von einem Asynchronismus zwischen Zentrum und Peripherie sprechen muss.¹⁵ Wie die journalistischen Chroniken zeigen werden, spiegeln die unterschiedlichen Empfindungen und Rezeptionsgewohnheiten des Kinopublikums in Berlin (oder Wien) und der deutschen Provinz diesen Asynchronismus der Geschichte perfekt wider.

Ein musikästhetischer Ansatz für Filmmusik, der sich kulturgeschichtlicher Methoden bedient, hat schließlich einen weiteren Vorteil: Er ermöglicht es, über eine begrenzte (und epistemologisch problematische) Vorstellung einer »Musik für das Kino« im Sinne eines für sich stehenden Musikgenres hinauszugehen. Der Filmjournalismus streift ständig an die Kinematographie angrenzende Gebiete wie Varieté, Pantomime, Operette, Tanz usw. Die Reflexion über Konkurrenz- und Konvergenzprozesse zwischen alten und neuen Mediensprachen stimuliert eine Neufundierung des Klangereignisses und bietet changierende kulturelle Definitionen der Musik-Film-Beziehung an.

4

Wissenschaftliche Studien zu diesem Themengebiet sind rar. Zum Filmjournalismus in der Stummfilmzeit liegen einige Einzelbeiträge vor.¹⁶ Während eine anthologische Herangehensweise an das Thema als gut vertreten bezeichnet werden kann, befindet sich die historisch-ästhetische Untersuchung der kritischen Quellen der Filmmusik noch in der Anfangsphase. Die bisher nur begrenzte Berücksichtigung journalistischer Quellen in der Filmmusikforschung hat eine einfache Erklärung: Die überwiegende Mehrheit der deutschsprachigen historischen Zeitschriften ist schwer zugänglich. Fast alle journalistischen Quel-

15 Vgl. Siegfried Kracauer, *Geschichte. Vor den letzten Dingen* (1969), hrsg. von I. Belke, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973, S. 163.

16 Michael Beiche, *Musik und Film im deutschen Musikjournalismus der 1920er Jahre*, »Archiv für Musikwissenschaft«, Jg. 63, Nr. 2, 2006, S. 94–119; Carolin Beinroth/Claudia Bullerjahn, *Music in German Silent Cinema: Reception in the Film Trade Press 1907–1925*, »Journal of Film Music«, Jg. VII, Nr. 2, 2014; Karl Prümm, *Musiktheorie als Filmtheorie: Hans Erdmann und die Stummfilmmusik*, in *Medienfiktionen. Illusion – Inszenierung – Simulation. Festschrift für Helmut Schanze zum 60. Geburtstag*, hrsg. von S. Bolik, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1999, S. 293–303; Ulrich Siebert, *Filmmusik in Theorie und Praxis. Eine Untersuchung der 20er und frühen 30er Jahre anhand des Werkes von Hans Erdmann*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1990.

1. Einleitung: Die Filmmusik als ästhetisches Problem

len sind zwar erhalten geblieben, zugleich aber nur in sehr wenigen Bibliotheken verfügbar, wo sie ausschließlich auf Mikrofilm und vor Ort nachgeschlagen werden können – ein technisches Hemmnis, das dazu geführt hat, dass diese wichtigen Dokumente in Vergessenheit geraten sind. Die Feststellung, dass nach wie vor nur eine vage Vorstellung von dem enormen Aufkommen des deutschsprachigen Filmjournalismus existiert, ist keine Übertreibung.¹⁷

Die Erschließung dieses Korpus an journalistischen Quellen stand im Zentrum des FWF-Forschungsprojekts »Film Music as a Problem in German Print Journalism (1907–1930)«, das der Autor dieses Buches an der Universität Wien von 2016 bis 2019 geleitet hat. Das Forschungsteam untersuchte eine Auswahl von Artikeln, Aufsätzen und Rezensionen, die in deutschsprachigen Musik- und Filmzeitschriften von etwa 1907 bis Anfang der 1930er Jahre veröffentlicht worden sind. Während mehrerer Forschungsaufenthalte an der Deutschen Kinemathek Berlin konnten digitale Reproduktionen von Zeitschriftenartikeln aus den Filmzeitschriften *Film-Kurier*, *Reichsfilmbblatt* und *Der Kinematograph* gesammelt werden. Aufsätze und Artikel aus den Musikzeitschriften *Musikblätter des Anbruch*, *Melos*, *Der Auftakt* und *Die Musik* konnten im Filmarchiv Wien und in der Universitätsbibliothek Wien recherchiert werden. Die im Folgenden zitierten Dokumente sind als Volltext-Transkription im *FMJ Archive* (<https://muwidb.univie.ac.at/filmmusik/editor/artikel.php>) zugänglich, einer *open-access*-Datenbank, die in Zusammenarbeit mit der Deutschen Kinemathek Berlin und dem Projekt »Phaidra« (nie war ein Wort prophetischer ...) der Universitätsbibliothek Wien realisiert wurde. Damit sind alle Primärdaten der interessierten Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt worden, die diese Studie nutzen oder ihre Ergebnisse weiterverarbeiten möchte.

Über das publizistische Korpus der Datenbank hinaus lässt sich der Horizont der vorliegenden Untersuchung zunächst auf diachroner Ebene erweitern, indem die Spuren dieser Diskussion rückwärts in der ästhetischen Debatte des späten 19. Jahrhunderts um die Dichotomie Absolute Musik vs. Programmmusik und aufwärts bis hin zu Adornos Kritik an den musikalischen Klischees der ersten Hollywood-Generation zurückverfolgt werden. Auf der synchronen Ebene kann die Untersuchung zunächst auf deutschsprachige Zeitschriften ausgeweitet werden, die hier nur in geringem Umfang berücksichtigt werden konnten (z. B. *Film Ton Kunst*, *Filmtechnik*). Vor allem aber ist eine vergleichende Perspektive mit der publizistischen Debatte in anderen europäischen und amerikanischen Film- und Musikzeitschriften vielversprechend.

17 Eine kurze Beschreibung deutschsprachiger Filmzeitschriften in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts findet man in *Das Deutsche Filmschrifttum: Bibliographie der Bücher und Zeitschriften über das Filmwesen 1896–1939*, hrsg. von H. Traub, Stuttgart, Hiersemann, 1940, 1980².

5

Für die vorliegende Abhandlung wurde bewusst eine »horizontale« Darstellungsform gewählt, bei der das Material auf eine große Anzahl kurzer Kapitel verteilt wird, statt es in wenigen hierarchisch geordneten Makrokapiteln zu präsentieren. Diese Entscheidung ergibt sich nicht so sehr aus dem etwas Debussy'sisch anmutenden Wunsch, »die Säulen« der Konstruktion »entfernen« zu wollen, sondern aus der Notwendigkeit und dem Willen heraus, die ästhetischen Phänomene und die historischen Probleme in ihrer spezifischen und individuellen Form auferstehen zu lassen. Die 16 Kapitel (neben dieser Einführung), in die der Band gegliedert ist, folgen weder einer hierarchischen noch einer streng chronologischen Ordnung, sondern stellen geschlossene Konzept-einheiten dar. Erst rückblickend ist eine Unterteilung in drei Blöcke zu erkennen: Der erste (Kap. 2–5) konzentriert sich auf theoretische Fragestellungen, die der Musik-Film-Begegnung innewohnen, und auf die verschiedenen ontologischen Paradigmen des neuen Filmmediums. Die zweite Gruppe (Kap. 6–13) befasst sich mit kompositorischen, performativen und dramaturgischen Problemen. Der dritte Block (Kap. 14–16) schließlich geht auf die Umwälzungen ein, die durch die Erfindung der Tonaufnahme und die Mechanisierung der kinematographischen Musikkomponente ausgelöst wurden.

Man kann die Kapitel in dieser Reihenfolge lesen oder von jedwedem Punkt aus anfangen und sich dann von den zahlreichen internen Bezugnahmen leiten lassen. Folglich weisen die Kapitelüberschriften keinem Autor, keinem Werk und keinem Film eine Vorrangstellung zu, obwohl die Zentralität von Figuren wie Hans Erdmann, Giuseppe Becce, Guido Bagier, Paul Hindemith und Edmund Meisel und ihrer Beiträge sich leicht entnehmen lässt.

Jedem Kapitel, jedem Absatz ist ein eröffnendes Zitat beigegeben: eine Textprobe aus dem journalistischen Korpus. Denn ohne einen engen Dialog mit den kritischen Quellen jener Zeit ist diese Diskussion nicht möglich. Man will daher einen Weg beschreiten, der den journalistischen Schriften der Stummfilmzeit so nahe wie möglich kommt: mit den in jenen Schriften verhandelten Probleme und Fragen als Reiseroute und ihrer Terminologie und ihren Konzepten als Navigationshilfen. Selbst wenn sich der Dialog auf die andere grundlegende Komponente der Diskussion erstreckt – die Musikdokumente der Stummfilm-Ära in Form von Partituren, Sammlungen, Repertoires usw. –, wird es vorgezogen, das musikalische Notat im Lichte zeitgenössischer kritischer Schriften zu analysieren und, wo möglich, zeitgenössische Rezensionen beizuziehen.

Die vorliegende Monografie fasst die Ergebnisse zweier Forschungsprojekte zusammen, die von 2013 bis 2020 zum deutschen Stummfilm durchgeführt

1. Einleitung: Die Filmmusik als ästhetisches Problem

wurden. Es ist daher selbstverständlich, dass Teilergebnisse bereits auf akademischen Konferenzen und/oder in wissenschaftlichen Veröffentlichungen präsentiert wurden. Zum Thema vom Kap. 2 »Im Spiegel der Kritik« erschien in der Zeitschrift *Fontes Artis Musicae* (2020) ein Beitrag mit dem Fokus auf das *Reichsfilmblatt* und die Figur Hans Erdmanns.¹⁸ Kap. 13 »Rhythmus« ist die überarbeitete Fassung eines Aufsatzes, der in englischer Sprache in der Zeitschrift *Principles of Music Composing* (2018) erschienen ist.¹⁹ Die Thematik von Kap. 14 »Ex machina« wurde bereits in der Monografie *Musical Modernism and German Cinema from 1913 to 1933* (2017) eingeführt.²⁰ Das Thema von Kap. 15 »Alte Missverständnisse und neue Täuschungen« wurde teilweise bereits im Band *La voce mediatizzata* (2019) behandelt.²¹

18 Francesco Finocchiaro, »In the Mirror of Criticism«: *The Film–Music Debate on »Reichsfilmblatt« from 1924 to 1929 (with a Source Catalogue)*, »Fontes Artis Musicae«, Jg. 67, Nr. 1, Januar–März 2020, S. 34–62.

19 Francesco Finocchiaro, »Im Anfang war der Rhythmus«. *Aesthetic Abstractions in the Film Music Composition of the 1920s*, »Principles of Music Composing«, Sonderheft *Ratio versus Intuitio*, Jg. 17, 2018, S. 144–156.

20 Francesco Finocchiaro, *Musical Modernism and German Cinema from 1913 to 1933*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2017.

21 Francesco Finocchiaro, *Il cinema parlante. Spunti per una drammaturgia della voce da Fritz Lang a Terrence Malick*, in *La voce mediatizzata*, hrsg. von M. Rizzuti und S. Lombardi Vallauri, Mailand, Mimesis, 2019, S. 69–92.

Die vorliegende Monografie, die 2023 als Habilitationsschrift an der Universität Innsbruck angenommen wurde, stellt das wichtigste Ergebnis des dreijährigen Forschungsprojekts »Film Music as a Problem in German Print Journalism« dar, das vom Österreichischen Wissenschaftsfonds FWF gefördert worden ist. Dem Wissenschaftsfonds wird auch für die separat gewährte, großzügige finanzielle Förderung der Publikation Dank ausgesprochen.

Ich danke der Deutschen Kinemathek in Berlin, namentlich ihrem damaligen Archivleiter Martin Koerber und der stets hilfsbereiten Leiterin der Zeitschriftenabteilung Cordula Döhrer für die Unterstützung bei meinem Forschungsprojekt und für die gute Zusammenarbeit.

Mein aufrichtiger Dank gilt Federico Celestini, der mich in meinem Habilitationsvorhaben ermutigt und während des gesamten Habilitationsverfahrens mit außerordentlicher menschlicher und fachlicher Kompetenz geleitet hat. Wertvolle Ratschläge und konstruktive Kritik kamen von den Gutachtern des Habilitationsverfahrens Manuel Gervink, Tobias Plebuch und Leonardo Quaresima sowie von den Gutachtern der anschließenden Publikationsförderung Anna Ficarella, Christoph Flamm und Ingeborg Zechner.

Julie Brown bin ich zu großem Dank verpflichtet für wissenschaftlich wertvolle und menschlich großzügige Hinweise, die sie mir in anregenden Gesprächen gegeben hat.

Ein besonderer Dank gilt Julia Bungardt-Eckhart, die den ersten Entwurf mit Sorgfalt lektoriert hat, sowie Johannes Fenner, dem Schriftleiter des Musikbereichs bei der et+k, der die Endredaktion des hier vorgelegten Bandes mit großer Professionalität betreut hat und mit viel Geduld auf all meine Nachfragen eingegangen ist.

Dieses Buch widme ich meinen geliebten Töchtern Aurora und Beatrice, meinen Leitsternen in der dunkelsten Nacht.

4. Februar 2026

Theseus:

Hör es, o Bürgerschaft!

Mein Bett zu schänden hat sich Hippolyt erfrecht

Und nicht gescheut der Sonne heiliges Angesicht!

Nun denn, Poseidon, Vater, jetzt erfülle mir

Der drei gelobten Wünsche einen, richte mir

Den Sohn zugrunde, laß ihn nicht dem heutgen Tag

Entrinnen, hast du anders wahrhaft zugesagt!

Chor:

Nimm, um des Himmels willen, Fürst, den Fluch zurück!

Du wirst den Irrtum später einsehn. Folge mir!

Euripides, *Hippolitos*

2. Im Spiegel der Kritik

1

*Der weitsichtige Theaterbesitzer muss stets auf neue Mittel sinnen, das Publikum zu sich zu ziehen. Und dazu gehört erstmalig eine vornehme Ausstattung der Theaterräume und eine sachgemässe musikalische Begleitung der Bilder. Wohin man kommt in die kleinen und mittleren Theater, überall trifft man das Harmonium oder elektrische Klavier, das selbst in die intimsten Familienszenen mit Pauken und Trompeten irgend einen Marsch hineindonnert und die Illusion zerstört. Manches Mal bleibt das musikalische Ungeheuer mitten in der Vorführung stehen, seine Rolle ist eben abgepielt. Gemächlichen Schrittes geht der Türsteher an das Dings heran und windet das Uhrwerk schnarrend wieder auf. Auf der Leinwand spielen sich die drolligen Vorgänge zwischen Hund und Polizei, oder des rollenden Fasses meinnetwegen, ab, und dazu ertönt mit einem Male wehmuts-tiefe Musik des Chopinschen Trauermarsches. Jedem wird dies aufgefallen sein, aber wo ist der Unternehmer, welcher seine liebe teure Orgel dem ästhetischen Empfinden der Zuschauer opfern möchte? Dieses sehr Jahrmarktmässige muss aus den Veranstaltungen verschwinden. Die Musik also hat hier das Wort. An ihr ist es, sich dem Neuen anzupassen.*²²

Diese Zeilen gehören zu den frühesten Spuren einer kritischen Berücksichtigung der musikalischen Komponente bei Filmvorführungen im deutschsprachigen Raum. Der Artikel erschien im Mai 1907 unter dem Titel *Zukunftsmusik* in der Zeitschrift *Der Kinematograph*. Zu diesem Zeitpunkt war die Kinematographie bereits im Begriff, eine komplexe Ausdruckssprache mit eigenen ästhetischen Gesetzen und Konventionen zu entwickeln. Nun verspürte man zunehmend die Notwendigkeit, die musikalische Film-Begleitung aus der Zufälligkeit ihrer Anfangszeit zu erlösen. Jenes gewisse »Jahrmarktmässige« sollte von den Filmveranstaltungen verschwinden. Die Musik musste sich an eine Art der Vorführung anpassen, die selbst in ihren äußeren Merkmalen nichts mehr mit dem Jahrmarktkino der Anfangsjahre zu tun hatte.

Seit der Stummfilm-Ära beschäftigt sich der Filmjournalismus mit der Kino-Musik-Begegnung. Kinomusiker, Komponisten, Musikwissenschaftler, Literaten, Philosophen und Filmtheoretiker beteiligten sich an einer intensiven Dis-

22 [S. n.] [-I-], *Zukunftsmusik*, »Der Kinematograph«, Jg. 1, Nr. 19, 8. Mai 1907.

2. Im Spiegel der Kritik

kussion mit einem breiten Spektrum an Argumenten und Sichtweisen. In Artikeln, Essays und Filmrezensionen widmeten sie sich ästhetischen, theoretischen sowie kompositorischen Fragen der Filmmusik: Was ist der Unterschied zwischen Filmmusik und Kunstmusik? Muss die Filmmusik notwendigerweise eine Originalkomposition sein oder kann sie bereits vorhandene Musikstücke kompilieren? Wie soll ein Filmmusikstück morphologisch gestaltet werden? Welche Formtypen sind zu bevorzugen? Welche Probleme können sich aus der Verwendung von dem Zuhörer bereits bekannter Musik ergeben? Es ist ferner vom ästhetischen Verhältnis zwischen Kunstmusik und kinematographischem Medium als solchem die Rede, von ihrer Konvergenz bzw. Trennung und sogar von ihrer »Wahlverwandtschaft«.

Was den europäischen Kontext betrifft, kann man ohnehin nicht nur von einer zeitlichen Priorität, sondern auch von einer *deutschen* Spezifik in der film-musikalischen Debatte sprechen. Als Hans Erdmann 1925 im *Reichsfilmblatt* über die Präsenz des Themas Filmmusik in der Fachpresse berichtete, bezeichnete er den *Kinematograph* als die erste Fachzeitschrift und Poldi Schmidl als den ersten Kritiker, die sich regelmäßig mit der musikalischen Komponente befasst hätten:²³ Schmidl, der gemeinsam mit Julian Urgiß, Max Olitzki und Paul Gruner zu den lebhaftesten Akteuren dieser Debatte zu zählen ist, veröffentlichte zunächst in der Rubrik *Kino-Musik und Kino-Variétés*, dann in den *Kinomusikalischen Streifzügen* etwa 100 Beiträge sowohl theoretischer als auch praktischer Ausrichtung.²⁴

Andere Fachzeitschriften erweiterten die Debatte unter Beteiligung von Kunstmusik-Komponisten, Filmtheoretikern und Salonorchesterdirigenten. Die *Lichtbildbühne*, gemeinsam mit ihrem Beiblatt *Das Kinoorchester*, veröffentlichte etwa 60 Artikel zum Thema. Beeindruckend war der Beitrag des *Film-Kuriers*, der in Zusammenarbeit mit Kritikern wie Kurt London, Guido Bagier, Georg Otto Stindt und Komponisten wie Edmund Meisel, Giuseppe Becce und Werner Richard Heymann viele hundert Artikel in seinem Beiblatt *die Film-Musik* veröffentlichte. Die Frage der Filmmusik trat sogar in der allgemeinen Presse hervor: *Jede Woche Musik*, ein Sonderheft des *Berliner Tageblatts*, veröffentlichte Suiten von Filmmusik-Partituren, wie jene von Gottfried Huppertz zum Fritz-Lang-Film *Metropolis* (Abb. 1a–b) und jene von Edmund Meisel zur deutschen Tonfilm-Fassung des *Potemkin* (Abb. 2).

23 Hans Erdmann, *Zeitschriftenschau*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 3, Nr. 29, 18. Juli 1925, S. 25, und Ders., *Musikalische Ueberillustrationen*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 3, Nr. 32, 8. August 1925, S. 23.

24 Der erste von Leopold Schmidl gezeichnete Artikel im *Kinematograph* wurde am 29. Juni 1910 veröffentlicht: *Lichtbild und Begleitmusik*, »Der Kinematograph«, Jg. 4, Nr. 183. Die Rubrik *Kinomusikalische Streifzüge* erschien regelmäßig von 1919 bis 1922.

2. Im Spiegel der Kritik

Berliner Tageblatt

und Handels-Zeitung
DAS DEUTSCHE WELTBLATT

Jeder Bezahler erhält
gratis

Jeden Dienstag: *Medien-Spiegel*
 Jeden Dienstag: *Kunst-Spiegel*
 Jeden Mittwoch: *Jehusische Rundschau*
 Jeden Donnerstag: *Sport-Spiegel*
 Jeden Donnerstag: *Illustrierte Film-Zeitung*
 Jeden Donnerstag: *Photos-Spiegel*
 Jeden Freitag: *Jahrbuch illustrierter Weltblatt/ULK*
 Jeden Sonnabend: *Bauhof Garten-Insland-Spiegel*
 Jeden Sonnabend: *Jede Woche Musik*
 Jeden Sonntag: *Der Welt-Spiegel*

**Bezugspreis-
Abbau**

IO ab 1. Januar 1927
 Jetzt monatlich Mark 5,00 durch
 Botenfranz 2 mal täglich frei ins Haus

Berlin SW 13, Jenastraße Nr. 40-41

Verkleinerter Sonderdruck der Nummer vom 15. Januar 1927

Jede Woche Musik

ILLUSTRIERTE WOCHENSCHRIFT DES BERLINER TAGEBLATTS

Motive aus der Musik
zu dem Ufa-Film
„Metropolis“
von Gottfried Hupperts.

Regie: Fritz Lang. Musik: Thea von Harbou.



Haupttext



Fritz Lang



Metropolis-Motiv



Thea von Harbou



Joh. Frederanz, der Herr von Metropolis



Gottfried Hupperts



Joh. Frederanz, der Herr von Metropolis

Frederanz' Sohn in den ewigen Gärten



Freder. und Maria



Maria: „Sich hier zum Binde!“



Retowung der Erfindung



Die Arbeiter stimmen die Drehschnecke



Wäuter aus den „Ewigem Gärten“



Maria-Motiv



Lobgesang Maria's



Machwerk-Motiv



Übermensch



Retowung der Erfindung



Moto aus Machwerk-Componen.



Brennfeuerwerk



Schleife alla Breve



Übermensch



Die vollständige Festschrift aus der Metropolis-Musik im Klavier ist im Drei-Marken-Verlag Berlin erschienen
 Verantwortlicher Redakteur von „Jede Woche Musik“, illustrierte Wochenschrift des Berliner Tageblatts: Max Rohler, Berlin

Abb. 1a–b: Motive aus der Musik zum Ufa-Film »Metropolis«, Jede Woche Musik, »Berliner Tageblatt«, 15. Januar 1927 (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz)

VII. Jahrg. Nr. 28 Berlin, den 2. August 1930 109

Jede Woche Musik

ILLUSTRIERTE WOCHENSCHRIFT DES BERLINER TAGEBLATTS



Komponist und musikalischer Leiter
Edmund Meisel

Suite aus der Originalmusik zu dem
Tonfilm

Panzerkreuzer Potemkin

[Regie: S. M. Eisenstein]

von EDMUND MEISEL

Uraufführung: Marmorhaus, Berlin, August 1930

Mit Genehmigung des Prometheus-Film, Berlin



Panzerkreuzer Potemkin
Bild von Meier No. 1a (Apostel)

1. I. Akt. Fanfare
Tracco



2. Hauptthema des Vorspiels
Moderato



3. Potemkin-Thema



4. Schiffwarz



*Kriechen der Wägen auf dem
veränderten Plinca* *Brocken der veränderten Spitze* *Schützen - besetzten
Länderberg mit*



Photographie: E. Tissé. Deutsche Bearbeitung: Piel Jutzki. Produktion: Sowkino, Moskau

Abb. 2: Suite aus der Originalmusik zum Tonfilm »Panzerkreuzer Potemkin«, Jede Woche Musik, »Berliner Tageblatt«, 2. August 1930 (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz)

Die Diskussion erreichte in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre ihren Höhepunkt, als in den großen (überregionalen) Musikzeitschriften *Die Musik*, *Musikblätter des Anbruch*, *Melos* oder *Der Auftakt* meist theoretisch-ästhetische Aufsätze zu erscheinen begannen, verfasst sowohl von Komponisten (wie Kurt Weill und Walter Gronostay) als auch von Musikwissenschaftlern (darunter Paul Stefan, Erich Steinhard, Heinrich Strobel, Hans Heinz Stuckenschmidt und Frank Warschauer). Titel wie »Zum Problem der Filmmusik«, »Musikalische Probleme des Films« oder »Die Lösung des Musikproblems« waren in diesem Diskurs häufig.²⁵ Das »Problem« der Filmmusik fand in der journalistischen Debatte alle zwei Tage eine neue Lösung, was in Wahrheit bedeutete: niemals.

Besondere Aufmerksamkeit für Fragen der Kompositionstheorie für den Film lässt sich in den vom Komponisten und Filmmusiktheoretiker Hans Erdmann herausgegebenen Artikeln erkennen. Bereits Autor der Musik zum Film *Nosferatu* (1922) von Friedrich Wilhelm Murnau und künstlerischer Leiter der Prana-Film, wurde Hans Erdmann (Pseudonym von Timotheus Guckel, Breslau 1882 – Berlin 1942) zu einer der wichtigsten Figuren der 1920er Jahre für Theorie und Praxis der Filmmusik in Deutschland. Ab 1927 leitete Erdmann die erste Filmmusikzeitschrift *Film Ton Kunst*, die er zusammen mit Giuseppe Becce gegründet hatte. Gemeinsam mit Letzterem und mit Ludwig Brav veröffentlichte er das *Allgemeine Handbuch der Film-Musik*, eine bedeutende theoretisch-praktische Abhandlung in zwei Bänden, die im deutschsprachigen Raum den ersten und maßgeblichsten Versuch darstellt, eine systematische Theorie der Filmmusik zu entwickeln.²⁶

Weniger bekannt ist hingegen Erdmanns kritische Tätigkeit für das *Reichsfilmblatt* – das offizielle Organ des Reichsverbandes Deutscher Lichtspiel-Theaterbesitzer –, das sozusagen das gedankliche Labor für die Aufarbeitung der kommenden Jahre darstellte. Für diese renommierte Berliner Zeitschrift verfasste Erdmann ab 1924 etwa 100 Beiträge, teils in Form ästhetischer Aufsätze, teils in Form von Rezensionen, in denen bereits alle Themen behandelt und präfiguriert werden, die im *Allgemeinen Handbuch* einen Platz gefunden hätten. Seine Artikel, erschienen in den Rubriken *Filmmusik* und *Film-Musikalische Mitteilungen*, haben programmatischen Wert: Der Autor geht weit über eine

25 Siehe beispielsweise Klaus Pringsheim, *Zum Problem der Filmmusik: Künstlerische Filmmusik*, »Der Kinematograph«, Jg. 17, Nr. 847, 12. Mai 1923, S. 11–12, Guido Bagier, *Musikalische Probleme des Films*, »Die Musik«, Jg. 17, Nr. 5, Februar 1925, S. 349–353, und [S. n.], *Die Lösung des Musikproblems*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 7, Nr. 14, 6. April 1929, S. 8.

26 Vgl. Hans Erdmann/Giuseppe Becce/Ludwig Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik* (2 Bde.), Berlin – Leipzig, Schlesinger, 1927.

2. Im Spiegel der Kritik

Momentaufnahme der aktuellen Verhältnisse hinaus, indem er eine Theorie der Filmmusik zu skizzieren versucht.²⁷

Erdmanns kritische Tätigkeit ist als Antwort auf dringende normative Fragen konzipiert: Welche formale Physiognomie muss ein Filmmusikstück haben? Welche Musiksprache ist für den filmischen Einsatz geeignet? Welche Formtypen sind zu bevorzugen? Ein theoretisch-ästhetisches Anliegen leitet daher seine kritisch-journalistische Tätigkeit. Dieses Anliegen wird im Artikel *Zur Kritik der musikalischen Film-Illustration* (1924) offen ausgesprochen:

Wenn wir uns nun doch allen Widerständen zum Trotz auf dieses schwierige Gebiet hinauswagen und in der Folgezeit besonders den Film in seinen Beziehungen zur Musik kritisch untersuchen, und ich stehe nicht an, zu bekennen, daß dieses »Musikproblem« für die Zukunft des Films wichtiger sein dürfte als man gemeinlich annimmt, ja, daß an dieser Frage sich einmal die künstlerische Schicksalsfrage des Films, ob Kunstwerk oder nicht, sehr eindeutig entscheiden dürfte, wenn wir also unsere kritischen Untersuchungen an diesem widerhaarigen Objekt doch auf uns nehmen, so werden die von Erbus angeführten – ich möchte hier meinen früheren Ausdruck gebrauchen – »Geländeschwierigkeiten« besonders groß sein. Es ist vielleicht nicht nötig, das tatsächliche Bestehen dieser »Musikfatalität« noch einmal aufzurollen; das Nötige wurde bereits vorher an dieser Stelle gesagt.

Es wird zwar keinen andern einigermaßen hoffnungsvollen Ausweg geben, als das Aufgabengebiet nach Möglichkeit einzugrenzen, nur wenige bestimmte Filmwerke samt der dazu gebotenen Musik herauszugreifen und diese Einzelfälle zum Gegenstand besonderer Untersuchung zu machen. Dabei wird es vielleicht weniger von Belang sein, an welches Objekt herangegangen wird; schließlich ist alles irgendwie künstlerisch Gemeinte auch irgendwie kritikfähig.

Ueber die Methode dieser kritischen Versuche sei soviel gesagt, daß wir bestrebt sein wollen, mehr zufällige Einzelheiten zu übergehen zugunsten aller häufig wiederkehrenden typischen Erscheinungen. Mit andern Worten: wir werden nicht prinzipiell den einzelnen Film mit seiner Musik jedesmal bis ins einzelne mit seinen Möglichkeiten und allem Für und Wider behandeln können, doch hoffen wir, auf solch systematischem Wege mit der Zeit zu einer Summe positiver Ergebnisse zu kommen, die der Sache irgendwie Vorschub leistet.²⁸

27 Nach 1928 verließ Erdmann das *Reichsfilmblatt* und wechselte in die Schriftleitung von *Film Ton Kunst*. Sein Platz im *Reichsfilmblatt* wurde von Waldemar Lydor und Erwin Lindworth übernommen, welche den musikalischen Rubriken eine weniger theoretische und mehr praktische Ausrichtung gaben.

28 Hans Erdmann, *Zur Kritik der musikalischen Film-Illustration*, »Reichsfilmblatt«, I n. XLII, 18. Oktober 1924, S. 45.

Der Autor der Musik zu *Nosferatu* erklärt also, er wolle über die kritische Übung als Chronik von Mikrogeschichten hinausgehen und langdauernde Phänomene identifizieren. Erdmann interessiert sich weder für eine technische Geschichte noch für die Chronik sekundärer Tatsachen. Die Kritik soll sich in Schriften äußern, die zwar den Anschein einer Rezension haben, aber – so warnt er in diesem Manifest seiner journalistischen Tätigkeit – es ist nebensächlich, welcher filmische Text untersucht wird: Die Rezension des einzelnen Werkes oder der einzelnen Aufführung soll eigentlich im Rahmen einer umfangreicheren theoretischen Agenda gelesen werden. Was die Annahme dieser Theorie ist, kann im gleichen Artikel nachgelesen werden:

Daß der Wert solcher kritischen Versuche nicht in kategorischen Erklärungen: das ist gut und das schlecht, das ist richtig und das falsch – liegen wird, sondern in der auf ästhetischen Ueberlegungen fußenden *Begründung* eines irgendwie eingenommenen Standpunktes, wird selbstverständlich sein. Diesen Standpunkt selbst aber möchte ich etwa dahin präzisieren, daß der Film in seiner künstlerischen Vollendung ein *musiktheatralisches* Werk ist, im etwa ähnlichen Sinne wie Ballett und Pantomime, im vielleicht höheren Sinne als Oper und Musikdrama.²⁹

Das ist das Axiom: »Der Film sei ein musiktheatralisches Werk«. Diese Grundsatzerklärung ist der Leuchtturm von Erdmanns kritisch-journalistischer Tätigkeit. Seine Rezensionen befassen sich mit dem allgemeinen Gesetz, das in jedem einzelnen Ereignis existiert: Jedes Mal verwenden sie die Analyse eines beispielhaften Falls, um die Wahrheit des Axioms zu bestätigen. Sie gehen nicht induktiv von der Analyse einzelner Fälle zur Ableitung des Gesetzes aus, noch orientieren sie sich an einer idiographischen Methode, die darauf abzielt, die historische Tatsache in ihrer unwiederholbaren Individualität zu analysieren, sondern sie folgen einer theoretisch-deduktiven Methode. Aus den untersuchten Filmen und Musikstücken wird das extrapoliert und ausgewählt, was an der *a priori* gegebenen allgemeinen Definition des Films als Musiktheaterwerk beteiligt ist.

Der deduktive Zusammenhang zwischen kritischer Übung und ästhetischem Axiom wird im Artikel *Die Musik-Woche* erneut bestätigt:

Es ist keine Freude, Filmkritiker zu sein; es ist eine noch geringere Freude, Film-Musik-Kritiker zu sein!

In den Spalten dieser Zeitschrift sind vor kurzem solche und ähnliche Fragen aufgeworfen worden; man konnte sie zusammenfassen in der Frage nach dem *Nutzen der Kritik*. Es sind das ja alles alte und längst ausgetragene Streitpunkte,

29 *Ibid.*

2. Im Spiegel der Kritik

aber bei unserer jungen »Kunstindustrie« ist es zuweilen nötig, auf Selbstverständlichkeiten hinzuweisen, um zu verhindern, daß sie etwa ins Vergessen geraten.

Man hört zuweilen die sonderbare Meinung, daß das Kritisieren eine ganz subjektive, also gemeint ist, *persönliche Geschmackssache* sei. Und weil nun »über Geschmack immer zu streiten ist«, so wäre eigentlich auch über Kritik immer zu streiten, so etwa folgert man. Dieser Irrtum hat einen sehr plausiblen Grund: er beruht nämlich in der Form, in der die Tageskritik fast ausschließlich auftritt, und die es an sich hat, immer nur die eine Hälfte des kritischen Denkens zutage zu bringen.

Kritisieren bedeutet »*Entscheidungen treffen*« auf Grund von »*Voraussetzungen*«. Die »*Voraussetzungen*« sind aber eigentlich das, worum es in Wirklichkeit geht, nicht die »*Entscheidungen*«, denn die ersteren sind zuweilen unsicher und also strittig, die letzteren sind nur ihre selbstverständlichen logischen Folgerungen. Aber der *Wert* einer Kritik und damit ihr Nutzen beruht weder allein auf den »*Voraussetzungen*« – mögen sie immerhin verschieden sein –, nicht also auch auf den gefolgerten »*Entscheidungen*«, sondern auf der *Klarheit*, mit der ein Kritiker seinen »*voraussetzenden*« Standpunkt mit der »*Entscheidung*«, also dem kritischen Urteil, verknüpft.³⁰

Es ist der Gründungsakt der journalistischen Kritik als ästhetischer Theorie: Das kritische Urteil folgt logisch und notwendigerweise aus ästhetischen Voraussetzungen. Es liegt auf der Hand, dass ein solcher Ansatz Erdmanns Kritik nicht ohne Grund dem Vorwurf des Doktrinarismus exponiert: Wenn das Axiom der kritischen Analyse vorkommt, sie sogar voraussetzt, besteht die große Gefahr, dass die Analyse auf ein Bestätigungslabor der Lehre reduziert wird. Erdmanns ästhetische Theorie sieht bereits eine Antwort vor, lange bevor die Kritik ihre Fragen stellt, sodass letztere weniger von dem Wunsch motiviert zu sein scheint, das künstlerische Schaffen anderer zu untersuchen, als von der Dringlichkeit, das Axiom zu bestätigen. Unter diesen Bedingungen reduziert der Kritiker die Analyse auf einen Resonanzboden der Lehre.

2

Es war gewiss kein schlechter Gedanke, den kinematographischen Vorführungen das Klavier (im engeren Sinne als Orchester) beizugeben. Betrachtet man nun dieses Tun etwas näher, so kommt man unwillkürlich zu dem Ergebnis, dass hier Zweck und Wirkung in schönster Opposition stehen. Diesen Eindruck

30 Hans Erdmann, *Die Musik-Woche*, »Reichsfilmblatt«, V n. 3, 21. Januar 1928, S.25.

*erhält ein verständiger, aufmerksamer Beobachter, sobald er die nebensächliche, untergeordnete Stellung sieht, welche das Klavier heute im Kinematographentheater einnimmt.*³¹

Die Schriften, in denen sich eine kritische Debatte über die musikalische Komponente der Filmvorführung entwickelt, gehen von einer Beobachtung der Praxis aus, sehr oft in Form einer Schilderung persönlicher Wahrnehmungserfahrung. Diese Praxis, so liest man, weist Schwierigkeiten, Mängel und Aporien auf, die sie nach Ansicht des Berichtenden jeweils unangemessen, entfremdend, unvollkommen und unvollständig machen. Daraus folgen zumeist Vorschläge, wie die aufgezeigten Aporien durch irgendwelche Lösungen zu überwinden seien.

Diese Argumentationsfiguren sind alle bereits in der frühesten Schrift unseres Text-Korpus vorhanden und erkennbar: in einem Artikel eines gewissen Henry Sonatore, der 1907 im *Kinematograph* erschien. Er bezeugt eine Komplementarität und eine Koexistenz zweier verschiedener Aufführungspraktiken bei der Begleitung von Filmveranstaltungen: Die eine würde darin bestehen, den Film mit ausgewählten Stücken »mit gutem Geschmack und Gefühl« zu begleiten. Die andere, sicherlich schwierigere, fordere die schöpferische Fantasie des Pianisten heraus, um die geeigneten Töne für lustige bzw. dramatische Szenen zu finden. Die Erste führt zu einer Kompilation bereits existierender Musikstücke. Die Zweite stellt einen schöpferischen Akt dar, der die musikalische Begleitung einer Filmvorführung in die Nähe einer Eigen-Komposition bringt:

Bei ersterer hat der Pianist vermitteltst passender, mit gutem Geschmack und Verständnis hineingespielter Musikstücke die kinematographischen Vorführungen effektivvoll zu illustrieren. [...] Die zweite Art ist ohne Frage viel schwieriger, denn sie setzt bei den Pianisten die schöne Gabe der Phantasie voraus, und diese besitzt gewiss nicht jedermann; abgerechnet, dass der Spielende auch in der Komposition zu Hause sein muss. Es kommen in den kinematographischen Bildern nicht allein nur komische, sondern auch sehr oft ernste, dramatische Szenen vor, und besonders zu diesen die betreffenden ergreifenden Töne auf dem Klavier zu finden, dieselben so aneinander zu reihen, dass das Ganze zu einem Tongemälde von mehr oder minderem Schwunge wird, dazu gehört unbedingt eine starke musikalische Veranlagung (*ibid.*).

Was dem Verfasser des Artikels am Herzen liegt, ist eine qualitative Verbesserung der Aufführungspraxis – eine »bessere, stilvollere Musik« (*ibid.*) –, um damit die

31 Henry Sonatore, *Das Klavier im Kinematographen-Theater*, »Der Kinematograph«, Jg. I, Nr. 14, 7. April 1907 (§ 1).

2. Im Spiegel der Kritik

ästhetische Erfahrung des Kinos im Allgemeinen zu fördern. Ein auffälliges sprachliches Symptom ist dabei die kontinuierliche Verwendung des Komparativs.

Die qualitative Verbesserung der kinematographischen Klangkomponente wird auch im Artikel *Naturaufnahmen für Phono- und Kinematographen* erörtert, der am 14. April 1907 im darauffolgenden Heft derselben Zeitschrift erschien. Der Artikel, der von einem gewissen A. Lamontagne unterzeichnet ist, teilt die gleichen Grundvoraussetzungen – die Wahrnehmungserfahrung, die das Kino heutzutage biete, habe etwas Entfremdendes an sich –, doch die von ihm aufgezeigte Lösung ist völlig entgegengesetzt:

Wenn sie nicht nur unvollständige, sondern abgerundete und lebendige Vorstellungen erwecken sollen, so gehören der Phonograph und der Kinematograph zusammen wie Auge und Ohr. Dieser Zusammenhang zwischen beiden Instrumenten ist aber noch nicht vorhanden, was wohl damit zu erklären ist, dass anscheinend noch gar kein Versuch gemacht wurde, sie zu verbinden. Wie notwendig aber diese Verbindung zur vollendeten Darstellung ist, darüber wird sich jeder ohne weiteres klar sein. Ich hatte vor kurzem eine besonders starke Empfindung dieses Mangels, als sich vor mir eine Eisenbahnfahrt durch die Wälder Kanadas entrollte. [...] Alles ungemein interessant, aber die Erscheinungen zogen wie traumhafte Schatten an mir vorüber, ohne dass ich das Gefühl des wirklich Erlebten hatte. [...] Warum also legt man nicht die beiden Reproduktionen zusammen, um Wirkungen der stärksten und nachhaltigsten Art zu erzielen? Ich sollte meinen, die zeitliche und räumliche Zusammenlegung beider wäre schon heute, also mit den jetzt vorhandenen Apparaten, möglich.³²

Für den Autor des Artikels führen sowohl die stumme Film-Vorführung als auch die Vorführung mit Livemusik zu einer unvollständigen Wahrnehmungserfahrung. Die Erste bietet »tote«, »flache« Bilder an. Die Zweite erzeugt eine Illusion, welche die Erbsünde – den Mangel an Wahrhaftigkeit – begeht. Die von Lamontagne aufgezeigte Lösung geht nicht in Richtung einer künstlerischen Verbesserung der musikalischen Komponente, sondern er favorisiert die direkte Tonaufnahme durch den Phonographen mit dem Ziel, einen so »naturwahr« wie möglich wirkenden Effekt zu erhalten (*ibid.*).

In zwei aufeinanderfolgenden Heften derselben Zeitschrift, die im April 1907 innerhalb von sieben Tagen erschienen, werden also zwei sehr konträre Lösungen für das Problem der Klangkomponente im Kino vorgeschlagen. Diese Antithese ist in vielerlei Hinsicht paradigmatisch, da sie die Extreme eines brei-

32 A. Lamontagne, *Naturaufnahmen für Phono- und Kinematographen*, »Der Kinematograph«, Jg. 1, Nr. 15, 14. April 1907 (§ 2).

ten Spektrums an theoretischen und praktischen Möglichkeiten auslotet. Sie zeigt das Ausmaß der Komplexität der ästhetischen Debatte über Filmmusik, die Vielfalt der angeführten Argumente, die Vielzahl der eingenommenen Standpunkte und die unerschöpfliche Heterogenität ästhetischer Erfahrungen, die im journalistischen Diskurs eine intellektuelle Verarbeitung finden.

Es ist daher leicht verständlich, weshalb das »Problem« der Filmmusik in der journalistischen Debatte keine Lösung fand. Warum diese unendliche Diskussion? Wie lässt sich die endlose Reihe von immer neuen theoretischen und praktischen Lösungsvorschlägen erklären, von denen keiner das Ausgangsproblem löste? Diese Frage kann nicht beantwortet werden, solange die akustische Komponente isoliert vom filmischen Text betrachtet wird. Der Grund für diesen unerschöpflichen Problembereich liegt nicht in der Musik selbst, sondern im Kino: und zwar in den unterschiedlichen, manchmal gegensätzlichen Arten, sich das Filmmedium in der Stummfilmzeit vorzustellen.

Was die beiden Pseudoautoren wirklich unterscheidet, ist vor allem die unterschiedliche Art, wie sie das Kino als solches verstehen. Für Ersteren sind Musik und visuelle Sphäre Glieder eines organischen Ganzen mit den Merkmalen eines »Tongemäldes«, einer audiovisuellen Tondichtung, die ihre Künstlichkeit nicht negiert, sondern emphatisch vor sich herträgt. Der Zweite versteht das Kino in realistischem Sinne: kein Kunstgebilde, sondern eine Reproduktion der Natur, die dem Zuschauer »das Gefühl des wirklichen Erlebten« bieten muss. Zwei fast zeitgleich erschienene Artikel schlagen entgegengesetzte Lösungen für das Problem der kinematographischen Musik vor, weil sie von ganz unterschiedlichen Sichtweisen auf das Medium Film ausgehen. Das heißt, dass die Antwort auf die Frage nach der Identität der Filmmusik immer eine mehr oder weniger explizite theoretische Hypothese zum kinematographischen Medium als solchem impliziert. Und nur von dieser ausgehend werden die Rolle und die Funktion deutlich, welche die akustische Komponente darin zu erfüllen hat.

3. Paradigmen der Gegensätze

1

Eine Filmgesellschaft hat kürzlich angekündigt, daß sie unter der Leitung eines Kapellmeisters die Werke unserer großen Tonkünstler verfilmen wolle. Bei verdunkeltem Konzertsaal oder im Theater soll etwa die Mondscheinsonate gespielt oder die Eroika aufgeführt werden, und auf der Leinwand erscheinen gleichzeitig bewegte Bilder, die als Illustration zur Musik gedacht sind. [...] Man könnte bei Beethoven einen Versuch mit der Pastorale und mit der Mondscheinsonate machen, würde Chopins Berceuse und seine Nocturnes zweifellos sehr stimmungsvoll verfilmen können, und auch Schumanns Kinderszenen oder Liszt-Berliosz' [sic] Danse des Sylphides wären zunächst sehr dankbare Objekte. Für die tiefere Musik unserer großen Meister kämen wohl in erster Linie landschaftliche Szenerien in Betracht. Das Geheimnis ihrer Tonwelt sprechen die großen biologischen Motive: Meer, Sonne, Wald, Gebirge, Wolken und Wüste am schlichtesten und ergreifendsten aus.³³

Die im Jahre 1923 im *Reichsfilmblatt* veröffentlichte Ankündigung einer nicht näher benannten Kinofirma, Filme als »Visualisierung« von Werken der Kunstmusik zu produzieren, löste eine erregte Diskussion aus: Von der obigen Nachricht ausgehend zielte diese auf nichts weniger als auf das theoretische Fundament der Beziehung zwischen Tonkunst und Kino. Anders gesagt: Warum wird überhaupt Musik im Kinosaal gespielt?

Seit der Stummfilm-Ära wurde diskutiert, welche künstlerische Sprache – die visuelle oder die musikalische? – den Film beherrschen sollte. Mit anderen Worten: Was ist die semiotische Definition des Kinos und was unterscheidet es beispielsweise von der Oper? Ist das Kino im Wesentlichen eine bildliche, eine dramatische oder eine musikalische Kunst?

Für Ernst Frank, der den oben zitierten Artikel mit dem Titel *Verfilmte Musik* verfasst hatte, haben solche Experimente, die »de[m] musikalisch empfindenden Menschen nicht nur nicht künstlerisch, sondern geradezu barbarisch an[muten]«, volle Legitimität. Es gab bereits zuvor Versuche von »so etwas wie visuelle[n] Illustrationen von Instrumentalmusik«: Manche Menschen assoziieren spontan Farben mit gewissen Klängen, andere haben umgekehrt das Gefühl, Farben zu

33 Ernst Frank, *Verfilmte Musik*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 1, Nr. 19, 12. Mai 1923, S. 11–12.

3. Paradigmen der Gegensätze

»hören«. Für andere erweckt die Musik fantasievolle Bilder. Das Kino könne sich daher für die »bildliche Ausdeutung erlebter Musik« eignen, ähnlich wie der Tanz immer als körperliche Interpretation von Instrumentalwerken der Klassik gedient habe. Das Kino könne jenes »musikalische Bild« verkörpern, das etliche Menschen auf angeborene, spontane Weise wahrzunehmen vermögen. Diese Art Musikfilm, so Frank, könnte für die breite Öffentlichkeit einen Leitfaden zum Verständnis der Musikstücke und somit ein neues Lehrfilmgenre darstellen. Dank der dauerhaften Verbindung zwischen akustischem Eindruck und plastischem Bild könnte es auch zu einem Hilfsmittel zur Festigung des musikalischen Gedächtnisses werden.

Zum Beweis, dass *verfilmte Musik* im Sinne der filmischen Adaptierung eines symphonischen Werks keine bloße Fantasie ist, berichtete der Kritiker Julian Urgiß bereits 1917 im *Kinematograph* von einer anspruchsvollen Filmserie mit dem Titel »Harmoniefilme« von Regisseur William Kahn und Musikdirektor Felix Günther, in der meist bekannte Programm-Musiken (z. B. Beethovens *Pastorale*, Mendelssohns *Sommernachtstraum* etc.) die Grundlage für eine filmische Inszenierung bildeten.³⁴ Und einige Jahre später berichtete Henryk Schnapek im *Reichsfilmbblatt* über ähnliche, von den Dirigenten Fritz Zeilinger und Alfred Lampel in Wien durchgeführte Experimente.³⁵ Der Erste, am Pult des Zirkus-Busch-Kinoorchesters im Prater, schickte der eigentlichen Filmvorführung üblicherweise die Aufführung von Instrumentalstücken wie Smetanas *Moldava* oder Tschaikowskys *Ouvertüre 1812* voraus. Der Erfolg solcher musikalischer Ouvertüren bei einem eher einfachen Publikum war einem Hilfsmittel zu verdanken: einer zeitgleichen Diapositiv-Vorführung, die im Sinne einer groben thematischen Analyse der symphonischen Werke konzipiert war. Der Wiener Dirigent Lampel übersetzte die Instrumentalkompositionen der Klassiker in detaillierte Filmszenen, deren Entwicklung buchstäblich dem Programm des Instrumentalwerkes folgte. Bei der Verfilmung (noch einmal) Beethovens *Pastorale* und Smetanas *Moldava* benutzte er die Originalprogramme.³⁶

Für Schnapek wie für Frank hatte ein solches Verfahren, also das Anpassen äußerer Bewegungen an bereits existierende Musik, seinen klaren Ursprung im Tanz:

34 Vgl. Julian Urgiß, *Die Harmoniefilme*, »Der Kinematograph«, Jg. 11, Nr. 566, 31. Oktober 1917 (§ 21).

35 Vgl. Henryk Schnapek, *Ein Film zur Musik!*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 3, Nr. 26, 27. Juni 1925, S. 31–32.

36 Zum Beweis des Erfolgs von Lampels Versuchen schrieb Schnapek: »Alle diese Filme sollen in dieser Saison als Beiprogramme laufen und werden sicherlich sowohl zur wertvollen Bereicherung des Programms und Erlösung von den ewigen, schon fad gewordenen amerikanischen Grotesken beitragen«. Henryk Schnapek, *Musikfilme als Beiprogramm*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 3, Nr. 36, 5. September 1925, S. 42.

Gerade die modernste Zeit hat ja darin das meiste getan, und des Beethoven-, Bach- usw. Tanzens wurde wohl zuweilen etwas viel getan. Bekannt ist auch der Versuch geworden, eine ganze Beethoven-Symphonie als Unterlage für ein choreographisches Kunstwerk zu benutzen. Der Gedanke, beim Film das gleiche zu tun, lag nahe.³⁷

Der Weg einer *verfilmten Musik* wurde in jener Zeit auch außerhalb des deutschsprachigen Raums beschritten. Den Vergleich mit dem Tanz und mit choreografischen Werken kann man beispielsweise in einem Artikel lesen, der in der italienischen *Cine-settimana* veröffentlicht wurde. Die filmische Vision – behauptet der anonyme Verfasser – wird eine noch größere Wahrhaftigkeit und Lebendigkeit der plastischen und choreografischen Veranstaltungen der Ballets Russes haben. Darüber hinaus wird sie einen höheren Lehrzweck als Popularisierung der geheimnisvollen Botschaft der Klassiker erfüllen:

Dank der Vereinigung mit der Musik, der edelsten unter den Künsten, kann sich das Kino von den Fehlern des Kommerzes befreien und zu nichts weniger als einer perfekten »Synthese der Schönen Künste« aufsteigen. Im Kinematographen viel mehr als im Theater und im Tanz findet die Musik ihren Wahlinterpreten: Er soll zum »lebendigen Ausdruck« der Musik werden, zur mobilen, lebendigen Reproduktion des »Traums« des Komponisten. Die »wahre Filmkunst« darf daher nicht darauf abzielen, eine musikalische Komposition an die Handlung eines Films anzupassen, sondern die »inspirierende Vision« des Komponisten sei durch lebendige Figuren auf der Leinwand zu interpretieren. Der Kinematograph als Musikinterpret wird der Illustrator der Melodie sein, der Analyst harmonischer Momente die greifbare Erscheinung der höchsten melodischen Träume des »Ton-dichters« sein.³⁸

Solche Entwürfe basierten auf einer sich vollständig auf die kunstmusikalische Komponente konzentrierende Konzeption des Kinos: Der Klarheit halber werde ich es das »kunstmusikalische Paradigma« nennen. Die filmische Übersetzung instrumentaler Musikwerke impliziert eine hierarchische Gestaltung zwischen Musik und visueller Sphäre, die genau am entgegengesetzten Pol der zeitgenössischen Praxis musikalischer Filmbegleitungen stand, die vom Gebot der Film-Illustration beherrscht waren (*infra* Kap. 6, # 1): Eine absolute Musiksprache, die ihren Zweck in sich selbst trägt, wird in eine visuelle, abstrakte oder pantomimische Form übersetzt. Infolgedessen bildet die Musik – und nicht die Bilderzählung – den dramatischen Horizont der Szene. Der Film wird sozusagen zur Projektionsfläche der Musik: eine Art Verkörperung des Musikalischen

37 Schnapek, *Ein Film zur Musik*.

38 [S. n.], *La musica d'arte film. La musica può ispirare il soggetto; o viceversa?*, »Cine-settimana«, 4. Juli 1927.

3. Paradigmen der Gegensätze

in visuellen Formen, eine abstrakte, verdünnte, stilisierte Erzählung, die ihre Syntax an die musikalische Komponente anpasst. Die Musik prägt letzten Endes die Zeitlichkeit der visuellen Sphäre, während diese der abstrakten Organisation der Musik eine konkrete Form liefert.

2

Ist die Musik mit dem Film verwandt? – In einer Beziehung wohl; aber auch nur in der: daß beide, Musik sowohl als Film, aus dem Gefühl geboren und an die Sensualität appellierend sind. Reine Musik, d. h. Musik, die nicht mit Farbe, Mimik und Worten (Oper) verkocht wurde, will dem Ohr genügen. Weiter nichts. Und der reine Film, wie wir ihn allmählich erstreben, hat keine Absicht, außer: uns durch das Auge starkes Leben und starkes Gefühl zu übermitteln.³⁹

Erwin Sedding reagierte einige Woche später auf Franks Ausführungen: Für ihn war der Gebrauch von Musik in Verbindung mit bewegten Bildern auf ein grandioses Missverständnis zurückzuführen. In Wahrheit befänden sich Musik und Kino an den Antipoden. Sie sprechen in der Tat verschiedene Sinnesorgane an: Die Erste spreche zum Ohr, das andere zum Auge.

Sedding verwies auf eine damals weitverbreitete These, und zwar auf die einer »Inkommensurabilität« zwischen Musik und Kino aufgrund ihrer unauflösbaren Wesensdifferenz. Dieser Ansicht ist auch Paul Medina, der in einem Artikel mit dem bedeutsamen Titel *Utopie der Filmmusik* anhand eines Vergleichs zwischen Kino und Oper die Sinnlosigkeit jedweder Bemühungen beweisen will, die Filmkomposition als eigenständiges Musikgenre zu gründen:

Eine Parallele zum Film, der ohne Musik immer ein Torso bleiben muß, haben wir in der Oper. Die Oper aber ist, unabhängig von der Kategorie, aus der sie ihre Themen bezieht, im Wesen doch ein musikalisches Element und deshalb auch ohne Text denkbar. Denn die Opernmusik ist keine begleitende und keine illustrierende; sie ist selbständig, eine eigene musikalische Idee. Der Operntext dagegen nicht, er ist sehr wichtig – aber immerhin eine Angelegenheit zweiten Grades.

Beim Film nun besteht das umgekehrte Verhältnis. Sein Gebiet ist so ursprünglich, so individuell wie das einer anderen autonomen Kunstgattung. Also ist auch er ein selbständiges Element, das *keine Teilung dulden kann, ohne Schaden* zu leiden. Alle Versuche, den Film mit einem anderen Element zu mischen, haben sich ja

39 Erwin Sedding, *Film und Musik*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 1, Nr. 27, 7. Juli 1923, S. 14.

hinlänglich als Grenzerscheinungen der Filmkunst erwiesen: die Filmoper und -operette. [...] An diesem Grenzfall wäre der utopistische Gedanke eigener Film-Musikkompositionen am besten erläutert. Man muß zugeben, daß aus einer gleichstarken Verbindung zweier substanzfremder Elemente – Musik und Film – immer ein Zwitterding hervorgehen muß. Etwas, was wir gewiß nicht wollen, wenn uns an der inneren Wertgewinnung des Films gelegen ist. Die Musik, die den Film »begleiten« soll, bleibt, und darüber hat man sich klar zu werden, eine Angelegenheit zweiten Grades. [...] Sie darf vom Hauptelement, dem sie dient, vom Film nicht ablenken. Wenn sie nun über ein bestimmtes Maß hinausgeht, so stört sie den Film.⁴⁰

Für Medina wie für Sedding ist das Kino primär eine visuelle Kunst, bei der die Musik bestenfalls eine dienende Rolle spielen darf, solange sie nicht stört. Ihre Stellung steht eindeutig an den Antipoden der vorherigen und muss im Kontext eines anderen Paradigmas des kinematographischen Mediums verstanden werden: des »optischen Paradigmas«, das zu Beginn des Jahrhunderts die Aufmerksamkeit der künstlerischen und literarischen Avantgarden für das neue Medium erregt hatte.⁴¹ Im Film – nach einer berühmten Sentenz Hugo von Hofmannsthal – löst sich eine ursprüngliche dramatische Spannung in Form eines »Romans in Bildern« auf.⁴² Das Kino übersetzt den Kern der Mitteilung von der Algebra des gesprochenen Wortes in die Poesie des bildlichen Ausdrucks: Im Film wird alles in Handlungen und Gebärden, in eine Abfolge von Ereignissen und Gestalten aufgelöst, deren Logik auch ohne die Notwendigkeit des gesprochenen Wortes gegeben ist. Das Fehlen des Wortes wird, wie Heinz Heller schrieb,⁴³ durch die Apotheose jener stummen Ausdrucksweisen kompensiert, vor allem durch Mimik und Gebärde, welche in den Augen der Zeitgenossen die stilistische Quintessenz des Stummfilms darstellten. 1924 schrieb Ernst Weitzmann in einem im *Film-Kurier* veröffentlichten Aufsatz *Zur Theorie des Films*: »Hier ist die Mimik das ›Ding an sich‹. Sie ist die Psychologie des Films und seine Handlung«.⁴⁴

40 Paul Medina, *Utopie der Filmmusik*, »Der Kinematograph«, Jg. 17, Nr. 847, 12. Mai 1923, S. 11.

41 Zu diesem Thema siehe *Sogno viennese. Il cinema secondo Hofmannsthal*, Kraus, Musil, Roth, Schnitzler, hrsg. von L. Quaresima, Florenz, La Casa Usher, 1984, sowie Leonardo Quaresima, *Dichter heraus! L'Autorenfilm e il cinema tedesco degli anni '10*, »Griffithiana«, Jg. 38–39, 1990, S. 81–120.

42 So der Schriftsteller in einem bekannten Brief an Carl Jacob Burckhardt, am 11. Juli 1923. Hugo von Hofmannsthal / Carl Jacob Burckhardt, *Briefwechsel*, Frankfurt am Main, Fischer, 1991, S. 118. Aber siehe auch Hugo von Hofmannsthal, *Der Ersatz für die Träume* (1921), in Ders., *Reden und Aufsätze: 2. 1914–1924*, Frankfurt am Main, Fischer, 1986, S. 141–145.

43 Heinz Heller, *Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910–1930 in Deutschland*, Tübingen, Niemeyer, 1984.

44 Ernst Weitzmann, *Zur Theorie des Films*, »Film-Kurier«, Jg. 6, Nr. 257, 30. Oktober 1924, und Nr. 263, 6. November 1924.

3. Paradigmen der Gegensätze

Das Fehlen des Wortes im Film wird daher nicht als Mangel angesehen, ganz im Gegenteil. Es ist genau das allgemeine Misstrauen dem Wort gegenüber, das Dramaturgen und Schriftsteller zu Beginn des 20. Jahrhunderts dazu veranlasste, sich für den Kinematographen zu interessieren. Ihre Annäherung an das Kino als visuellem Medium ist tatsächlich die Folge einer allgemeinen Krise des Wortes, die um die Jahrhundertwende zum Ausdruck kam und von Schriftstellern wie Maeterlinck, Schnitzler, Friedell, Musil, Altenberg, Ewers und vielen anderen geteilt wurde. Mimik und Gebärde galten als authentische Kommunikationsformen, deren Ausdrucksmöglichkeiten sowohl die gemeine Alltagssprache als auch die künstlichere Literatursprache überwinden könnten. Und gerade in der visuellen Darstellung liegt die ästhetische Voraussetzung des Kinos als Kunst: »Der Film«, schließt Weitzmann, »ist ursprünglich, er ist selbständig, individuell als Kunstform. Durch diese Eigenschaften wird er erst zur Kunst.«⁴⁵

Hier stellt sich jedoch die Frage, welche Begleitmusik für eine Kunst angemessen ist, deren Spezifikum in der visuellen Darstellung liegt. Bei näherer Betrachtung verbirgt sich in diesem Paradox eine widersprüchliche und ambivalente Beziehung zur Musik; eine Ambivalenz, die sich in all ihrer Problematik in der Ästhetik des abstrakten Films manifestieren sollte, der das optische Paradigma zu seinen extremen Konsequenzen führen wird.

In der theoretischen Reflexion über den abstrakten Film spielt scheinbar der Bezug zur Tonkunst und ihren syntaktischen Strukturen eine zentrale Rolle. Es ist kein Zufall, dass der Ausdruck »Abstrakter Film«, der 1921 vom Kritiker Theo van Doesburg in einem Artikel im niederländischen Journal *De Stijl* geprägt wurde, von Anfang an offen auf Musik anspielte. Van Doesburg beschrieb die experimentellen Schöpfungen von Viking Eggeling und Hans Richter als »sichtbare Musik«, die sich »ungefähr auf die selbe Weise wie bei der Musik [...] hier im offenen Lichtfeld« entwickelt.⁴⁶ Was die Kurzfilme von Eggeling, Richter und auch Walter Ruttmann gemeinsam haben, sei ihre »musikalische« Auffassung von Bildern: Die Autoren verleihen nämlich einem rein visuellen Material eine akustische, klangliche und sogar musikalische Erscheinung. In seinem berühmten Manifest beschreibt Ruttmann sein Kino als »Malerei mit Zeit«:⁴⁷ eine primär figurative Kunst aus Linien, Farben und Flächen, die sich nicht nur räumlich anordnen, sondern sich auch in einem zeitlichen Kontinuum ent-

45 *Ibid.*

46 Den Artikel Theo van Doesburgs, der im Juni 1921 in *De Stijl* mit dem Titel *Abstracte Filmbeelding* erschien, liest man in deutscher Übersetzung nun in Christian Kiening/Heinrich Adolf, *Der absolute Film: Dokumente der Medienavantgarde (1912–1936)*, Zürich, Chronos, 2012, S. 79–81.

47 So heißt der Titel eines Typoskripts von Ruttmann aus den Jahren 1919–1920. Die Schrift erscheint in Kiening/Adolf, *Der absolute Film*, S. 51–53.

wickeln und Symmetrie-, Abwechslungs- und Korrespondenzbeziehungen herstellen. Als eine visuelle Kunst, als eine »Kunst für das Auge«,⁴⁸ strebe sie dennoch danach, die Zeit nach bestimmten musikalischen Prinzipien rigoros zu organisieren. Auf diese Weise emanzipiere sich der Film von fiktiver Erzählung und von Naturnachahmung und würde stattdessen zu einer eigenständigen, rein formalen Kunst.

Diese *sichtbare Musik* eignet sich zur metaphorischen Darstellung mehrerer Aspekte des musikalischen Universums, vom Kontrapunkt bis zur Polyrhythmie (*infra* Kap. 13, #2). Aus einem seltsamen Paradoxon heraus darf sie sich jedoch nicht mit »echter« Musik vereinen. Die Definition des abstrakten Films als »absolut« – das heißt als einer autotelischen, von jedem äußeren Bezug getrennten Bildsprache – warf die Frage auf, ob es notwendig oder sogar plausibel sei, abstrakte Kurzfilme mit live gespielter Musik im Kinosaal zu begleiten. Die Filmemacher selbst gaben widersprüchliche Antworten auf die Frage, ob der abstrakte Film ein akustisches Korrelat benötige oder nicht. Eggeling beispielsweise lehnte jedwede musikalische Begleitung für seine *Symphonie diagonale* ab, ganz so, als sei die innere Musikalität seines Kinos so mächtig, dass sie sich nicht mit tatsächlich erklingender Musik verbinden ließe. Für eine Kunstform, die an sich »musikalisch« sein will, erweist sich eine hinzugefügte akustische Komponente letzten Endes als überflüssig. Und der abstrakte Film strebt zwar danach, »musikalisch« zu sein, besteht aber auf verabsolutierende Weise aus in der Stille bewegten Bildern, ganz ohne Musik. Die »sichtbare Musik«, von der hier die Rede ist, ist daher als eine innere Bewegung anzusehen: rein imaginäre Musik, ganz wie die von Boethius vorgestellte *musica mundana*, die wegen eines abstrakten numerischen und proportionalen Spiels erklingt, bestimmt durch die »große Bewegung« der Sphären, die aber nichts mit der konkreten und prekären *musica instrumentalis* gemein hat.

In diesem Anspruch auf Autotelizität fällt die *sichtbare Musik* letztendlich in eine gleiche und gegenseitige ästhetische Abstraktion zu dem von den Musikdirigenten ersehnten Paradoxon einer *verfilmten Musik*. Das »kunstmusikalische Paradigma« beruht auf einer veralteten Musikauffassung künstlerischer Provenienz. Das »optische Paradigma« hingegen beruht auf einer unangemessenen Berücksichtigung der Dialektik zwischen literarischen, dramatischen und musikalischen Codes neben den streng ikonischen und gestischen beim Deutungsprozess einer inhärent synkretistischen Kunstform wie dem Kino. Die aussichtslose Versöhnung der hier dargestellten Positionen ist ein Zeichen für die verpasste

48 *Ibid.*, S. 52.

3. Paradigmen der Gegensätze

Begegnung und die unmögliche Kommunikation zwischen Kultureliten, die darauf bestehen, das Kino als logische und umfassende Erfüllung einer internen Entwicklung zu dieser oder jener Kunstsprache (entweder »verfilmte Musik« oder »Malerei mit Zeit«) zu lesen, ohne seine innovative synkretistische und authentisch plurimediale Natur zu erfassen.

4. Kunstwerk der Zukunft

1

Musik und Film sind, äußerlich betrachtet, zwei gänzlich wesensverschiedene Begriffe. Der Film ist ein Produkt der Technik, Musik ist Kunst. Und wenn man schon die Erzeugnisse der kinematographischen Photographie als künstlerische Bilder bezeichnet, so stellen diese eben Erzeugnisse einer bildenden Kunst dar, während die Musik zu den redenden Künsten gerechnet werden muß. Das Bild spricht zum Auge des Menschen, die Musik allein zum Ohre. Und doch muß man sich fragen: ist denn Auge und Ohr in den durch beide vermittelnden Wirkungen äußerer Impulse etwas so ganz Verschiedenes? Gibt es denn keine Brücke, welche beide vereinigt? Es gibt eine solche Brücke, die zwischen Auge und Ohr, zwischen Ton und Bild vermittelt.⁴⁹

Mit diesen Worten widersprach Hans Walter Schmidt der Behauptung einer Inkommensurabilität zwischen musikalischer und kinematographischer Sprache (*supra* Kap. 3, #2). Der historische Erfolg unzähliger Formen szenischer Kunst mit Musikbegleitung, wie sie beispielsweise Oper und Pantomime darstellten, zeige, dass es möglich sei, verschiedene Wahrnehmungsstimuli zusammenzusetzen, um »im Verstande und Gefühle ein Ganzes hervor[zu]bringen«: ein organisches Ganzes, »welches naturgemäß vollkommener ist, als allein Musik und allein dargestellte Szenen« (*ibid.*). Hier werden die Konturen einer weiteren, abweichenden ontologischen Definition des Kinos skizziert. Das Kino ist für Schmidt eine in jeder Hinsicht dem Musiktheater ähnliche szenische Kunst, deren Bestandteile alle gleich wichtig sind. Seine Stellungnahme stimmt mit der von denjenigen überein, die in jener Zeit den Vorrang des Visuellen für die sogenannte »zehnte Muse« bestritten und ihre Geburt aus der Theaterkunst beanspruchten. Bereits 1908 hatte der anonyme Autor eines im *Kinematograph* erschienenen Artikels *Die Musik zum lebenden Bilde* das Kino als »das jüngste Kind Thalias«,⁵⁰ der Muse der Komödie, genannt: Seine Schwestern seien Tanz, Oper, Varieté, Pantomime etc., mit denen es das Vorhandensein einer von Musik unterstützten Bühnenhandlung gemeinsam habe. »Bild, Handlung, Musik« – so Erdmann – »sind die drei Faktoren, die drei Elemente, um die sichs handelt«.⁵¹

49 Hans Walter Schmidt, *Musik und Film*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 1, Nr. 29, 21. Juli 1923, S. 12, 15–16.

50 [S. n.], *Die Musik zum lebenden Bilde*, »Der Kinematograph«, Jg. 2, Nr. 99, 18. November 1908 (§ 5).

51 Hans Erdmann, *Gedanken und Beziehungen*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 3, Nr. 10, 7. März 1925, S. 44.

4. Kunstwerk der Zukunft

Wie bei den anderen Bühnenkünsten stellt sich aber auch für das Kino das Problem einer organischen Verbindung zwischen den unterschiedlichen darin interagierenden »Sprachen«, insbesondere zwischen Wahrheitselementen wie Bild und Handlung und einem unwirklichen Ausdrucksmittel im herkömmlichen Sinne wie der Musik. Guido Bagier schrieb im Dezember 1926 in den *Musikblättern des Anbruch*: »Die Realität der Photographie verbietet die Gegenwart in ihrer nüchternen Form mit dem unwirklichen Melos der Tonkunst zu verknüpfen.«⁵² Die filmische Erzählung, in ihrem Wesen eine Photographie der Lebenswelt, um Kracauer zu zitieren,⁵³ ist mit der raffinierten Abstraktion eines musikalischen Melos unvereinbar. Die Einbeziehung von Musik in die narrativen Geschehnisse stellt daher ein heikles ästhetisches Problem dar, für das nach Ansicht vieler Kritiker die Operndramaturgie als Vorbild dienen sollte.

Unter diesen sticht Hans Erdmann hervor, der eine bemerkenswerte Synthese zwischen den Gebieten der Kompositionstheorie, der dramaturgisch-musikalischen Analyse und der ästhetischen Reflexion anbietet. Erdmann erkennt grundsätzlich die Zentralität der musikalischen Komponente im filmischen Text an, da er nicht nur die Komposition für den Film als Gattung des Musiktheaters ansieht, sondern die filmische Dramaturgie selbst in die Nachfolge der Oper stellt. Dies mache aus dem Musiker viel mehr als einen Nebenakteur. Er wird ein echter Co-Autor mit einer aktiven Rolle bei der öffentlichen Präsentation des Films:

Der erste und seit Anfang des Films schon tätige, ausübend schaffende Künstler des Filmtheaters ist der *Musiker*. An diesem Punkte also ist das Filmtheater *aktiv*, an diesem Punkte muß es *künstlerisch produzieren* oder zum mindesten reproduzieren, an diesem Punkte muß es also ein *Programm* haben, ein um so klareres und weitsichtigeres je größer das Unternehmen ist, je prominenter es auftritt, und mit diesem Programm muß und soll es auch hervortreten.⁵⁴

Diese Grundsatzerklärung wird jedoch vom tatsächlichen Zustand der Musik in der alltäglichen Praxis konterkariert: Die musikalische Komponente der Filmvorführungen wird hier, wie Erdmann weiß, an den Rand gedrängt.⁵⁵ Sie tritt beim Entstehungsprozess eines Films erst nach Abschluss der Montage (*infra*

52 Guido Bagier, *Der sprechende Film*, »Musikblätter des Anbruch«, Jg. 8, Nr. 8–9, Oktober–November 1926, Sonderheft *Musik und Maschine*, S. 380–384.

53 Vgl. Kracauer, *Vor den letzten Dingen*, S. 11.

54 Hans Erdmann, *Gedanken bei Eröffnung eines Theaters*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 6, Nr. 4, 28. Januar 1928, S. 29.

55 Aus dieser Voraussetzung ergibt sich ein kritischer Ton, wie etwa in Hans Erdmann, *Saisonschluß*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 3, Nr. 23, 6. Juni 1925, S. 41; Nr. 24, 13. Juni 1925, S. 33 (§ 39).

Kap. 7, # 3) als letztes Glied der Produktionskette ein, was sowohl der Musik als auch dem Film schade:

Daß Filmbücher (-Manuskripte), die bei ihrer Abfassung ohne jede Rücksicht auf's Musikalische entstanden sind, mit der Musik im Widerpart liegen müssen, ist einleuchtend, ebenso, daß sie damit (- die Musik trotzdem zu Hilfe rufend -) sich selbst, d. h. ihre Wirkung herabmindern.⁵⁶

Dabei sei es im Gegenteil notwendig, um eine künstlerische Verbindung zwischen Musik und Bild herzustellen, dass Regisseure und Drehbuchautoren mit musikalischer Sensibilität arbeiten und dass von Anfang an Gründe für das Vorhandensein von Musik in der Konzeption des Films enthalten seien. Paul Marsop wünscht sich gar, dass alle bei der Produktion eines Films nötigen künstlerischen Aufgaben von ein und derselben Person ausgeführt werden:

Ideal (wenngleich utopisch) wäre die Personalunion von Drehbuchautor, Regisseur, Filmkomponist und Kapellmeister – ganz im Sinne eines Lichtspiel-Gesamtkunstwerkes.⁵⁷

2

Der Film ist eine neue Kunstform, das stand für mich von vornherein fest, aber daß diese Kunst so einzigartig und ohne Vergleiche sein soll, wie man immer wieder hören muss, wollte mir nie einleuchten.

Tatsächlich muß die Filmkunst ihre Formgesetze haben, wie jede andere Kunstform vor ihr, und alle Versuche, sie als Überkunst, als Gesetzesspöterin zu preisen, sind ziel- und sinnlos.

Der Film mit seinen außerordentlichen, jede andere Kunst übertrumpfenden Möglichkeiten gleicht einem jungen und feurigen Renner: nur mit schärfster Zügelung ist seine Kraft zielstrebig und überlegen.⁵⁸

Es besteht kein Zweifel, dass Kritiker wie Erdmann und Marsop das Kino im Sinne Richard Wagners als Verkörperung und technische Perfektionierung des Gesamtkunstwerks verstanden haben.⁵⁹ Dieses Interpretationsparadigma des fil-

56 Hans Erdmann, *Zur Kritik der musikalischen Filmillustration*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 3, Nr. 9, 28. Februar 1925, S. 43.

57 Paul Marsop, *Lichtspiel und Lichtspielmusik*, »Die Musik«, Jg. 16, Nr. 5, Februar 1924, S. 328–339 (§ 35).

58 Georg Otto Stindt, *Das Lichtspiel als Kunstform*, Bremerhaven, Atlantis, 1924, S. 5.

59 Vgl. die Aussage Ricciotto Canudos in seinem *Manifeste des sept arts*: »Wir brauchen das Kino, um die Gesamtkunst zu schaffen, nach der alle Künste immer streben«. Das *Manifeste* wurde 1911 in Paris geschrieben und in der zweiten Ausgabe der *Gazette des sept arts* vom 25. Januar 1923 (S. 2) veröffentlicht.

4. Kunstwerk der Zukunft

mischen Mediums beruht auf einem theoretisch-ästhetischen Streben, das in der oben zitierten Textstelle aus dem theoretischen Werk von Georg Otto Stindt *apertis verbis* erklärt wird: Dem filmischen Text als Ganzem wird der Status eines Kunstwerks zugesprochen.

Dies ist ein ebenso ambitionierter wie riskanter Gestus. Die Krux liegt darin, dass der ästhetische Status des Kinos – von der Filmmusik ganz zu schweigen – auch Mitte der 1920er Jahre noch eine ungelöste Frage darstellt: »Die Film-Kunst« – muss auch Erdmann einräumen – »ist das Produkt einer Industrie«. ⁶⁰ Sie »muß sich auf die großen Massen – und nicht auf feinschmeckerische und ästhetisch exklusive Gemeinden und Konventikel stützen«, ⁶¹ auf ein Publikum, das, obwohl es bei Gelegenheit eine Bestätigung seines kulturellen Status erwartet, durch die Filmprodukte in erster Linie »will unterhalten sein«. ⁶² Da die ästhetischen Prämissen des Kinos umstritten sind, kann es nur ein Fehler sein, sich mit der Haltung eines Kunstkritikers mit Objekten auseinanderzusetzen, die keinen künstlerischen Anspruch haben. Erdmann geht auf dieses Dilemma in einem Artikel vom 21. Januar 1928 mit dem Titel *Kritische Sorgen* ein:

*Die kritischen Voraussetzungen beim Film sind in jeder Weise strittig; sie sind es schon aus dem Grunde, weil der Film gar nicht über eine klare Kunsttendenz verfügt. Die Frage, ob er das sollte oder könnte, gehört nicht hierher: eine eindeutige Kunsttendenz besteht jedenfalls nicht, d. h. bei der überwiegenden Mehrzahl der produzierten Filme bestand gar nicht die Absicht, Kunst zu machen. Welche Lächerlichkeit also, mit der kunst-kritischen Sonde an Objekte herangehen zu wollen, die keinen künstlerischen Ehrgeiz haben, dieselbe Lächerlichkeit, als wenn man irgendeinen »Kolportage-Roman« der ernsthaften Kritik unterziehen wollte!?*⁶³

In die gleiche Kerbe schlägt der Psychologe Fritz Giese, wenn er im *Auftakt* das Material des Kinos als »Metaphysik des Unbedeutenden« bezeichnet. ⁶⁴ Die Filmindustrie – führt er in einem Ton aus, der bereits die Gesellschaftskritik eines Kracauer vorwegnimmt – biete Unterhaltungsprodukte ohne übermäßige Denkaufgaben an: ein wenig Patriotismus, Religion, Erotik und vor allem viel Melancholie und Sentimentalität: alles gekrönt mit einem *happy end*. Kurz gesagt, die Produkte der Filmindustrie scheinen angesichts ihrer inhärenten Ober-

60 Erdmann, *Gedanken und Beziehungen*.

61 Hans Erdmann, »Der Mann, der die Ohrfeigen bekam«, *Bühnenschau und Musik*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 3, Nr. 43, 24. Oktober 1925, S. 52.

62 Hans Erdmann, *Titania*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 6, Nr. 5, 4. Februar 1928, S. 28–29.

63 Hans Erdmann, *Die Musik-Woche. Kritische Sorgen*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 6, Nr. 3, 21. Januar 1928, S. 25 (§ 64).

64 Fritz Giese, *Revue und Film*, »Der Auftakt«, Jg. 8, Nr. 8, Sonderheft *Die Revue*, 1928, S. 172–176 (§ 68).

flächlichkeit und der Bescheidenheit ihrer Objekte nicht dem Bereich der Kunst zugehörig.

Die gleiche Problematik betrifft umso mehr die Musik als jener Komponente der Filmveranstaltung, die in der zeitgenössischen Praxis jedwedem Prinzip der Autorschaft fernzustehen scheint. Noch einmal Erdmann und seine *Kritischen Sorgen*:

Und nun die Musik des Films oder richtiger »zum Film«! Besteht eigentlich hier eine klare Kunsttendenz? Ist es nicht auch hier so, daß generell nicht einmal die primitiven technischen Voraussetzungen zur Kunst vorhanden sind? Ist es nicht vielmehr so, daß der einzelne Illustrator vor einer solchen Ueberfülle von Verpflichtungen steht, daß er eben nur ein künstlerisches Schattendasein führen kann? *Besteht unter solchen Umständen, kann unter solchen Umständen in dieser deutschen Weltstadt Berlin auch nur ein Filmtheater bestehen, wo planmäßige und aufbauende Arbeit an der Musik des Films geleistet werden kann?* Vor solchen Tatsachen befindet sich der Musikkritiker des Films, der eine Kritik des »Als ob« betreibt.⁶⁵

Seine Schlussfolgerung ist bemerkenswert. Erdmann ist sich der Unanwendbarkeit des ästhetischen Modells auf Filmmusik bewusst, in dem Sinne, dass »man [...] die begleitende Musik zum Film nicht [...] nach der künstlerischen Zweckmäßigkeit des Konzertsaaes und des Theaters, der Oper« beurteilen kann.⁶⁶ Er muss zugeben, dass die Filmindustrie den künstlerischen Bestrebungen vonseiten der Musiker keinen Raum gibt⁶⁷ – die Art und Weise, wie Konzert- und Opernmusik in Kinos behandelt wird, lässt ihn hingegen das »Los des »Musikalisch-Schönen« auf der Erde« prophezeien.⁶⁸ Andererseits gebe es noch so gut wie keine Anzeichen für authentische Musik, die für ihre eigentliche Funktion im filmischen Text gedacht ist: Aus den wenigen bis dahin realisierten Experimenten könne noch keine Tendenz zur Entwicklung von Filmmusik im eigentlichen Sinne des Wortes festgestellt werden.⁶⁹

Trotzdem gibt Erdmann das Streben nach einem Kino als künstlerischem Projekt nicht auf. Doch er ist gezwungen, dieses Projekt in eine hypothetische Zukunft zu verlegen und es im Lichte eines Paradigmenwechsels für das Kino

65 Erdmann, *Die Musik-Woche. Kritische Sorgen* (§ 64).

66 Hans Erdmann, *Die »Preiskino-Bibliothek«*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 4, Nr. 11, 13. März 1926, S. 14 (§ 48).

67 »Kunstmusik ist nur gestattet von Seiten der Industrie zur Publikums-Reklame, von Seiten der Musiker sind solche Aspirationen unerwünscht«. Hans Erdmann, *Die Parabrahm-Orgel*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 3, Nr. 32, 8. August 1925, S. 23.

68 Hans Erdmann, *Die Woche*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 4, Nr. 2, 9. Januar 1926, S. 36 (§ 47).

69 Siehe diesbezüglich Ernst Bloch, *Die Melodie im Kino oder immanente und transzendente Musik*, »Die Argonauten«, Jg. 1, Nr. 2, 1914, S. 82–90: »Alles in allem kann man sagen, dass es der Musik im Kinetographen schlecht ergeht und dass trotz des ungeheuren Bedarfs weder irgendwie kinematographisch eingestellte Kompositionen, noch irgendwelche Lösungen der hier wirkenden, höchst interessanten Probleme vorliegen«.

4. Kunstwerk der Zukunft

tout court zu überdenken. Der jetzt noch unerreichbare Raum »für die künstlerische Musikillustration des Lichtbildes«⁷⁰ wird *à la Wagner* von einem Kunstwerk der Zukunft garantiert werden: von einem Film-Musik-Kunstwerk, in welchem die Musik keine zufällige und entbehrliche Komponente mehr sein wird, sondern der integrale Bestandteil eines Gesamtkunstwerks.⁷¹

In Erwartung dieses Kunstwerks der Zukunft, in welchem sich die künstlerische Verbindung zwischen Musik und Kino endlich verwirklichen wird, soll der kritische Diskurs in der Schwebelage zwischen dem Normativen und dem Optativen bleiben. Die »Kritik des als ob« berichtet vom Mangel der Gegenwart, um auf das Potenzial der Zukunft hinzuweisen. Erdmanns Kritik, *nota bene*, erkennt nicht die Abwegigkeit, sondern das Unzeitgemäße seiner ästhetischen Prämissen an und geht dezidiert über die Kritik des Existierenden hinaus, um eine prophetische Qualität anzunehmen. Als Kritiker des Kunstwerks der Zukunft nimmt er sich das Recht, ein ästhetisches und theoretisch-kompositorisches Ziel aufzuzeigen. Er geht über die Beschreibung dessen, *wie es ist*, hinaus, um zu zeigen, *wie es sein soll*. So wird Erdmanns Kritik zu einem authentischen Ort für eine Ästhetik des Films und der Filmmusik.

70 »Eine Zeitschrift für die künstlerische Musikillustration des Lichtbildes« lautet nicht zufällig der Untertitel der Zeitschrift *Film Ton Kunst*, begründet im Jahre 1927 von Erdmann gemeinsam mit Becce. Aber siehe auch Hans Erdmann, *Neue Bücher*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 3, Nr. 30, 25. Juli 1925, S. 27, wo man liest, dass der ursprüngliche Titel für das *Allgemeine Handbuch der Film-Musik* »Der künstlerische Spielfilm und seine Musik« lautete.

71 Vgl. Erdmann/Becce/Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, I, S. 36.

5. Angewandte Kunst

1

Wir haben auch in Deutschland eine Zeit – und sie liegt noch nicht allzu weit zurück – erlebt, wo man das Hauptgewicht auf Qualität der Musik legen zu müssen vermeinte. Es stand beispielsweise in der Zeitung zu lesen, daß der Kapellmeister X eine ausgezeichnete Musikillustration geleistet hatte, wie schon daraus hervorgehe, daß er in seinem Programm »drei Mozartouvertüren, zwei Symphoniesätze von Schubert« usw. usw. aufgenommen hätte. Vor kurzem wurde mir ein Fall erzählt, wo ein Kapellmeister im »Metropolisfilm« bei der Szene »In den Gärten der Oberstadt«, was wohl so eine Art Zaubergarten Klingsor's sein soll, »Reich mir die Hand, mein Leben« (Mozart »Don Juan«) eigentlich recht sinngemäß »exekutiert« habe. [...] Aber im ganzen haben wir ja wohl gelernt, daß absolute Musikqualität und filmmusikalische Wirksamkeit nicht ohne weiteres gleichbedeutende Begriffe sind.⁷²

Vorgehensweisen wie die hier beschriebenen spiegeln wichtige Veränderungen in Sensibilität, Geschmack und allgemein in der Art und Weise wider, wie das Massenpublikum einer avancierten europäischen Metropole in den 1920er Jahren das Kino rezipierte. Die Einbindung symphonischer Sätze oder Opernnummern in die Praxis der kinematographischen Musik gehört in den Kontext eines Nobilitierungsprozesses der Filmvorführung und einer Legitimation des Films als neuer Kunstform. Das ist der Grund für die Aufnahme von Symphoniesätzen von Mozart, Beethoven, Schubert oder Tschaikowsky sowie symphonischen Tondichtungen von Smetana und Grieg in das Kinomusik-Repertoire, ganz zu schweigen von den monumentalen Symphonien Bruckners.

Eine musikalische Auswahl dieser Art wendet sich an ein kulturell anspruchsvolles Publikum: Sie zielt darauf ab, den Wiedererkennungswert berühmter Musikstücke zu aktivieren und auf diese Weise die Selbstbestätigung einer kulturellen Elite zu fördern. Das gehobene musikalische Zitat, das im bildlichen oder literarischen Zitat seine Entsprechung findet (ein Phänomen, das man im deutschsprachigen Film jener Zeit immer wieder antrifft), ist jedoch bloße Fassade: Es werden bekannte Werke von Komponisten ersten Ranges ausgewählt, um einen soziokulturellen Status anzuzeigen. Hier sei in Erinnerung

72 Hans Erdmann, *Südamerikanische Filmmusik*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 5, Nr. 45, 12. November 1927, S. 37.

5. Angewandte Kunst

gerufen, dass eine Kinovorführung in den 1920er Jahren in einem Berliner Premiersaal ein Großereignis darstellte: In großen und prunkvoll ausgestatteten Kinotheatern (wie dem Gloria-Palast, dem Ufa-Palast am Zoo, dem Marmorhaus oder dem Mozartsaal), die nach dem Vorbild der Operntheater entworfen wurden und die der Kinobesucher in Abendgarderobe aufsuchte, wurde ein »Gesamtkunstwerk der Effekte«⁷³ geboten, zusammengesetzt aus Varieté-Nummern, Tänzen, symphonischen Vor- und Zwischenspielen eines Großorchesters – gekrönt von der dieserart angemessen vorbereiteten und umrahmten Filmvorführung. Die Orchester der Berliner Kinotheater zündeten – noch einmal Kracauer – »Stimmungs-Kanonaden auf die Besucher der Paläste der Zerstreuung«.⁷⁴

Bertolt Brecht bezeichnete eine solche Kunstmusikanwendung treffend als »Musikinflation«: Eine Musik höchsten Ranges wird zur Hintergrundmusik degradiert.⁷⁵ Sein Kritikpunkt ist der Verfremdungseffekt, der aus der Dekontextualisierung der Kunstmusik und ihrer Einfügung in einen anderen Gebrauchskontext entsteht, dessen Akteure (das »improvisierte« Publikum)⁷⁶ und Funktionsnormen (die Begleitung im Kinosaal) nichts mehr mit deren Tradition und ihrer Rezeption gemeinsam haben. Die Aufführung von Kunstmusik als Filmbegleitung genügt nicht, um der Filmveranstaltung künstlerische Weihen zu verleihen, sondern sie wirkt im Gegenteil verfremdend. Die rein äußerliche Verbindung von Werken des klassischen musikalischen Kanons mit routinemäßigen Filmprodukten stellt vielmehr die Fremdheit jener Musikwerke gegenüber dem Wesen des Films heraus.⁷⁷ Bei dieser Vorgehensweise tritt zudem ein weiteres Problem auf, wie Erdmann im Dezember 1924 im *Reichsfilmbblatt* ausführt:

73 Siegfried Kracauer, *Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser* (1926), in Ders., *Das Ornament der Masse: Essays*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963, S. 311–317: 312.

74 *Ibid.*, S. 311.

75 Bertolt Brecht, *Musikinflation im Film (1935–1942)*, in Ders., *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, 15: *Schriften zum Theater I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976, S. 488.

76 Hans Erdmann, *Rund um den Gloria-Palast*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 4 Nr. 12, 20. März 1926, S. 16 (§ 49).

77 Das Thema brachte bei Joseph Roth eine Seite außerordentlicher Ironie zum Vorschein: »Dann läutete ein silbernes Glöckchen, und aus Gewohnheit senkte ich den Kopf und blickte dennoch, wie ich es als Knabe getan hatte, nach vorn. Da teilte sich der Vorhang rechts und links, und aus den Spalten tropften schwarze Männer einzeln die Stufen vor der Bühne herunter, Männer mit Musikinstrumenten. Zum Schluß, sehr eilig und wie ein Lehrer die Klasse betritt, sprang ein schwächlicher, junger Mann mit Brille in den Orchesterraum, und vor ihm wehte sein langes Haar im Wind, den es selbst angerichtet hatte. Es war der Kapellmeister ... Und nun war es herrlich, zu sehen, wie er große Pfauenräder mit den Armen schlug, wie er mit seinem hurtigen Stab gegen die ganze Kapelle Florett focht, die Geigen reizte und den Baß zum ersten Protest brachte, die Segel der Trommel erschütterte und den Flöten silberne Serpentina entlockte – und alles war von Offenbach. Je nach der Schwere und Leichtigkeit der Melodie wechselte der Scheinwerfer von Blau zu Rot und Gelb, Gespenster waren die Musikanten, und des Kapellmeisters Haar brannte manchmal, eine heilige Flamme, zum Susfit.

Man kann während des Ablaufs aller Filme Musik machen, und man tut's auch: schlecht und recht. Aber die Zahl der Filme, die man *musikalisch* wirklich *begleiten* kann, ist bedeutend kleiner. Die meisten, auch wirklich guten Filme haben nicht oder wenigstens nicht durchweg, den *künstlerischen* Atem, der sie auf ein musikalisches Niveau hebt. Es gibt da immer längere trockene Stellen, wo der künstlerische Musiker behutsam vorgeht, um nicht zu stören, und wo der brave Handwerker eben »handwerkert«. In den weitaus meisten Fällen sind es eigentlich nur gewisse Partien des Films, die mehr oder weniger stark nach Musik *verlangen* und sie dann auch *ertragen* [...].

Hier liegt eine sehr beachtliche Parallele für die Film-Musik: die eigentlich große »*künstlerische*« Schwierigkeit liegt bei den Stellen, die ich oben »trocken« nannte, die, anders ausgedrückt »unmusikalisch« sind.⁷⁸

Diese treffende Bemerkung zum unmusikalischen Wesen mancher narrativen »Zonen« eines Films – anderswo ist bei ihm von einer »Musikunfähigkeit«⁷⁹ die Rede – bezeugt den bereits merkbaren Abgrund zwischen dem dürren Realismus der Bilderzählung und der Unzulänglichkeit der musikalischen Komponente: Ein rein dekoratives, befremdendes und unverhältnismäßiges Element aufgrund seiner großen Fallhöhe⁸⁰ beeinträchtigt die Gesamtwirkung des Films, da es eine wechselseitige Undurchlässigkeit zwischen musikalischer Begleitung und visueller Sphäre bewirkt.

Dies ist auch die gemeinsame Wurzel der Kritik, die Erdmann an der *Vindobona-Collection* der Universal-Edition übt – einer Sammlung, die zwischen 1927 und 1934 über 130 Bearbeitungen für Salon- bzw. Kinorchester der Musiken von Richard Strauss, Mahler, Bruckner, Reger, Schreker, Janáček, Bartók, Křenek, Weill, Zemlinsky und vielen anderen veröffentlichte. In seiner Rezension der *Vindobona* in der von ihm gegründeten und geleiteten Zeitschrift *Film Ton Kunst* spricht Erdmann von einer der Konzeption der Sammlung innewohnenden Gefahr, nämlich der einer Inkongruenz zwischen Musik und Bild:

Immer noch rannen die Hauswasserfälle. Und schließlich entlud sich unsere Andacht in heftigem Klatschen, und am lautesten klatschten die Dissidenten. Alle erkannten wir den Willen einer überirdischen Macht, einer metaphysischen Kinodirektion, einer himmlischen Branche ... Dann begann der Operateur den Film von Harold Lloyd zu zelebrieren. Aber wer konnte lachen? Kein Spaß mehr drang zu meinem Zwerchfell. Ich dachte an den Tod, an das Grab und an das Jenseits. Und während jener eine glänzende komische Idee ausführte, beschloß ich, mein Leben Gott zu weihen und ein Einsiedler zu werden. Nach Schluß der Vorstellung wanderte ich schnell in einen großen, dichten Wald, den ich seitdem nicht verlassen habe ...«. Joseph Roth, *Bekehrung eines Sünders im Berliner Ufa-Palast*, »Frankfurter Zeitung«, 19. November 1925, Ders., *Werke*, hrsg. von K. Westermann, II: *Das journalistische Werk 1924–1928*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1990, S.512–514: hier 513–514.

78 Hans Erdmann, *Zur Kritik der musikalischen Film-Illustration*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 2, Nr. 49, 6. Dezember 1924, S.32.

79 Erdmann, *Die Woche* (§ 47).

80 Vgl. Sergio Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Rom, Bulzoni, 2010, S.72.

5. Angewandte Kunst

Bedingung für solche Musik ist allgemein ein erhabener Anlaß; gegenüber einem Durchschnittsfilm würde das künstlerische Mißverhältnis zu Bruckners gehobener Musiksprache vermutlich sehr störend sein.⁸¹

Ist von einer »Inkommensurabilität« zwischen Musik und Kino die Rede, muss diese also nicht im Sinne einer vermeintlichen natürlichen Unvereinbarkeit der jeweiligen Sinneswahrnehmungen verstanden werden (*supra* Kap. 3, #2), sondern eher im Sinne einer Nichtübereinstimmung zwischen den ästhetischen Niveaus historisch bestimmter kultureller Artefakte.

Die intendierte Plausibilität der Bilderzählung erweist sich als unvereinbar mit einer absoluten, für sich stehenden Musiksprache.⁸² Der Einfall, das Problem der fehlenden künstlerischen Würde des Kinos durch die *grandeur* der musikalischen Komponente zu lösen, ist daher völlig illusorisch: »Eine Realismus beabsichtigende Ausdrucksform wird mit einer zu dichten und edlen Musiksprache verbunden, die im Vergleich zum bildlichen Teil eine völlig unverhältnismäßige Vorgeschichte beinhaltet«.⁸³

2

Man spielte zuerst die Ouvertüre »Orpheus in der Unterwelt« nicht gerade schlecht und nicht gerade gut. Sei's drum, von heut zu morgen geht ja so etwas nicht, das gilt noch mehr für die »Figaro-Ouvertüre«, die vor dem Film eingelegt wurde, aber daß die ganze Ouvertüre in Lärm von Stuhlklappen, Hin- und Herrennen, Platzsuchen usw. untergeht, das ist weder nötig noch »festspielhäuslich«. Wenn man sich selbst nicht ernst nimmt, wird man nicht ernst genommen. Woran sich das Publikum in der Oper gewöhnt hat, daran muß man es eben in einem ernstgemeinten Lichtspielhaus auch gewöhnen.⁸⁴

Es sind mindestens drei Faktoren festzustellen, die für die Fremdheit der Filmmusik im ästhetischen Modell des musikalischen Kunstwerks verantwortlich sind: ein pragmatisch-kontextueller, ein textueller und einer theoretisch-ästhetischer Natur.

81 Hans Erdmann, *Neue Musikalien. Universal Edition*, »Film Ton Kunst«, Nr. 5, 1926, S. 70 (§ 46).

82 Zwei Jahre später schrieb Erdmann in Bezug auf die Verwendung von Musik Bruckners in Murnaus *Sunrise*: »Der Symphoniker Bruckner – ich glaube von ihm einiges gehört zu haben – hat eine so füllige Diktion, daß er zwar der Regie-Noblesse dieses Films entspricht, aber nicht immer seinem einfachen Milieu«. Hans Erdmann, *Sonnenaufgang*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 6, Nr. 47, 26. November 1927, S. 28.

83 Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, S. 78.

84 Erdmann, *Rund um den Gloria-Palast* (§ 49).

Der erste Aspekt wird im obigen Bericht Erdmanns deutlich, der anlässlich der Eröffnung des Gloria-Palasts unter dem ehrgeizigen Etikett eines »Festspielhauses des deutschen Films« geschrieben wurde.⁸⁵ Die Rezeption der Begleitmusik zu einem Film, selbst wenn sie in Form eines Vorspiels bzw. eines Zwischenspiels vor dem eigentlichen Film aufgeführt wird, entspricht nicht der vorgesehenen Verhaltensnorm, die das ästhetische Modell des 19. Jahrhunderts in Gegenwart eines musikalischen Kunstwerks einzig für angemessen hielt, nämlich die reine Kontemplation und das selbstvergessene Zuhören. Die Musik im Kino ist nicht mehr isoliert, losgelöst von ihrer Umwelt. Sie ist nicht Gegenstand einer unmittelbaren und ausschließlichen Aufmerksamkeit, die auf ästhetische Befriedigung zielt. Im Gegenteil wird sie in den Hintergrund verbannt und in einen unpassenden Rahmen gezwungen, der sie verformt.

Der zweite Aspekt hat mit den Alltagsbedingungen der Musik in der Stummfilm-Ära zu tun. Die Live-Musikbegleitung zu einer Filmvorführung kann keinen Werk-Charakter annehmen, da sie in einem stetigen Improvisations- bzw. Kompilationsprozess gefangen ist. Die Musik im Kino erschöpft sich in der täglichen Praxis, genauer: in einer Vielzahl von Aufführungspraktiken. Sie ist eine Tätigkeit, ein Verfahren in ständiger Fortschreibung, ein Musizieren, das sich fast nie als Werk etabliert. Die zeitliche Vorläufigkeit ist ihre natürliche Daseinsform. Der Filmmusik mangelt es daher an einem konstitutiven Merkmal des ästhetischen Modells: dem Moment ihrer Verfestigung zu einem abgeschlossenen Text.

Es gibt noch einen dritten, aber entscheidenden »antiästhetischen« Faktor, der sich paradoxerweise aus dem obengenannten Wagner'schen Paradigma (*supra* Kap. 4, #2) ergibt. Die Anerkennung (wenn auch in eine hypothetische Zukunft projiziert) eines ästhetischen Status des kinematographischen Textes als Ganzem, als Gesamtkunstwerk, bringt eine hierarchische Neupositionierung der musikalischen Komponente mit sich: »Ich sage der ›Kunstfilm‹, nicht etwa die künstlerische Filmmusik, denn zum Kunstfilm gehört eben die Musik«, betont Erdmann nachdrücklich im Jahre 1926.⁸⁶ Wenn das Bestreben, die musikalische Komponente der Filmvorführungen auf das Niveau von Konzertmusik zu heben, fallengelassen wird, wird sie zur »Bühnenmusik« degradiert:

Die absolute Musik besteht für sich allein, stellt also in jedem Augenblick die Gesamtheit des Ausdrucks dar, während die dramatische, die szenische Musik

85 Vgl. auch Hans Erdmann, *Saisonschluss 1926/27*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 5, Nr. 19, 14. Mai 1927, S. 19 (I.–VI.); Nr. 20, 21. Mai 1927, S. 28 (VII.–X.); Nr. 22, 4. Juni 1927, S. 32 (XI.–XIV.) (§ 58).

86 Hans Erdmann, *Die Woche* (§ 47).

5. Angewandte Kunst

eine ständige Ergänzung in den Handlungsvorgängen findet und aus diesem Grunde partienweise zurückhaltender sein kann und muß.⁸⁷

Die Schlüsselfrage ist die nach der Funktionalität der kinematographischen Musik: Sie dient einem Zweck, der außerhalb von ihr liegt. Im Gegensatz zur absoluten Musik ist die musikalische Begleitung einer Filmvorführung keine in sich begründete Individualität – kein *opus perfectum et absolutum* in der berühmten Definition von Nikolaus Listenius⁸⁸ –, sondern Teil einer größeren und übergeordneten Gesamtheit, der sie unterworfen ist.⁸⁹ Dies beinhaltet auch die Anerkennung der Tatsache, dass die Aufmerksamkeit des Publikums woanders liegt. Frank Warschauer schreibt darüber in den *Musikblättern des Anbruch*:

Ob die Musik zu einem Film mehr oder weniger gut zusammengestellt ist, das bleibt schließlich eine Frage der Annehmlichkeit, aber an dem Urteil über den Film kann es nichts ändern. Die Aufmerksamkeit im Kino ist in erster Linie auf das Bild gerichtet, und die Musik muß alles tun, um den Hörer auf den sichtbaren Film zu konzentrieren. [...] Es zeigt sich stets, daß man nicht gleichzeitig der Musik und dem Film aufmerksam folgen kann, ganz gleich, ob es sich um ein Illustrationspotpourri oder um Originalmusik handelt. Der musikalische Vorgang führt nicht nur nicht zu dem bildmäßigen Geschehen, sondern er spielt sich innerhalb einer ganz anderen Kategorie ab. Betrachtet man den Filmablauf, so kann man die Musik überhaupt nur mit halbem Ohr hören; sie dringt nur ins Unterbewußtsein, ähnlich wie im Kaffeehaus, wenn man sich dabei unterhält oder liest.⁹⁰

Es kann daher nur eine Sackgasse sein, im Kinosaal Musikwerke zu reproduzieren, die zu ganz anderen Zwecken geschaffen wurden und ein völlig anderes Rezeptionsverhalten zur Voraussetzung haben. Stattdessen ist eine Musik nötig, die sich im Einklang mit ihren spezifischen Bedürfnissen entwickelt, nämlich denen einer sich dem Ganzen unterordnenden Komponente. »Von hier aus – schließt Warschauer – muß man die Praxis der Filmmusik verstehen. Sie gehört in das Zwischenreich der Kunst.«⁹¹

Dieses Zwischenreich ist das der angewandten Musik: keine für sich stehende Kunst, sondern eine delikate handwerkliche Praxis im Dienste der wahren

87 Hans Erdmann, *Filmisches Secco-Recitatio*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 6, Nr. 1, 7. Januar 1928, S. 28 (§ 63).

88 Nikolaus Listenius, *Musica*, Nurember, s.e., 1541, a3v.

89 Vgl. Lissa, *Ästhetik der Filmmusik*, S. 28: »Das synthetische Kunstwerk ist – trotz der Mannigfaltigkeit seiner Elemente – eine Ganzheit. Jedes Element der Ganzheit ist für deren Charakter entscheidend, aber die Ganzheit wirkt auch auf jedes einzelne ihrer Elemente zurück«.

90 Frank Warschauer, *Filmmusik*, »Musikblätter des Anbruch«, Jg. 9, Nr. 3, Sonderheft *Leichte Musik*, März 1929, S. 130–134 (§ 69).

91 *Ibid.*

Kunst.⁹² Für diese handwerkliche Arbeit verwendet Erdmann in der Regel Ausdrücke wie »angewandte« oder »illustrierende Musik«. Er selbst bevorzugt die Bezeichnung als »dienende Kunst«, deren Definition auf einer heiklen Balance zwischen Autonomie und Funktionalität, zwischen »künstlerischem Wert« und »Gebrauchswert« beruht.⁹³ Diese Definition findet sich in einem 1924 im *Reichsfilmbblatt* veröffentlichten Aufsatz mit dem Titel *Filmmusik: Ein Problem?*, der als Manifest der Filmmusik als angewandte Kunst angesehen werden kann:

Definieren wir: *die Begleitmusik beim Film hat die Bestimmung, den stummen Vorgängen des Lichtbildes ein akustischer Ausgleich zu sein; also soll sie der Handlung sinngemäß folgen, sie musikalisch ausdeuten und dadurch den Stimmungsgehalt zu vertiefen suchen.* Die Filmmusik will also nicht selbständig wirken wie im Konzertsaal, sondern dient als Kunstmittel für eine außerhalb ihrer Grenzen liegenden Aufgabe. Man wird wohl verstehen, daß in diesem Begriff einer »dienenden Kunst«, also eines Kunstmittels, keineswegs etwa eine Minderung ihres Eigenwertes zu stecken braucht: das Mittel ist ebenso wichtig als das dadurch zu erreichende Ziel. Die gute, d. h. technisch und künstlerisch einwandfreie Begleitmusik wird *gut* dienen, eine mangelhafte – *schlecht*.⁹⁴

In der Behauptung, die Musik sei ein Mittel, das einem außerhalb von ihr liegenden Zweck dient, kann man ein klares Echo Wagners erkennen, der in seinem wichtigsten theoretischen Werk, *Oper und Drama*, über Orchestermusik geschrieben hatte:

Gerade eine solche Aufmerksamkeit soll ihm, unserer Absicht gemäß, aber nicht zugewendet werden dürfen; sondern dadurch, daß es überall auf das Entsprechendste der feinsten Individualität des dramatischen Motives sich anschmiegt, soll das Orchester alle Aufmerksamkeit von sich, als einem Mittel des Ausdruckes, ab, auf den Gegenstand des Ausdruckes mit unwillkürlichem Zwange hinlenken, – so daß gerade die allerreichste Orchestersprache mit dem künstlerischen Zwecke sich kundgeben soll, gewissermaßen gar nicht beachtet, gar nicht gehört zu werden, nämlich nicht in ihrer mechanischen, sondern nur in ihrer organischen Wirksamkeit, in der sie Eins ist mit dem Drama.⁹⁵

92 Derselben Ansicht ist Ernő Rapée, der sich im Jahre 1926 im Gespräch mit Erdmann folgendermaßen ausdrückt: »Das Filmmusizieren ist in der bestehenden Form eine kunstgewerbliche Ausübung. Dazu wird sie vor allen Dingen dadurch gestempelt, daß der Filmmusiker in seiner Tätigkeit im allgemeinen abhängig ist. Das Kriterium der Kunst ist aber Freiheit«. Hans Erdmann, *Eine Unterhaltung mit Ernő Rapée*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 4, Nr. 13, 27. März 1926, S. 17 (§ 50).

93 Hans Erdmann, *Originale Filmmusik (Gaston Borch)*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 4, Nr. 14, 3. April 1926, S. 15 (§ 51).

94 Hans Erdmann, *Filmmusik: ein Problem?*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 2, Nr. 34, 23. August 1924, S. 28; Nr. 35, 30. August 1924, S. 31–32; Nr. 36, 6. September 1924, S. 53 (§ 37).

95 Richard Wagner, *Oper und Drama* (1851), Ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, IV, Leipzig, E. W. Fritsch, 1887, S. 223–224.

5. Angewandte Kunst

Wie im Wagner'schen Drama ist auch im Kino die Musik bloß ein Ausdrucksmittel und kein Zweck an sich. Das Filmdrama ist die übergeordnete Gesamtheit, welcher sich die Musik im Zeichen des kinematographischen Kunstwerks als »Kollektivkunst« unterwerfen muss.

Damit ist der Kern des ästhetischen Problems der Filmmusik erreicht: die chronische Dissoziation zwischen der Musik als eigenständiger und dem Kino als kollektiver Kunst. Eine Zerrissenheit, die in jener Zeit in einem Satz zusammengefasst wurde: »Die beste Filmmusik ist die, welche am wenigsten auffällt«. ⁹⁶ Dieses Paradox ist die Existenzbedingung der Musik im Stummfilm: ein permanenter Identitätskonflikt zwischen künstlerischem Ziel und Funktionalität, ästhetischem Streben und Routine. In diesem Konflikt liegt, wie der italienische Musikwissenschaftler Sergio Miceli schrieb, schließlich der Grund für die problematische Beziehung, welche die Kunstmusikkomponisten immer zur Filmmusik hatten, da sie eine bedingungslose Unterordnung der Musik unter eine andere mediale Sprache nicht zu akzeptieren bereit waren. ⁹⁷

96 Hans Erdmann, *Die Wunder der Schöpfung. Ein Symphoniekonzert mit obligatem Film*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 3, Nr. 38, 18. September 1925, S. 56 (§ 43).

97 Vgl. Sergio Miceli, *Musica per film*, Mailand – Lucca, Ricordi-LIM, 2009, S. 75.

6. Quasi una fantasia

1

Wer von der Ansicht ausgeht, dass selbst scheinbar Nebensächliches zu dem Erfolge des Ganzen beiträgt, der wird in seinem Theater eine Musik spielen lassen, die dem Inhalte der Bilder entspricht. [...] Das Zusammenwirken der Reize oder Spannungen, welche durch das Bild hervorgerufen werden, mit einer diskreten, der Handlung sich anschmiegenden Musik, rufen einen Zauber in ihm [dem Zuschauer] hervor. [...] Am geeignetsten zur musikalischen Begleitung lebender Bilder hat sich das Klavierspiel erwiesen: ein Orchester wird seine Aufgabe selbst bei vorzüglichen Leistungen nie so gut erfüllen können, als ein routinierter Pianist, der sich den einzelnen Teilen der Handlungen, bei Dramen und humoristischen Sujets so exakt anzuschliessen vermag, dass man meint, die Musik sei eigens hierzu geschrieben. [...] Man bedenke ferner, dass die Musik im Kinematographentheater nicht Selbstzweck ist, sondern sie soll die Bilder sozusagen nur kolorieren, man darf daher die Farben nicht zu dick auftragen, sodass man darüber den Inhalt des Bildes vergisst. Kurz gesagt, die Musik muss diskret sein.⁹⁸

Mit diesen Zeilen eröffnete der anonyme Autor des 1908 im *Kinematograph* erschienenen Artikels *Die Musik zum lebenden Bilde* die Diskussion über ein Hauptproblem im Hinblick auf die musikalische Begleitung von Filmvorführungen, nämlich die Bewertung der Kongruenz von Musik in Bezug auf die Bilderzählung. Indem der Autor die Kriterien aufzeigt, die eine Begleitmusik »entsprechend«, »trefflich«, »passend« usw. machen, skizzierte er ein regelrechtes Manifest des Illustrationsprinzips. Die Musik, so liest man, müsse an der Handlung festhalten: Sie dürfe die Bilder in keiner Weise dominieren, sondern diese nur »diskret« und unaufdringlich »kolorieren« – schon das Wort »Illustration«, das im deutschen Sprachraum zum Synonym für Filmbegleitmusik wird, zeigt im Übrigen die untergeordnete Rolle der Musik gegenüber der visuellen Komponente.⁹⁹ In Entsprechung zu diesem Prinzip der Unterordnung der Musik unter das Bild werden zwei voneinander abhängige Anweisungen zum Ausdruck gebracht: Die eine ist performativer, die andere kompositorischer Natur. Die der Bildsphäre untergeordnete Stellung der musikalischen Komponente bedeutet

⁹⁸ [S. n.], *Die Musik zum lebenden Bilde* (§ 5).

⁹⁹ Vgl. Hansjörg Pauli, *Filmmusik: Stummfilm*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1981, S. 146.

zuerst, dass der »gedämpfte Klang des Pianos« dem »laut[en] und aufdringlich[en]« Klang eines Orchesters vorzuziehen sei. Über klangliche und dynamische Gründe hinaus eignet sich das Klavier für die Filmbegleitung besser, da der Solist – anders als ein Orchesterensemble – augenblicklich auf die Entwicklung der »lebenden Bilder« reagieren kann und einen Begleitungsstil zu adaptieren vermag, der die Handlung bis ins kleinste Detail verfolgt.

Die Diskussion fand in derselben Zeitschrift mit zwei aufeinanderfolgenden Beiträgen zur Rolle des Kinopianisten ihre Fortsetzung. Der erste, ebenfalls anonyme Beitrag verwies auf die Notwendigkeit von Pianisten ersten Ranges, möglicherweise mit akademischer Ausbildung, »die über die nötige Anpassungsfähigkeit bei der Vorführung der einzelnen Bilder verfügen«. Man wünscht sich also einen

Spieler, der sich jedem Bilde sofort anzupassen weiss, aber nicht nur allein das, sondern auch jedem Wechsel des Bildes mit Blitzesschnelle folgt. Zum Beispiel: »Alte und moderne Tänze«. Hier müssen die Tänze sofort mit kunstgeübter Hand wiedergegeben werden, ohne langes Suchen und Ueberlegen. Ebenso schnell wie auf eine Gavotte ein spanischer Tanz, ein Menuett, ein Walzer, ein Czardas folgt, ebenso schnell muss der Spieler imstande sein, dem Wechsel der Bilder zu folgen.¹⁰⁰

Das Kinotheater benötige »ein[en] tüchtige[n] Pianist[en] [...] der über einen grossen Phantasiefond verfügt« – einen Pianisten, der über umfassende Kenntnisse des Opern-, Konzert- und Salonmusikrepertoires verfügt und jeweils den geeignetsten musikalischen Einfall für die filmischen Entwicklungen zu finden vermag, die sich vor seinen Augen entfalten.

Ein gewisser F. Fiedler beantwortete den Artikel zwei Wochen später in der Leserrubrik: Er stellte sich als Pianist des Centraltheaters in der Stadt Plauen vor. Sein Leserbrief ist ein Dokument von grosser Bedeutung für die Rekonstruktion der alltäglichen Praxis der musikalischen Begleitung im Kinosaal. Für Fiedler ist die Aufgabe des Kinopianisten auf der Ebene eines »Kunstzweigs« gewachsen, demzufolge sei es gut, dass sich »bewährte Tonkünstler« und keine Amateure damit beschäftigten. Die künstlerische Tätigkeit würde nicht so sehr darin bestehen, den Film mit bereits existierenden Stücken oder musikalischen Themen zu begleiten, die je nach Filmablauf ausgewählt werden sollen, sondern in einer spontanen Improvisationsfantasie:

100 [S.n.] [-t], *Die Musik im Kinematographentheater*, »Der Kinematograph«, Jg. 3, Nr. 113, 24. Februar 1909.

Die Hauptbedingung für die guten Kinopianisten ist und bleibt, die Begabung *kunstgerecht* phantasieren zu können, d. h. schnell und sicher – wenn möglich an bekannte, aber passende Themata anlehnend – eine freie Improvisation darbieten zu können, die vor dem Richterstuhl der Kunst zu bestehen vermag. Diese Begabung ist angeboren und auf keinem Konservatorium zu lernen, die Form, die Technik, das Repertoire überhaupt ist zu erlernen, die freie Erfindung ist ein Geschenk der Muse.¹⁰¹

Fiedler legt den Schwerpunkt auf die Klavierimprovisation, verstanden als freie harmonisch-thematische Schöpfung: Dies schließe jedoch nicht aus, dass die schöpferische Fantasie von bereits vorhandenen Melodien oder Motiven ausgehen kann.

Obwohl beide Autoren darin übereinstimmen, dass die Improvisationsgabe die wichtigste Voraussetzung für einen Kino-Pianisten ist, bezeugen ihre wiederholten Bemerkungen über Amateure bzw. dieser Aufgabe nicht gewachsene Dilettanten, dass die tägliche Routine in den Kinosälen ein Schauspiel ganz anderer Qualität bot als das, wonach man sich in der Fachpresse sehnte.¹⁰² Diese Vermutung wird durch eine Vielzahl von Kritiken gestützt, die aus unterschiedlichen Perspektiven die Unzulänglichkeit der musikalischen Begleitungen beklagen. Bemängelt wird vor allem die Begrenztheit musikalischer Erfindung, mit Ernst Bloch gesprochen: das Missverhältnis zwischen der begrenzten Anzahl üblicher Klavierstücke und der unerschöpflichen Masse des kinematographischen Repertoires.¹⁰³ Eine Armut an Ideen und Kapazitäten, die dazu führt, dass die Begleitpraxis von den Höhen der Komposition in Form der freien Fantasie in die Untiefen eines Repertoires stereotypischer Assoziationen herabsinkt. Dazu der Maler und Filmkritiker Gustav Melcher, ebenfalls im *Kinematograph*:

Es kommt sehr häufig vor, dass Dramen in zu peinlich kleinlicher Weise begleitet werden. Kaum zeigt sich auf dem Film ein Mann mit einem Schwert, so hört man auch schon zarte Anklänge an das bekannte Schwert an meiner Linken. Nimmt der Sohn Abschied, heisst es sofort: Muss i denn, muss i denn zum Städle hinaus.¹⁰⁴

Solche Berichte lassen uns an den ungarischen Pianisten István Nagy denken, von dem Joseph Roth – halb im Scherz – erzählt, dass er »an plötzlichem Wahn-

101 F. Fiedler, *Kino-Pianisten*, »Der Kinematograph«, Jg. 3, Nr. 115, 10. März 1909.

102 Für Paul Gruner »ist die Arbeit des Kinoklavierspielers eine rein handwerkmäßige, da er fast ohne Unterbrechung von nachmittags bis in die tiefe Nacht spielen muss«. Paul Gruner, *Kinomusik*, »Der Kinematograph«, Jg. 5, Nr. 255, 15. November 1911.

103 Vgl. Bloch, *Die Melodie im Kino*, S. 82.

104 Gustav Melcher, *Begleitende Musik im Kinotheater*, »Der Kinematograph«, Jg. 3, Nr. 136, 4. August 1909.

sinn erkrankt ist, nachdem er an fünfzig Nachmittagen hintereinander die Schubertsche h-moll-Symphonie auf dem Klavier gespielt hatte«. ¹⁰⁵ Sei die Anekdote wahr oder nur gut erfunden, abgesehen von der begrenzten Fantasie der »Tausend[en] solcher Istvans [...] in der Welt« entsteht hier ein noch dringlicheres dramaturgisches Problem. Jedem Film gegenüber, schreibt Melcher, muss sich der Pianist zunächst fragen: »was soll ich dabei tun?« (*ibid.*). Wie ist der Sinn der filmischen Ereignisse richtig zu interpretieren? Auf welche Elemente sollte man die Aufmerksamkeit lenken? Was muss musikalisch hervorgehoben werden? Der häufigste Fehler wäre laut Melcher tatsächlich nicht musikalischer, sondern dramaturgischer Natur: »Entweder der Musiker missversteht den Charakter einer Szene oder er betont in seiner Begleitung zuviel nebensächliche Dinge« (*ibid.*). Der oben angegebene Weg einer detaillierten Vertonung, das heißt einer punktgenauen Übersetzung einzelner visueller Geschehnisse, erweist sich nach Melchers Meinung als völlig unzureichend, da sie das Gesamtbild nicht berücksichtigt. Im Gegenteil, sie »kann leicht in groben Unfug ausarten« (*ibid.*):

Wenigstens sollte der Hauptwert auf den Stimmungscharakter der Bilder und dessen musikalischer Herausarbeitung gelegt werden. Das nähere Eingehen auf die Einzelheiten der Handlung oder sogar auf die Gegenstände der Darstellung führt allzuleicht zu Taktlosigkeiten oder musikalischen Spielereien (*ibid.*).

Eine grundlegende dramaturgische und ästhetische Frage ist Melchers Einwand inhärent: Auf welcher Ebene soll die Übereinstimmung zwischen Musik und Film situiert werden? Aus seinem Diskurs lassen sich zwei gegensätzliche Strategien ableiten, zwei Lösungen, die einander auszuschließen scheinen: einerseits eine *Vertonung*, die eine enge Verbindung zur äußeren Handlung herstellt, insofern sie eine musikalische Stilisierung der Filmgeschehnisse durch eine Art Klangübersetzung des Visuellen bietet; auf der anderen Seite eine *Begleitung*, die es vorzieht, die Ereignisse aus der Ferne zu kommentieren und eine empathische Übereinstimmung mit der gesamten emotionalen Atmosphäre herzustellen. Dieser scheinbar unüberwindliche Gegensatz von Vertonung und Begleitung, in dem sich unschwer das Echo einer langen Polemik – von Monteverdis *Seconda Pratica* bis zur Programmmusik des 19. Jahrhunderts – über die Dialektik von musikalischer Funktionalität und Eigengesetzlichkeit vernehmen lässt, wiederholt sich in der ästhetischen Diskussion zur Filmmusik in unzähligen Konfigurationen und Abstufungen, bevor sie in Erdmanns Filmmusik-Theorie (siehe Kap. 11, # 4) eine Systematisierung erfährt.

105 Joseph Roth, *H-Moll-Symphonie*, »Berliner Börsen-Courier«, 21. Mai 1922, Ders., *Werke*, S. 815–817.

2

Grade so wie zu einem Couplettext eine Musik gehört, so sollte man zu den Szenen gleichfalls die passende Musik setzen lassen und sich nicht darauf verlassen, dass die Hauskapelle oder der Kinoklavierspieler zu den Sujets phantasiert. [...] Die Aufforderung an die Komponisten müsste von den Herren Filmfabrikanten ausgehen, die durch wirkliche Musik ihre Films viel leichter verkaufen könnten, mithin Films mit dazugehöriger Musik anzubieten in der Lage wären, genau wie die Couplettdichter gleichzeitig die Musik liefern. [...] Auf! Ihr Filmfabrikanten zum Komponistenwettstreit!¹⁰⁶

Diese Zeilen aus Max Olitzkis Artikel *Die Musik im Kinotheater* vom August 1909 weisen auf eine Wende in der journalistischen Diskussion über Filmmusik hin. Die Notwendigkeit, die musikalischen Begleitungen im Kino von den bisher beschriebenen Bedingungen wie Zufällen und Unsicherheiten zu befreien, wird zunehmend spürbar, als das Kino sich zu einer eigenständigen medialen Sprache entwickelte. Zwischen 1908 und 1910 wurden in den europäischen Großstädten große Kinosäle eingerichtet, die Dreh- und Projektionstechniken wurden perfektioniert, längere Spielfilme entstanden und damit die Möglichkeit, dem Film eine echte narrative Struktur zu verleihen. Filmproduzenten und Regisseure arbeiteten mit Theaterautoren und Theaterschauspielern zusammen, um Filmdramen zu realisieren, die sich an das bürgerliche Publikum richteten. Das Kino verlor allmählich die Konnotation von Massenspektakel und reiner Unterhaltung. Die veränderten Bedingungen läuteten die Konkurrenzsituation des Kinos zu den traditionellen darstellenden Künsten ein und bildeten die Grundlage für eine Reformbewegung, die für das neue Medium die Anerkennung des Status als dramatische Kunst verlangte.¹⁰⁷

In der Kinogeschichte beschreibt man diesen Wandel üblicherweise mit der Dichotomie von »Kino der Attraktion« vs. »Kino der Narration«.¹⁰⁸ War das Erste eine bunt zusammengewürfelte Show im Stil der *music hall* und des Varietés, strebte das Zweite danach, den Film als eigenständigen Kunstform zu konstituieren und eine komplexe Ausdruckssprache mit eigenen Gesetzen und ästhetischen Konventionen zu entwickeln. Die zahllosen Kritiken, die in jenen Jahren in der Publizistik über die Unzulänglichkeit der musikalischen Begleitungen zu lesen

106 Max Olitzki, *Die Musik im Kinotheater*, »Der Kinematograph«, Jg. 3, Nr. 137, 11. August 1909.

107 Zu diesem Thema sei verwiesen auf Finocchiaro, *Musical Modernism and German Cinema*, S. 13 f.

108 Siehe bspw. Martin Miller Marks, *Music and the Silent Film. Contexts and Case Studies, 1895–1924*, New York – Oxford, Oxford University Press, 1997, S. 61.

sind, bezichtigen die Musiker, diesen epochalen Wandel in der Ästhetik der Filmveranstaltung zu verschlafen und ihn weder zu verstehen noch zu unterstützen. In seinem allerersten, grundlegenden und kritischen Aufsatz im *Kinematograph*¹⁰⁹ beklagt Leopold Schmidl genau diese Ungleichzeitigkeit in den ästhetischen Entwicklungen des Kinos und der Begleitmusik, nämlich die Tatsache, dass die Qualität der Musik »mit der Entwicklung der Kinematographie nicht gleichen Schritt hält« (*ibid.*). Trotz einer »fortschreitenden Vervollkommnung der kinematographischen Vorführungen« (*ibid.*) scheinen die meisten Kinopianisten nicht auf der Höhe der Anforderungen zu sein, die nun an die musikalische Komponente gestellt werden.

Die musikalische Begleitung im Kino, so Schmidl, leide an zahllosen Problemen. Der Pianist hat eine schwierige Aufgabe zu erfüllen: »Er soll frei phantasieren können«, »ein Phantasieren aus der Bildidee«, welche eine Kunstbegabung im herkömmlichen Sinne sei. »[D]ie musikalische Phantasie«, erklärt Schmidl an anderer Stelle,¹¹⁰ sei in der Tat die freieste Form künstlerischen Schaffens, die einzige, die keinen formalen Einschränkungen unterliege. Die Schwierigkeit bestehe nun darin, dass man nicht auf Befehl improvisieren könne. Für Schmidl fehlt den Pianisten »die Fähigkeit zu freier Phantasie«¹¹¹ nicht, noch weniger bei Amateuren, wie Fiedler beklagt hatte. Sie sei nur dadurch beschränkt, dass sie ihre Normen, ihre Einfälle, selbst ihre Zeitlichkeit von der visuellen Sphäre, also von außen, entlehnen müsse. Vom Pianisten wird – anders gesagt – ein schwieriger Balanceakt erwartet: Er muss zwar die Gabe schöpferischer Improvisationsfähigkeit besitzen, diese sei aber zugleich dem Ablauf der Bilderzählung zu unterwerfen.

Angesichts dieser mühsamen Aufgabe, fährt Schmidl fort, habe sich eine Ausweidlösung durchgesetzt, die darin bestünde, »eine Anzahl bekannter Arien, Lieder und sonstige Opernmelodien« (*ibid.*) zufällig zu spielen bzw. auswendig vorzuführen. Obwohl diese Stücke in den meisten Fällen mit dem vagen Wunsch ausgewählt werden, »dass sie sich mit dem Stimmungsgehalte des Bildes einigermaßen decken« (*ibid.*), ist es die Regel, dass »die begleitende Musik mit der dargestellten Handlung meist nicht oder gar keinen inneren Zusammenhang hat, sondern dieser geradezu widerspricht« (*ibid.*). Und dies aus unzähligen Gründen: Sei es, dass der Pianist die Melodie nicht kennt, die für die Handlung am besten geeignet wäre; sei es, dass er nicht sofort eine passende finden kann,

109 Schmidl, *Lichtbild und Begleitmusik*.

110 Poldi Schmidl, *Die Phantasie des Kinomusikers*, »Der Kinematograph«, Jg. 6, Nr. 300, 25. September 1912.

111 Schmidl, *Lichtbild und Begleitmusik*.

und wenn er sie endlich gefunden hat, die Szene schon vorbei ist – das Kino kennt keine Pausen, es bleibt keine Zeit, um über die richtige Melodie nachzugrübeln. Für Schmidl ist jedoch der häufigste und für die ästhetische Wirkung des Films peinlichste Fall jener, wenn der Pianist seine Musik auf der Basis banaler Ideenassoziationen auswählt, abgeleitet durch irgendeine äußerliche Korrespondenz mit den Referenten, das heißt mit den physischen Objekten der Bilderzählung:

Sobald am Bilde der Mond erscheint, gelangt der Pianist durch eine sehr naheliegende Ideenassoziation sofort auf den Gedanken: »Guter Mond, du gehst so stille ...«. Natürlich! Wenn die Handlung auch noch so spannend ist, die Vorgänge am Bilde sich in beängstigender Weise überstürzen, der Meister am Klavier spielt ruhig das an sich ganz schöne Lied. Der Held auf dem Bilde schwebt in Todesgefahr, hat ganz andere Gedanken, als Betrachtungen über den Gang des Mondes anzustellen [...], das rührt den Musiker nicht. Am Bilde erschien der Mond, also wird der Mond besungen (*ibid.*).

Dies ist für Schmidl die schwerwiegendste Sünde bei der musikalischen Filmbegleitung. Wenn der Musiker auf völlig äußerliche und nebensächliche Elemente verweise, zeige er damit, dass er kein Verständnis für die kinematographische Darstellung aufbringt: Statt auf den szenischen Referenten solle die Musik vielmehr auf den Zusammenhang mit dem »der Handlung und speziell der jeweiligen Episode innewohnende[n] Stimmungsgehalt, sowie [der] Stärke der Affekte« abzielen.¹¹² Der Pianist solle sich in die dramatischen Entwicklungen einfühlen, sie mit eigenen Emotionen ausstatten, statt sie von außen zu malen: »Das Bild muss mitempfunden sein, sonst kann es nicht einmal ein musikalisches Motiv, viel weniger also eine fließende Phantasie auslösen.«¹¹³ Indem der Pianist ein Musikstück neben das andere stelle, verliere er die dramatische Verbindung aus den Augen, welche eine Szene zur Ursache und die andere zur Wirkung, die eine zum dramatischen Höhepunkt, die andere zu ihrem freudigen (oder tragischen) Epilog mache:

Nur wenn sich der Pianist diesen inneren Zusammenhang zu eigen gemacht hat, wird es ihm auch nicht schwer fallen, die Begleitmusik demgemäss aufzubauen und auszugestalten, soll sie nicht die Wirkung des Bildes beeinträchtigen.¹¹⁴

Der Musiker solle sich letzten Endes aller »Wechselwirkungen« bewusst werden, »die zwischen Bild und Musik bestehen« (*ibid.*). Zwischen diesen – bemerkt

112 *Ibid.*

113 Schmidl, *Die Phantasie des Kinomusikers*.

114 Schmidl, *Lichtbild und Begleitmusik*.

6. *Quasi una fantasia*

Schmidl mit einer Einsicht, die in der zeitgenössischen Publizistik ihresgleichen sucht – ergeben sich Wechselbeziehungen, die sich gegenseitig verstärken: Der »Rhythmus« verkörpere sich in eine »Tanzbewegung«, der »musikalische Ausdruck« ergänze sich in der »Mimik« des Schauspielers, eine »musikalische Steigerung« trüge dazu bei, einen »dramatischen Effekt« zu erzeugen, die »Töne« werden zu »Naturlauten« etc. (*ibid.*). Um die Musik in Übereinstimmung mit den dramatischen Geschehnissen zu bringen, schließt Schmidl, würde es ausreichen, dass der Pianist sich gewöhnlicher Mittel bedient, ohne unbedingt mit der Erfindung neuer Themen zu übertreiben: Es reiche aus, auf die Entwicklungen der Handlung zu reagieren, indem man das Thema »undeutlich, unausgesprochen« (*ibid.*) modifiziert, auf die Dynamik (Crescendo und Diminuendo), die Agogik (Accelerando und Rallentando, Rubato, Fermate usw.) und die Harmonik (z. B. mit Modulationen) einwirke. Mit anderen Worten: Der Pianist soll auf die Musik mit der Empfindlichkeit eines Kameramanns einwirken, der weiß, dass es oft ausreicht, nur die Beleuchtung zu verändern, um den Ereignissen einen völlig anderen Stimmungsgehalt zu verleihen.

Selbstverständlich sei eine zufällige und improvisierte musikalische Begleitung keinesfalls in der Lage, solche Bedürfnisse nach Integration, Strukturierung oder gar Ausdeutung der filmischen Handlung zu befriedigen. Nur die Komposition einer Originalmusik wäre einer solchen Aufgabe gewachsen, aber, wie Schmidl zugeben muss, müssten dafür die Bedingungen erst geschaffen werden:

Wir sind heute leider noch nicht so weit, dass, ebenso wie die Dichter und Schriftsteller sich auch die Komponisten in den Dienst der Lichtbildkunst stellen würden; damit wäre freilich der ganzen Misère mit einem Schlage abgeholfen (*ibid.*).

Sowohl die Improvisation als auch die Aufführung bereits existierender Musikstücke bleiben daher »bloss Surrogate« (*ibid.*) der Komposition im herkömmlichen Sinne: unsichere und gewundene Wege, auf denen man tausend Hindernisse überwinden muss, solange es unmöglich ist, den Hauptweg zu beschreiten.

7. Autorenillustrationen

1

*Wie aber hat sich das Bild in den letzten zwei Jahren verändert!
Wer Gelegenheit hat, eines der vielen grossen und grösseren deutschen Lichtspieltheater zu besuchen, mag sich darauf gefasst machen, eine ganz eigenartige Ueberraschung zu erleben. Da gibt es längst keinen einsamen Pianisten mehr, der in einem Winkel vor der Leinwand seines Amtes waltet. Ein grosser Orchesterraum ist zwischen Leinwand und der ersten Sitzreihe eingebaut. Ein Raum, der in Hinsicht auf Ausgestaltung und Ausstattung den Orchesterraum der grössten Berliner Operettenbühnen bei weitem übertrifft und in diesem Gevierte sitzen wohlgezählte 24 Musiker, die unter der Leitung eines erstklassigen Dirigenten spielen.¹¹⁵*

Zwei Jahre später, berichtet Schmidl, hatte sich die Situation augenfällig geändert. Der einzelne Pianist mit seinen vielen Hindernissen wurde durch ein Orchester unter der Leitung eines Dirigenten ersetzt. Unter Berücksichtigung weiterer Zeugnisse aus jener Zeit, wie etwa jenes des Berliner Kinoorchesterdirigenten Paul Gruner, kann präziser gesagt werden, dass neben den Kinopianisten nun die Orchesterbegleitung trat:

Vielmehr ist die Arbeit des Kinoklavierspielers eine rein handwerkmassige, da er fast ohne Unterbrechung von nachmittags bis in die tiefe Nacht spielen muss. Heute noch ist diese Art der Bilderbegleitung in der Mehrzahl der Kinos gebräuchlich. Nun haben jedoch in letzterer Zeit speziell die kapitalkräftigeren Kinounternehmer angefangen, kleinere oder grössere Kapellen zu engagieren.¹¹⁶

Obwohl Gruner die Orchesterbegleitung als »einen ganz gewaltigen Schritt vorwärts« (*ibid.*) in Richtung einer qualitativen Verbesserung der Musikbegleitungen ansieht, bezeugt er zugleich die Koexistenz und Komplementarität beider Möglichkeiten sogar im selben Kinosaal:

Wochentags von 3–4 Uhr Klavier allein, von 4–11 Uhr Dienst der ganzen Kapelle, Sonntags von 3–11. Abendpause 1 Stunde in der Zeit zwischen 6¼ und 8 Uhr, je nachdem es sich mit dem Laufe des Programms vereinbart. Während der

115 Leopold Schmidl, *Musikalisches aus dem Kino der Gegenwart*, »Der Kinematograph«, Jg. 5, Nr. 219, 8. März 1911.

116 Gruner, *Kinomusik*.

7. Autorenillustrationen

Abendpause spielt einer der Musiker Klavier; dieser hat Pause, wenn die anderen zurückkommen. Während der Vorführung der Wochenrevue wird nicht gespielt und die humoristischen Bilder werden nur mit Klavier begleitet, was von den einzelnen Musikern abwechselnd gemacht wird, da ich nur Leute mit Klavier als Nebeninstrument engagiere (*ibid.*).

Die Salonkapelle bzw. das Salonorchester wurde innerhalb weniger Jahre zu einer festen Einrichtung. Dieses Ensemble, das ursprünglich kaum mehr als ein Klaviertrio umfasste, konnte auf bis zu 20 Musiker anwachsen.¹¹⁷ Gruner beschreibt seine Zusammensetzung um 1911:

In der Hauptsache kommt ein kleiner Streichkörper in Betracht mit Klavier, und zwar von Trio ab (Klavier, Geige, Cello) bis Quintett (Klavier, zwei Geigen, Cello, Bass). Bei grösserer Besetzung ist Harmonium am Platz und als einziges Blasinstrument Flöte. Schlagzeug sollte erst bei einer Besetzung von 15 Mann ab verwendet werden und nur dann, wenn die Akustik des Raumes es gestattet, da die Musik stets diskret bleiben soll (*ibid.*).

Die Begleitmusiken, die von diesen Orchestern zu den Filmvorführungen gespielt wurden, dürften in Bezug auf Genre, Stil und Musiksprache sehr unterschiedlich gewesen sein. Die Auswahl umfasste ein breites Spektrum an Musikstücken, wie Konzert-Ouvertüren, romantische Charakterstücke, Opernarien, Programmmusik und vor allem Operettenarien, populäre Melodien und Kabarettlieder:

Bei Naturaufnahmen sind Gavotten, Tänze, lokalgefärbte Genrestücke irgend welchen speziellen Charakters angebracht, z. B. bei Bildern aus Indien: Caravane Hindoue von Popy oder Hobomoko von Rewes, bei amerikanischen Films eines der vielen amerikanischen Intermezzi, chinesische oder japanische Bilder beanspruchen Mikado, Mohnblumen oder Geisha etc. etc. Sogenannte Schauspiele können meistens durch ein buntes oder Operettenpotpourri illustriert werden. Für die Dramen sind grosse Opernphantasien am Platz, am besten die sogenannten Tavanphantasien, da diese in jeder Besetzung ausführbar sind. Oft kommt es vor, dass eine Fantasie nicht ausreicht, dann wird zweckmässig noch irgend ein seriöses, dazu passendes Lied oder Genrestück angehängt. Sehr guten Eindruck macht, wenn man bei Dramen mit starken Gegensätzen verschiedene Musikstücke zusammensetzt, so dass z. B., wenn ein Tanz vorkommt, ein Walzer oder Derartiges eingeflochten wird; auch Griechische Musik ist sehr gut angebracht, namentlich Aases Tod aus Peer Gynt, denn Tote gibts in den Dramen immer mehr als genug (*ibid.*).

¹¹⁷ Vgl. [S. n.], *Die Neuorganisation der Kinokapelle*, »Der Kinematograph«, Jg. 11, Nr. 525, 17. Januar 1917 (§ 19).

Diese bunte Show war also noch im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts der performative und akustische Kontext eines Kinos, und seine Musik war eine Collage, die eine vielgestaltige Vorführung begleitete, in welcher der Film zwar ein wichtiges Element, aber sicher nicht das einzige war. Die Praxis der Filmbegleitung in Form einer musikalischen Kompilation hatte ihre Wurzeln in einer langen Tradition von Medienkombination:¹¹⁸ Die Anwendungsweise der Musik im Kinematographen wies für Ernst Bloch wie »von selber eine gewisse Verwandtschaft mit der musikalischen Pantomime und weiterhin mit der Oper« auf.¹¹⁹ Diese Verwandtschaft muss sehr eng gewesen sein zu einer Zeit, als die Filmvorführungen noch Teil einer Variété-Show waren, die aus Live-Performances wie Tänzen, Pantomimen, Liedern usw. bestand.¹²⁰ Oskar Gellers Artikel *Kinematograph als Variété-Nummer*, der 1907 im *Kinematograph* erschien, liefert uns einen wertvollen Schlüssel zum Verständnis dieses Verhältnisses im deutschsprachigen Raum. Zu jenem Zeitpunkt, so stellt man fest, fanden Kino und Variété sogar im gleichen Raum statt, oft sogar während der selben Veranstaltung: Der Film ist noch eine »Nummer im Variétéprogramm«,¹²¹ manchmal stellte seine Vorführung den am meisten erwarteten Moment dar, die »Schlussnummer«.

Derartige Berichte reichen in historiografischer Hinsicht aus, um die Begrenzungen und Schwächen einer Vision von einer »kinematografischen Musik« als eigenständigem Musikgenre offenzulegen: Die Kino-Musik-Begegnung ist durch Prozesse der Konkurrenz bzw. Konvergenz zwischen alten und neuen Medien im Kontext einer Identitätskrise des kinematografischen Mediums als solchem geprägt.

Als Entlehnung anderer medialer Dispositive, beispielsweise aus dem Musiktheater, kann der Einfall eingeordnet werden, die Filmveranstaltung mit einem

118 Zur historischen Tiefe der Beziehung zwischen Musik und visuellen Medien (Panorama, Diorama, tableaux vivants etc.) vgl. Anno Mungen, »BilderMusik: Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater- und Musikaufführungen vom 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert, Remscheid, Gardezl, 2006.

119 Bloch, *Die Melodie im Kino*, S. 82. In jüngster Zeit haben viele Wissenschaftler die Affinitäten zwischen Musik für das Kino der ersten zwei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts und anderen Unterhaltungsformen wie dem *music hall*, dem Variété und der Pantomime hervorgehoben. Siehe bspw. Richard Abel, *Refining the Vaudeville. Moving Pictures Debate with Illustrated Songs*, in *The Tenth Muse*, hrsg. von L. Quaresima und L. Vichi, Udine, Forum, 2001, S. 437–484, Gillian B. Anderson, *Synchronized Music: The Influence of Pantomime on Moving Pictures*, »Music and the Moving Images«, Jg. 8, Nr. 3, 2015, S. 3–39, Carlo Piccardi, *Pierrot al cinema. Il denominatore musicale dalla pantomima al film*, »Civiltà musicali«, Jg. 19, Nr. 51–52, 2004, S. 35–139, und *MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1937*, hrsg. von K. Uhlenbrok, München, edition text+kritik, 1998.

120 Vgl. [S. n.], *Film und Musik*, »Der Kinematograph«, Jg. 12, Nr. 605, 7. August 1918 (§ 25).

121 Oskar Geller, *Kinematograph als Variété-Nummer*, »Der Kinematograph«, Jg. 1, Nr. 21, 22. Mai 1907 (§ 3).

7. Autorenillustrationen

musikalischen Vor- und Nachspiel zu umrahmen. Diese musikalische Erweiterung operistischer Herkunft für die Filmveranstaltung wird 1912 von Schmid im Artikel *Musikalische Stimmungstötung* suggeriert.¹²² Die Aufgabe des Kinorchesters erschöpfe sich nicht in der musikalischen Illustration der filmischen Handlung: Sie bestünde auch darin, den Zuschauer psychologisch und emotional durch die heiklen Momente des Übergangs zwischen Realität und narrativer Fiktion zu führen. Die Einfühlung in die Bilderzählung erfordere eine Aufmerksamkeitsanstrengung, die psychologisch vorbereitet werden müsse, zum Beispiel mit einer Ouvertüre, welche die emotionale Atmosphäre der Filmhandlung vorbereite. In gleicher und zugleich entgegengesetzter Weise erfordere der Schluss der Erzählung einen musikalischen Kommentar, der die abschließende Stimmung für eine Weile bewahre und sie nicht grob mit einer plötzlichen akustischen Leere abschneide: »Warum werden wir denn aus der Stimmung gerissen, die wir uns selbst mühsam geschaffen?« (*ibid.*). Ein musikalisches Vor- und Nachspiel würde es ermöglichen, den emotionalen Eindruck der filmischen Handlung zu verfestigen, ersteres als Vorbereitung und Einführung, letzteres als abschließende Meditation.

Schmidls Vorschlag könnte schwierig umzusetzen gewesen sein, wie der Kinodirigent Gruner in einer späteren Nummer derselben Zeitschrift feststellte:

Ich habe selbst schon die Probe gemacht bei erhelltem Zuschauerraum, aber meine Bemühungen dieserhalb verfehlten total ihre Wirkung, denn so wie hell war, begann das Publikum mit der Unterhaltung, zerstörte also selbst die geschaffene Illusion.¹²³

Schmidls Fehler bestand in der naiven Vorstellung, eine Opernkonvention in einen völlig anderen Rezeptionskontext *sic et simpliciter* übertragen zu können. Sein Vorschlag steht für den Wunsch und die dezidierte Ambition, sich den Film und die Filmveranstaltung als eine zusammenhängende, in sich geschlossene dramaturgische Komposition nach den kultivierten Modellen der traditionellen Künste vorzustellen.¹²⁴

122 Poldi Schmid, *Musikalische Stimmungstötung*, »Der Kinematograph«, VI Nr. 287, 26. Juni 1912.

123 Paul Gruner, *Musikalische Stimmungstötung*, »Der Kinematograph«, Jg. 6, Nr. 309, 27. November 1912. In seiner Antwort auf Schmid argumentierte Gruner polemisch, dass jene Idee als das Ergebnis eines theoretischen Denkens anzusehen war von jemandem, der offenbar keine praktische Erfahrung mit der Leitung musikalischer Begleitungen im Kinosaal hatte.

124 Dass Schmid die Filmmusik unter der Perspektive kultivierter Modelle betrachtete, wird durch einen weiteren Satz aus einer späteren Schrift bewiesen: »Der Filmkomponist soll das Wort ›Filmdrama‹ nicht anders auffassen, als wie es von der Bühne her seinen Sinn bekam«. Poldi Schmid, *Zwischen Parkett und weisser Wand*, »Der Kinematograph«, Jg. 7, Nr. 354, 8. Oktober 1913.

2

Unter »komponieren« versteht man eine freischaffende Arbeit, die durch Rücksicht auf Wort und Scene nur bedingt eingeschränkt sein kann; der Film bietet diese Möglichkeit vorläufig nicht.

Eine Filmkomposition im eigentlichen Sinne gibt es vorläufig nicht, sie ist auch bei der derzeitigen künstlerischen Technik gar nicht möglich. Wir wollen also die Komposition, wie sie bisher in kleiner Zahl für bestimmte Filme geschrieben wurde, richtiger Autorenillustration nennen.¹²⁵

Schmidl zufolge gab es für den Weg zur »Filmkomposition« im Jahre 1913 ein entscheidendes Moment. Am 22. August jenes Jahres fand im Berliner Mozartsaal die Uraufführung des Films *Der Student von Prag* statt: Der Film von Stellan Rye nach einem Drehbuch von Hanns Heinz Ewers und Paul Wegener, lose inspiriert von Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray*, wurde von der Deutschen Bioscop-Gesellschaft produziert. Josef Weiss hatte zum Film eine originale Begleitmusik komponiert, die er zur Premiere am Klavier selbst aufführte. Als einzigartigen Fall in der zeitgenössischen Praxis der musikalischen Begleitung druckte der Berliner Harmonie-Verlag ein Programmheft, das nach dem Vorbild der Wagner'schen thematischen Leitfäden die Leitmotive der Partitur auflistete und deren Zusammenhang mit den Elementen der filmischen Handlung aufzeigte.

Der Musik von Weiss widmet Schmidl einen Artikel mit dem bedeutsamen Titel *Die erste filmdramatische Komposition*.¹²⁶ Tatsächlich spart Schmidl nicht mit scharfen Einwänden: Kritisiert wird zuallererst die Entscheidung von Weiss, sich bei seiner Begleitmusik auf einen Klaviersatz beschränkt zu haben, da die Instrumentierung zur Premiere noch nicht fertig war. Die Unvollständigkeit der Partitur sei der Grund für andere schwerwiegende Mängel gewesen, vor allem dafür, dass keine Beziehung zwischen Musik und Filmdrama hergestellt worden sei. Im Ergebnis sei ein bloßes Nebeneinander zwischen zwei nicht wirklich zusammenhängenden Komponenten entstanden:

Die sinnfälligsten Eindrücke entsprangen daher folgerichtig aus der Komposition allein, ohne dass die Beziehungen zum Filmdrama in den Vordergrund treten konnten. Und das ist bei der filmdramatischen Komposition zweifellos das Wesentliche. [...] Die Musikkritik nahm die filmdramatische Komposition des

¹²⁵ Erdmann/Becce/Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, I, S. 6.

¹²⁶ Poldi Schmidl, *Die erste filmdramatische Komposition*, »Der Kinematograph«, Jg. 7, Nr. 350, 10. September 1913.

7. Autorenillustrationen

Herrn Josef Weiss eben so auf, wie sie sich gab: als selbständige Komposition, bei der das Filmdrama eine untergeordnete Rolle spielt. Der Filmfachmann und Kinomusiker aber weiss bereits, dass jede Filmkomposition immer nur Stütze sein kann und darf, und dass die Beurteilung der Musik nicht von jenem Standpunkte erfolgen darf, den der Opernkritiker einnimmt (*ibid.*).

Einige Wochen später war Berlin erneut Schauplatz einer Premiere mit Originalmusik, und zwar für den Film *Die Wittenberger Nachtigall* von Erwin Barón, mit Musik von Rudolf Barón. In dieser Komposition sowie in der Entscheidung, sie öffentlich zu präsentieren, erkennt Schmidl noch mehr als in der vorherigen »einen Wendepunkt in der Epoche filmmusikalischer Dämmerung«. ¹²⁷ Die Musik für diesen Film sei ein unwiderlegbarer Beweis dafür, dass »die Kinomusik einen völlig neuen Weg betreten« habe: ¹²⁸ Eine eigens für den Film konzipierte musikalische Begleitung habe keine bloß äußerliche Anziehungskraft für die Öffentlichkeit, sondern sei ein Mittel zur Steigerung der dramaturgischen Wirkung des Films. Diese entscheidende Entwicklung der Filmmusik eröffne Komponisten, die sich mit der neuen Kunst beschäftigen wollten, neue Perspektiven, wie Literaten und Theaterautoren bereits verstanden hatten.

Bei der Beschreibung von Baróns Vorgehensweise muss Schmidl allerdings feststellen, dass der Komponist beiläufig bereits vorhandene Musik als Rahmen verwendet und einige Originalstücke im Stil der Zeit dazukomponiert hat. Baróns Lösung entsprach also derjenigen, die Becce im Mai desselben Jahres für den berühmten Film *Richard Wagner* von Carl Froehlich vorgenommen hatte. Becce war aufgefordert worden, für den Film eine Musik zu komponieren, nachdem sich die Witwe Cosima geweigert hatte, einer Verwendung von Wagners Musik zuzustimmen. Tatsächlich hatte Becce in seiner Film-Begleitung Musikstücke von Beethoven, Rossini und Mozart überarbeitet und integriert. Letztlich bestand das Verfahren von Becce und Barón aus einer etwas aufwändigeren Kompilation als gewöhnlich: aus einer Melange von bereits existierenden Musikstücken, die durch Übergänge oder Modulationen miteinander verbunden und mit anderen kurzen Originalnummern zumeist zur Vertonung äußerlicher Filmgeschehnisse ergänzt wurden.

Diese Kompromisslösung zwischen neuer und bereits existierender Musik war jahrelang die tägliche Praxis der Filmkomposition: Ihre Bezeichnung als »Autorenillustration« ¹²⁹ im Sinne einer Zwischenstufe zwischen bloßer Kompilation und durchkomponierter Originalpartitur beweist, dass im Zeitalter des

127 Schmidl, *Zwischen Parkett und weisser Wand*.

128 *Ibid.*

129 Erdmann/Becce/Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, I, S. 6.

»stummen Films« die Bevorzugung von bereits vorhandener Musik vs. neuer Originalmusik keine radikale Antithese darstellte. Ganz im Gegenteil, die Vermischung und Koexistenz dieser beiden Optionen war jahrelang die Regel.

3

*Die Benutzung von Werken, wie Carmen, Mignon, Trobadour, Tiefland, Freischütz, Zar und Zimmermann, Cavalleria, Don Juan, Figaro, sowie der gesamten Wagneropern zu Illustrationszwecken, wie auch aller bekannten Konzertmusik verbietet sich, weil, von allen Gründen der natürlichen Achtung zu schweigen, mit diesen Werken ganz bestimmte Vorstellungen verbunden werden, die der Filmwirkung abträglich sein müssen.*¹³⁰

Obwohl die Autorenillustration eine schöpferische Eigenleistung darstellt, ist sie durch schwerwiegende Einschränkungen belastet, von denen eine erste die Dramaturgie betrifft: Die Verwendung schon vorhandener Musik, die bereits überstrukturiert und dem Zuschauer gut bekannt ist, kann die Wirkung des Films beeinträchtigen, wie Erdmann in der obigen Textstelle aus dem *Allgemeinen Handbuch* warnt: Mit dieser Musik ist eine Schicht von Bedeutungen, Bildern, Ideen untrennbar verbunden, die mit den in der visuellen Sphäre dargestellten Erzählsituationen leicht in Konflikt geraten können. Béla Balázs hatte sich einige Jahre zuvor in seinem Buch *Der sichtbare Mensch* ähnlich ausgedrückt:

Denn die Musik weckt andere Visionen, welche die des Films nur dann stören, wenn sie zu nah zu einander kommen. [...] Aber Musik dieser Art, besonders wenn sie bekannt ist und die Aufmerksamkeit auf sich lenkt, versetzt uns in eine ganz andere Atmosphäre, die nichts mehr mit dem Film zu tun haben kann.¹³¹

Und derselben Meinung war Poldi Schmidl:

Wenn der Kinobesucher die zu einem Film gespielte Musik *nicht* kennt, so wird ihn jede Art von Musik befriedigen, wenn diese Musik der Hauptstimmung des Films entspricht. Kennt aber der Kinobesucher die aus dem Orchester ertönende Musik, dann wird er unwillkürlich auch prüfen, ob sie zu dem Bilde passt. So viele Zuschauer die Musik kennen, so viele verschiedene Urteile werden sie fällen. Also: *so viel als möglich wenig bekannte Musik.*¹³²

130 *Ibid.*, S. 59, Fußnote.

131 Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films*, Wien – Leipzig, Deutsch-Österreichischer Verlag, 1924; Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001, S. 98.

132 Poldi Schmidl, *Technische und künstlerische Gesetze der Musik im Kino (I.–II.)*, »Der Kinematograph«, Jg. 12, Nr. 593, 15. Mai 1918; Nr. 612, 25. September 1918 (§ 23). Siehe auch der Kinodirigent Alexander Schirmann: »Daher vermeide ich nach Möglichkeit, Reminiszenzen zu erwecken, den ich

7. Autorenillustrationen

Zur dramaturgischen Problematik, die der Verwendung bereits existierender Musik inhärent ist, kommt eine praktische Schwierigkeit hinzu: Die Routine der musikalischen Begleitung im Kinosaal wurde durch tausend zufällige Faktoren beeinflusst. Es konnte vorkommen, dass Filme höchsten künstlerischen Niveaus ohne Musik blieben – bemerkenswert ist der Fall *Caligari*¹³³ – oder dass die speziell für einen Film entworfene Illustration trotz enormen Arbeitsaufwands manipuliert oder, noch schlimmer, bei der Filmvorführung völlig ignoriert wurde.

Um dieser beschämenden Praxis abzuhelfen, schreibt Erdmann, sollen Filmproduzenten, angemessen unterstützt von einem Musikillustrator, der Vorbereitung eines Musikszenariums größte Aufmerksamkeit widmen: d. i. ein detailliertes Musikskript erstellen, das als Leitfaden für die musikalische Begleitung konzipiert ist.¹³⁴ Dieses Musikskript solle laut Erdmann folgendermaßen aufgebaut sein:

Jede Szene beziehungsweise Szenenverbindung hat zu enthalten:

- a) Genaue Zeitangabe in Sekunden unter Zugrundelegung einer angegebenen Bildzahl pro Sekunde.
- b) Knappe Angabe der Handlung. Es ist sehr schwer, mit wenigen Worten immer gerade das Wesentliche zu treffen. Man kann sich helfen, indem noch eine kursorische Handlungserzählung beigegeben wird. Aus beiden wird man dann zu meist klar werden.
- c) Allgemeine Angabe über den dramaturgischen Wert der Handlung, damit im Zusammenhange der Musik. Hier werden sich mit der Zeit allgemeine Begriffe bilden, denen nur noch besondere Differenzierungen beizugeben sind.
- d) Musikvorschläge mit genauer bibliographischer Angabe, Bemerkung über Anfang, Schluß, Sprünge, Wiederholungen und dergleichen.

weiss nun aus Erfahrung, wie sehr die musikalischen Erinnerungen von dem Bilde selbst ablenken. Es ist ja auch nur logisch, dass ein Zuschauer, der plötzlich das »Donna e mobile« aus dem Kinoorchester vernimmt, sofort auch der übermütigen *Rigoletto* vor sich sieht und weniger die Menschen im Filmbild«. Alexander Schirmann, *Wie entsteht eine künstlerische und sinngemässe Filmmusik?*, »Der Kinematograph«, Jg. 11, Nr. 536, 4. April 1917 (§ 20).

133 Vgl. Hans Erdmann, *Das Kabinett des Dr. Caligari*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 3, Nr. 29, 18. Juli 1925, S. 25: »Der Film hat keine Musik. Er wird immer so oder so ver-illustriert. – Mehr braucht man darüber eigentlich nicht zu sagen, das genügt: ein Film, dessen künstlerischer Atem so stark ist, daß er noch lebt, und vermutlich noch lange leben wird, hat keine angemessene Musikbegleitung. Quo usque tandem ...«.

134 Bereits 1920 hatte Poldi Schmidl das Musikszenarium als Ausweg aus dem fraglichen Zustand der Filmmusik bezeichnet. Vgl. Poldi Schmidl, *Ein Ausweg aus der Misere der Filmmusik*, »Der Kinematograph«, Jg. 14, Nr. 700, 13. Juni 1920 (§ 29).

e) Unterscheidung der Musikvorschläge in solche für *kleinere oder größere Besetzung*. Mit jeder Uraufführung sollte eine parallele mit kleiner Besetzung laufen, um entsprechend auszuprobieren.¹³⁵

Erdmann fügt noch eine wichtige Klarstellung hinzu: Das wichtigste Element bei der Konzeption des Musikszenariums sei nicht die Liste der Musikstücke an sich, die ziemlich offen und unverbindlich bleibt, sondern das musikdramaturgische Kriterium, das über ihre Auswahl entscheidet. Man kann nicht behaupten, dass die zeitgenössischen *cue sheets* aus Übersee der musikalischen und dramaturgischen Kohärenz die gleiche Aufmerksamkeit widmeten, wie ein kurzer Blick auf sie leicht zeigt. Ein Beispiel ist das *cue sheet*, das der Dirigent Michael P. Krueger im Auftrag der Fox Film für die Begleitung von F. W. Murnaus *Sunrise* (1927) entwarf. Das *cue sheet* sieht 12 verschiedene Stücke für die ersten 15 Minuten des Films vor und geht sogar so weit, einen Foxtrott (*Faust Frivolities*) zwischen zwei Aufführungen von *Erscheinung des Todes*, Nr. 33 aus Becces *Kinothek*, einzufügen.¹³⁶

Das feste Element eines Musikszenariums, das möglichst unverändert bleiben soll, ist für Erdmann hingegen die dramaturgische Bedeutung. Das konkrete Musikstück könne abhängig von den Partituren, die dem Kinodirigenten in seiner persönlichen Bibliothek zur Verfügung stehen, variieren:

Der Kapellmeister, dem ja nicht alle Noten zur Verfügung stehen können, muß aus dem Szenarium klar ersehen, wo er freie Hand hat (– fast immer bei Märschen, Tänzen und dergleichen –) und wo es auf eine bestimmte Musik ankommt und warum (*ibid.*).

Ein auf diese Weise konzipiertes Musikskript, das dem Film während des gesamten Verleihprozesses mitzugeben ist, würde es für Erdmann ermöglichen, die meisten praktischen Einschränkungen der alltäglichen Filmroutine zu umgehen. Ein grundlegendes ästhetisches Problem hätte es jedoch nicht gelöst: das der Fremdheit des Musikers dem schöpferischen Prozess der Filmbearbeitung gegenüber (*supra* Kap. 4, #2). Die musikalische Begleitung im Kinosaal, sei es als Ergebnis einer spontanen Improvisationsfantasie, sei es nach einem sehr detaillierten Musikszenarium zusammengesetzt, verbliebe dennoch außerhalb des künstlerischen Produktionskreises des Films. Während der Drehbuchautor, der Regisseur, der Kulissenmaler sowie die Schauspieler an der Entstehung des Filmwerks tätig mitarbeiten, kommt der Musiker erst dann ins Spiel, wenn das Werk,

135 Erdmann/Becce/Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, I, S. 23.

136 Michael P. Krueger, *Sunrise* [cue sheet], Thematic Music Cue Sheets, 1927. Das Dokument kann über das digitale Repositorium *Silent Film Sound & Music Archive* (<https://www.sfsma.org>) abgerufen werden.

7. Autorenillustrationen

das heißt die Montage abgeschlossen ist. Die Musik bildet nach wie vor das letzte Glied der Produktionskette und bleibt der künstlerischen Substanz des Films gegenüber ein Fremdkörper.¹³⁷

Die Feststellung dieser unüberwindlichen Grenze im schöpferischen Prozess lässt Erdmann zu dem Schluss gelangen, dass eine Filmkomposition als »frei schaffende Arbeit« unter den damaligen praktischen Bedingungen nicht existieren könne.¹³⁸ Eine Komposition im eigentlichen Wortsinne würde nicht nur die Abfassung einer vollständigen Originalpartitur erfordern, sondern eine nur für einen einzigen Film bestimmte und im Lichte einer stilistischen Einheit und einer emotionalen Kohärenz konzipierte Partitur – was die Kompilation präexistierender Musik niemals erreichen könnte. Sie erfordere eine Konzeption in perfektem Gleichklang von Komponist, Drehbuchautor und Regisseur in der Art eines einheitlichen und kollektiven Kunstwerks: das *Film-Musik-Kunstwerk*. Die kinematographische Musik, so Erdmann, könne nur dann aus der Untiefe der Illustration in die Erhabenheit der Komposition aufsteigen, wenn sie sich von der gegenwärtig geltenden Unterordnung im schöpferischen Prozess zu emanzipieren vermöge. Nur dann, wenn die Wurzeln der Musik bereits im Manuskript enthalten sind, wenn das Drehbuch und die Dreharbeiten die musikalischen Bedürfnisse berücksichtigen. Mit anderen Worten: »Wenn einmal ein glücklicher Umstand Dichter, Musiker und Regisseur zu einer Harmonie oder gar irgendwie so oder so zu einer Personalunion bringen wird«.¹³⁹

137 Vgl. Hans Erdmann, *Film und Musikpraxis*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 4, Nr. 30, 24. Juli 1926, S. 114–115 (§ 55). Ähnlich hatte sich Schmidl diesbezüglich ausgesprochen: Poldi Schmidl, *Filmmusikprobleme und Filmmusikalischer Fortschritt*. Berliner Kinoorchester, »Der Kinematograph«, Jg. 15, Nr. 739, 17. April 1921 (§ 30).

138 Vgl. Hans Hermann, *Film und Filmmusik*, »Der Kinematograph«, Jg. 21, Nr. 1065, 17. Juli 1927 (§ 57): »Wie soll die Phantasie ihre Schwingen ausbreiten, wenn die Stoppuhr befiehlt, bei welcher Sekunde der Höhepunkt erreicht werden muß? Wenn man vielleicht 14 Sekunden (bei Leibe nicht 15) ausgehaltene Akkorde bringen darf; weiter 32 Sekunden munteres Geplätscher illustrieren. Nein! Die Kunst kommt dabei zu kurz«.

139 Hans Erdmann, *Kann der Film »komponiert« oder illustriert werden?*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 3, Nr. 42, 17. Oktober 1925, S. 53.

8. Opera aperta

1

Der neue, mit großer Spannung erwartete Murnau-Film der Ufa »Tartüffe«, dessen Wiener Premiere bereits stattgefunden hat, wird demnächst gelegentlich der Eröffnung des Gloria-Hauses seine Berliner Uraufführung erleben.

Das gegenwärtige Programmbuch der Ufa bringt einige Bildchen aus »Tartüffe« nebst den Namen des Dichters, des Regisseurs, des Photographen, der Architekten und der Schauspieler. Den Komponisten hat man weggelassen. Das ist auch ganz in der Ordnung, und es ist nur zu verstehen, wenn man auf die fatale Musikgeschichte möglichst wenig zu sprechen kommt [...]. Der Tartüffe-Film ist in Wien ohne die »komponierte« Musik aufgeführt worden, ist das vielleicht nicht gegangen? Gut ist's gegangen, besser vielleicht als mit der Becce-Musik!!¹⁴⁰

Erdmanns Reflexionen stellen eine hochstehende Theorie dar, deren kompositorisches und dramaturgisches Ideal – das *Film-Musik-Kunstwerk* – in der zeitgenössischen filmmusikalischen Praxis aber so gut wie keine Verwirklichung findet. Der reale Status der Filmmusik war tatsächlich von zahlreichen Unsicherheiten und Ungewissheiten geprägt.¹⁴¹ Wie Ennio Simeon schrieb:

Die vollständige Abhängigkeit von nebensächlichen Faktoren ökonomischen oder organisatorischen Charakters (Schnitte, Hinzufügungen, Wechsel des instrumentalen Apparats usw., um nicht von den Fällen zu sprechen, bei denen die gesamte Musikauswahl an Personen mit zweifelhafter Kompetenz delegiert war), verleiht lange Zeit der »Musikbegleitung« eine flüchtige und schillernde Identität.¹⁴²

Unter diesen Bedingungen musste die Schöpfung einer durchkomponierten Partitur eine Chimäre bleiben: Denn es war nahezu unmöglich, diese in den von der Organisationstruktur vorgegebenen Zeit zu vervollständigen, zudem zu kostspielig.¹⁴³ Aber selbst dort, wo eine Originalpartitur vorhanden war, wie

¹⁴⁰ Erdmann, *Die Woche* (§ 47).

¹⁴¹ Siehe dazu Poldi Schmidl, *Filmmusik oder Kinomusik*, »Der Kinematograph«, Jg. 10, Nr. 500, 28. Juli 1916 (§ 16).

¹⁴² Ennio Simeon, *La nascita di una drammaturgia della musica per film: il ruolo di Giuseppe Becce*, »Musica/Realtà«, Jg. 24, 1987, S. 103–119: 104.

¹⁴³ Vgl. Poldi Schmidl, *Filmdramen mit eigener Musik*, »Der Kinematograph«, Jg. 13, Nr. 642–643, 30. April 1919 (§ 27) sowie Ders., *Ein Ausweg aus der Misere der Filmmusik* (§ 30).

8. *Opera aperta*

Erdmann oben von der Wiener Premiere vom Film *Tartüffe* berichtet, gab es keine Garantie, dass der Wille des Komponisten respektiert wurde.¹⁴⁴

Symptomatisch ist in dieser Hinsicht die Partitur, die Paul Hindemith 1921 für Arnold Fancks Film *In Sturm und Eis* geschrieben hat: Für die Premiere, die am 22. September jenes Jahres im Tauentzienpalast in Berlin stattfand, weigerte sich ein »sehr bekannter Dirigent«¹⁴⁵ des Salonorchesters, Hindemiths Musik zu spielen, da diese zahlreiche Proben erfordert hätte, und zog es vor, selbst eine Kompilation bereits existierender Stücke vorzubereiten. Das gleiche geschah in anderen Berliner Kinotheatern, sodass, soweit bekannt, eine Filmvorführung mit Hindemiths Originalmusik nur in Düsseldorf stattfand.

Um ein weiteres Beispiel anzuführen: Aus einer Rezension der Projektion des Fritz-Lang-Films *Die Nibelungen* in Zürich erfahren wir, dass die von Huppertz komponierte Originalmusik anlässlich der Zürcher Premiere komplett durch eine Kompilation Wagner'scher Musik ersetzt wurde:

In Zürich wurde uns nun eine jähe Enttäuschung: man hat auf diese neue Musik verzichtet. Warum? Weil, wie der Herr Direktor (vom Orient-Cinéma) erklärte man hier vorgezogen hat, eine »eigene Musik« in echter »Filmweise« zusammenzustellen. Diese »eigene Musik« besteht aus einem chaotischen Durcheinander von Siegfried, Walküre, Rheingold, Tristan und Isolde, Parsival, Mendelssohn (Sommernachtstraum), Liszt (Les Préludes) und ... Louise von Carpentier! Der Kampf mit dem Drachen vollzieht sich zur Begleitung des Sturmes aus den »Préludes«, der Nibelungenhort zieht in Worms ein zu den Klängen der Prügelszene-Musik aus dem »Sommernachtstraum«, die Verschwörungsszene zwischen Brünhilde, Gunther und Hagen wird durch Pariser Straßenrufe aus »Louise« begleitet, und Brünhilde stirbt zu den Klängen von Isoldes Liebestod!¹⁴⁶

Vorkommnisse dieser Art waren in der Tat keine Seltenheit¹⁴⁷ und stellen unweigerlich den Begriff einer »Komposition« für den Film infrage. Die live auf-

144 In diesem Sinne ist die Sorge zu interpretieren, die Wolfgang Zeller am 23. Februar 1928 bei der Versammlung der Gesellschaft der Film-Musik-Autoren ausdrückte: »Unter ›Verschiedenes‹ richtet Zeller die Anfrage an die Versammlung: welche wirksame Unterstützung kann die Gesellschaft dem Komponisten einer Originalmusik bieten? Roland beantwortet die Frage dahin, daß eine solche weit-schichtige Angelegenheit besonders auf die Tagesordnung einer der nächsten Sitzungen gesetzt werden soll«. Hans Erdmann, *Gesellschaft der Film-Musik-Autoren*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 6, Nr. 12, 24. März 1928, S. 31.

145 Nach einem brieflichen Bericht des Regisseurs Arnold Fanck. Zu diesem Brief, der heute im Hindemith-Institut in Frankfurt am Main aufbewahrt wird, vgl. Christoph Hust, *Paul Hindemith als Filmkomponist*, »Hindemith-Jahrbuch«, Jg. 32, 2003, S. 148–166: 150.

146 J. T. W., *Zur Musik der Nibelungen-Films*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 2, Nr. 44, 1. November 1924, S. 30.

147 Wie aus Übersee mitgeteilt wurde, wurde Langs Film auch bei der amerikanischen Premiere, die am 13. April im Eastman Theatre in Rochester stattfand, von einer Kompilationen Wagner'scher Musik begleitet: »Das Rochester Philharmonic Orchestra spielt die dazugehörige Begleitmusik zu ›Siegfried‹. Musikdirigent Victor Wagner hat den Film synchronisiert und sich vollständig an Richard

geführte Musikbegleitung von Filmprojektionen konkretisiert sich, wie bereits beschrieben (*supra* Kap. 5, #2), in eine Vielzahl an Aufführungspraktiken: Es ist eine Aktivität, ein Prozess in ständiger Entwicklung, ein »Musizieren«, das sich niemals als »Werk« konstituiert. Infolgedessen kann man sagen, dass die Musik zwar ein wesentlicher Bestandteil für die Projektion im Kino ist, aber (noch) nicht für die Konzeption und Komposition des Filmwerks. Dies wiederum führt dazu, den eigentümlichen semiotischen Status des Stummfilms zu hinterfragen. Dieser ist nämlich als ein Hybrid anzusehen insofern, als eine Mischung vorliegt aus einem in seiner visuellen Sphäre geschlossenen Text, der in den Dreharbeiten eingefroren wird, und einem offenen Text in der dazugehörigen Musik, die jedes Mal von Grund auf neu »re-produziert« wird.¹⁴⁸

Das Ergebnis wird 1921 von Schmidl mit diesen Worten beschrieben:

Jeder einzelne Film [bekommt] so viel Vertoner [...] als Kinokapellmeister sich mit ihm befassen müssen. Das sind nämlich die Theater, welche den Film spielen. Und soviel Theater, soviel verschiedene Auffassungen, weil soviel verschieden geartete Kinokapellmeister.¹⁴⁹

Ein weiterer Aspekt, welcher die alltägliche Praxis musikalischer Begleitungen für den Stummfilm kennzeichnet, ist Beweis für den in dieser sonderbaren Vereinigung innewohnenden Widerspruch, und zwar das Phänomen der sogenannten »Lokalisierungen«: d. i. die Gepflogenheit, verschiedene Begleitmusiken zu erschaffen, um die Verbreitung eines Films in unterschiedlichen Ländern zu fördern. Berühmt ist der Fall des *Kabinetts des Dr. Caligari* (1919) von Robert Wiene, das am 16. April 1921 im Capitol Theater in New York mit einer von Samuel L. Rothapfel und Ernö Rapée verantworteten Kompilation von Stücken Schönbergs, Debussys, Strawinskys, Prokofjews und Richard Strauss' vorgeführt wurde. Der Murnau-Film *Der letzte Mann*, der bei der deutschen Premiere von einer Autorenillustration Becces begleitet wurde, erhielt für den französischen Markt eine Originalpartitur des Komponisten Louis Aubert und für den Vertrieb

Wagners Oper orientiert«. [S. n.], *Premiere of »Siegfried«*, »Moving Picture World«, 4. April 1925, S. 481. Der Film lief ab dem 23. August vier Wochen lang im Century Theatre in New York, erneut von einer von Hugo Riesenfeld zusammengesetzten Wagner-Kompilation begleitet: »Der Film, vorgeführt im Century Theatre in New York mit einem großen Sinfonieorchester, das der von Dr. Hugo Riesenfeld gelieferten Musik voll und ganz gerecht wurde, wurde es von einer Öffentlichkeit von Opernbesuchern und Musikliebhabern, für die er unbestreitbare Anziehung besitzt, mit großzügiger Begeisterung aufgenommen«. George T. Pardy, *Siegfried*, »Motion Picture News«, 12. September 1925, S. 1275.

148 Hier werden die Begriffe »offener« und »geschlossener« Text in klarem Bezug auf Umberto Eco, *Opera aperta*, Mailand, Bompiani, 1976, und Ders., *Lector in fabula*, Mailand, Bompiani, 1979, verwendet.

149 Poldi Schmidl, *Filmmusikprobleme und Filmmusikalischer Fortschritt*. *Berliner Kinoorchester*, »Der Kinematograph«, Jg. 15, Nr. 739, 17. April 1921 (§ 30).

8. Opera aperta

in den USA eine Kompilation Hugo Riesenfelds. Der Film *Die wunderbare Lüge der Nina Petrovna* (1929) von Hanns Schwarz wurde bei der Uraufführung im Berliner Ufa-Palast am Zoo mit einer Kompilation von Willy Schmidt-Gentner begleitet, während für die französische Version Maurice Jaubert eine Originalpartitur schuf.

Ein bemerkenswerter Fall ist *Bronenosoc Potemkin* von Sergej Eisenstein, uraufgeführt am 24. Dezember 1925 im Moskauer Bolschoi-Theater und ein Jahr darauf in einer anderen Fassung in Berlin wiederholt. Bei der Moskauer Premiere spielte das Orchester des Bolschoi-Theaters eine Kompilation von Stücken Beethovens und Tschaiakowsky. Für die deutsche Fassung hingegen wurde beim Wiener Komponisten Edmund Meisel eine Originalpartitur in Auftrag gegeben. Die Partitur Meisels zum *Potemkin* kann ebenfalls dem Phänomen der Lokalisierungen zugeschrieben werden: ein besonderer Fall der »Öffnung« einer Filmkomponente, die zu einem völlig neuen kulturellen Produkt führte, prägnanter: zu einem »interkulturellen« Produkt. Denn es ist das Ergebnis der Migration eines historisch bestimmten Textes aus seinem Produktionskontext und seine musikalische Anpassung an den Geschmack, die musikalische Sensibilität sowie die Kulturpolitik des Rezeptionskontextes.

2

Das ist die Lage der Filmmusik: auf's Haar. Das ist das »System der Systemlosigkeit«, das ist die »praktische Erfahrung« des Zufalls, die täglich vor hundert Fragen gestellt, hundert Fragen nach hundert Gesichtspunkten »behelfsmäßig« beantwortet, immer nur, um über Schwierigkeit eben dieses einen Augenblicks hinwegzukommen, die aber nie dazu gelangen kann, auch nur für die Beantwortung einer Frage einen begründbaren Standpunkt zu führen, geschweige denn, die übrigen 99 auf diesen einen, sei er nun richtig oder falsch, zu beziehen.¹⁵⁰

Auch ohne ins Ausland blicken zu müssen, waren mehr oder weniger willkürliche Änderungen oder ein vollständiger Ersatz der musikalischen Komponente auch in derselben Region oder sogar in derselben Stadt an der Tagesordnung. Um in Berlin und beim *Potemkin* zu bleiben: Am 29. April 1926 wurde der Film im Apollo-Theater mit der von Meisel für ihn geschriebenen und mit dem Regisseur Eisenstein vereinbarten Originalpartitur vorgeführt. Dies hinderte Hans-

150 Hans Erdmann, *Saisonschluß 1925/26*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 4, Nr. 22, 29. Mai 1926, S. 14 (§ 55).

heinrich Dransmann aber nicht daran, für die fast zeitgleiche Filmprojektion im Piccadilly seine eigene Begleitmusik zusammenzustellen.¹⁵¹

Die unterschiedlichen musikalischen Praktiken, die künstlerischen Auswahlprozesse sowie die Gewohnheiten des Publikums fallen besonders auf, wenn man die musikalischen Begleitungen vergleicht, die parallel in den größten Kintheatern und in den kleineren Sälen gespielt wurden. Die detaillierten Rezensionen stellen diesbezüglich eine außerordentlich wichtige Informationsquelle dar, wie etwa Erdmanns Artikel *Durch die Ufa-Theater*, der im September 1925 in zwei aufeinanderfolgenden Heften des *Reichsfilmbblatt* veröffentlicht wurde, eindrücklich zeigt.¹⁵² Diese Unterschiede werden noch größer, wenn man die musikalischen Begleitpraktiken in einer Großstadt wie Berlin mit denen in den Provinzstädten vergleicht. Hier ist Erdmanns Artikel *Breslauer Reiseerinnerungen* erhellend, der 1927 nochmals im *Reichsfilmbblatt* veröffentlicht wurde und in dem er Besuche in den Kintheatern von Breslau, in Schlesien, schildert.¹⁵³ Solche Berichte, die im Anhang vollständig wiedergegeben werden, werfen ein Schlaglicht auf die enorme Vielfalt kompositorischer, performativer und rezeptiver Praktiken der Filmmusik: Sie liefern Informationen über Musikprogramme, Besonderheiten der Kinoorchester, Gewohnheiten der Kinobesucher und nicht zuletzt zu den Identitäten, Namen und das Engagement der Salonorchesterdirigenten. Erdmanns journalistische Chronik liefert eine unendliche Folge genau beobachteter Ereignisse, Handlungen und Interaktionen: Das betrifft nicht nur die qualitative Ebene (unvorhergesehene Unterbrechungen, grobe Fehler), sondern auch unterschiedliche performative Gepflogenheiten wie etwa die, vor der Filmprojektion einen Bühnenprolog zu platzieren. Es lohnt sich, die Aufmerksamkeit abschließend auf diesen Aspekt zu richten.

3

Die Gardine teilt sich. Vier adlige Herren des Rokoko – es müssen zum mindest Vicomtes sein, denn sie haben reiche Dienerschaft – spielen zu ihrem Divertissement eine artige Piece aus der Kassation des Herrn Amadé Mozards, Hofkompositeur Sr. k. k. Apostolischen Majestät.

Der Idee nach ist eine solche Form des »Prologs« sehr zu bevorzugen, weil sie in knapper Weise stimmungsvoll einleitend zum Film hinführt, ohne für sich

151 Hans Erdmann, *Potenkin*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 4, Nr. 21, 22. Mai 1926, S. 17 (§ 53).

152 Hans Erdmann, *Durch die Ufa-Theater*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 3, Nr. 37, 12. September 1925, S. 59, und Nr. 38, 19. September 1925, S. 56 (§ 42).

153 Hans Erdmann, *Breslauer Reiseerinnerungen*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 5, Nr. 35, 3. September 1927, S. 24 (§ 59).

8. Opera aperta

selbst etwas besonderes sein zu wollen. Keine neue Idee, aber eine sehr fruchtbare. Das Musikmilieu selbst bietet dafür einen nahezu unerschöpflichen Quell der Anregung für immer neue Varianten, man braucht nur in das Schubfach »Kulturhistorie« hineinzugreifen.¹⁵⁴

Lassen uns die musikalischen Substitutionen, die Lokalisierungen, die mehr oder weniger willkürlichen Änderungen an der Musik von einer »Öffnung« der musikalischen Komponente im Kontext eines Hybridtextes sprechen, erlaubt uns der letzte Aspekt, das heißt die Platzierung eines szenischen Prologs vor der Filmprojektion, die »Öffnung« der gesamten Filmveranstaltung anzunehmen.

Die Koexistenz von Theater- und Kinoelementen ist an sich nicht neu. Der Projektionskontext des Stummfilms lässt sich weitgehend auf Konventionen der Theaterinszenierung zurückführen. Während des zweiten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts ist die Tendenz zu beobachten, Kinosäle mit einem Proszenium und einem Orchestergraben auszustatten. In solchen Kinotheatern wird die Filmleinwand häufig in ein bestimmtes szenisches Element (etwa ein Fenster, die Tür einer Veranda oder der Blick auf einen Garten) integriert. Wie William Paul schrieb, entstand dieser Architekturtrend zunächst in den USA: Außergewöhnliche Beispiele sind das American Theater in Salt Lake City (eröffnet 1913), das Vitagraph Theater in New York (1914) und das Strand Theater in Newark (1916).¹⁵⁵ Mitte der 1920er Jahre passten sich auch die größeren Kinotheater europäischer Hauptstädte diesen Modellen an: Für Berlin genügt es, an das Gloria-Haus, das Kapitol, das Piccadilly und an das Atrium zu erinnern, deren Innenräume in Anlehnung an prächtige Opernhäuser gestaltet wurden.

Geht man nun von der Gestaltung der Kinosäle zur Konzeption der kinematographischen Veranstaltung über, muss auf Operettenfilme hingewiesen werden, die häufig Zwischenspiele oder Finale enthielten, live aufgeführt auf dem Proszenium mit Gesangs- und Tanz-Nummern. Hier sei an ein im Jahr 1914 von Heinrich Reichmann für das Filmsingspiel *Quellen der Liebe* patentiertes System erinnert: Es handelte sich um ein Gerät, das den unmittelbaren Übergang von der gefilmten Szene zum Live-Schauspiel ermöglichte. Der Film enthielt zahlreiche Szenen, die vorsahen, dass dazu live auf dem Proszenium im Sinne eines Singspiels gesungen wurde: Ein echter Schauspieler trat hinter der Filmleinwand hervor, sang live und interagierte mit den gefilmten Figuren.¹⁵⁶

154 Hans Erdmann, *Der Rosenkavalier in Berlin*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 4, Nr. 4, 23. Januar 1926, S.27.

155 William Paul, *Unheimliches Theater*, »Kintop«, Jg. 8, *Film und Projektionskunst*, 1999, S. 117–139: 131–133.

156 Vgl. Michael Wedel, *Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914–1945*, München, edition text+kritik, 2007, S.69–191. Zum »Beck«-System der Union-Dellog-Gesellschaft siehe [S.n.], *Union*

Diese Kombination von Mediendispositiven, die Mischung von gefilmter und Live-Unterhaltung weist noch einmal auf die Identitätskrise des kinematographischen Mediums hin: auf seine lange Koexistenz mit anderen Unterhaltungsformen, vor allem mit Pantomime, Theater und Variété, aber auch ihre zunehmende Emanzipation von diesen.¹⁵⁷ Wie bereits erwähnt (*supra* Kap. 7, # 1), koexistieren Kino und Variété lange Zeit am gleichen Veranstaltungsort, selbst beim gleichen performativen Ereignis: Der Film wird von einem Variétéprogramm umrahmt, er ist eine »Nummer« einer bunt gemischten Theaterveranstaltung.¹⁵⁸ Der durchschlagende Erfolg des Films wird jedoch eine langsame, aber unaufhaltsame Emanzipation von der ursprünglichen Präsentationsform zur Folge haben: Die bewegten Bilder gewinnen an Boden, steigern die Publikumsquote und stellen bald eine autonome Attraktion dar bis zu dem Punkt, dass überall speziell der Filmprojektion gewidmete Theater entstehen. Die anfängliche Koexistenz wird sich bald zu einem Kräftemessen auf mehreren Gebieten entwickeln. Das neue kinematographische Medium wird nicht nur, was die gemeinsam bespielten Räume anbetrifft, sondern auch auf der inhaltlichen Ebene (und folglich auf den damit verbundenen kulturellen Praktiken, Verteilungsformen und öffentlichen Kommunikationsstrategien) mit Theater und Variété in Konkurrenz treten. Dieses Verhältnis von medialer Konkurrenz bzw. Konvergenz wird nach 1927 – nach der Geburt der Tonaufnahme – schließlich zur absoluten und endgültigen Dominanz des Films führen.

Die journalistischen Berichte bezeugen jedoch ein gewisses Beharrungsvermögen dieser ursprünglichen Koexistenz von Kino und Theater, die sich noch Ende der 1920er Jahre erkennen lässt, wenn auch in einer radikalen Verschiebung der Kräfteverhältnisse. In den prächtigsten Berliner Kinotheatern wurde beispielsweise häufig ein Bühnenprolog gespielt.¹⁵⁹ Im Gloria-Haus etwa wurden dem Lubitsch-Film *Kuß mich noch einmal* (1925)¹⁶⁰ und dem Film *Der Geiger von Florenz* (1926) jeweils einführende Prologe vorgeschaltet, die allerdings alles

Delog. Deutsche Lichtspiel-Opern-Gesellschaft m. b. H., »Der Kinematograph«, Jg. 10, Nr. 500, 28. Juli 1916 (§ 17) sowie Julius Urgiß, *Die Aufnahmen für die Film-Oper »Martha« in Wernigerode a. Harz*, »Der Kinematograph«, Jg. 10, Nr. 510, 4. Oktober 1916 (§ 18).

157 »Im Kino« – schrieb Schmidl 1921 – »wechselt der stumme Film mit Schaunummern, Gesangsnummern und Sprechnummern ohne ein anderes Bindeglied als die Pause«. Poldi Schmidl, *Fahrende Kinomänner*, »Der Kinematograph«, Jg. 15, Nr. 742, 8. Mai 1921 (§ 31).

158 Vgl. Geller, *Kinematograph als Variété-Nummer*.

159 Wie bereits erwähnt, ging dem Film *Rosenkavalier* anlässlich der Berliner Uraufführung im Capitol die kostümierte Aufführung einer Mozart-Jugendkomposition als Prolog voraus. Siehe Erdmann, *Der Rosenkavalier in Berlin*.

160 »Die Musik der eleganten Welt« ist, wenn *Julian Fuhs*, in einer Grammophon-Dekoration sitzend, bescheinwert und sekundiert von einem mondänen Tanzpaar, *Ernest* und *Yvonne*, »jazzbanditet«. Dabei freut man sich à la mode, weil das eben die Musik der »eleganten Welt« ist. Ein »Prolog« ist das deshalb, weil in dem darauffolgenden Film auch einmal »gejazzbanditet« wird. Wem dieser

8. *Opera aperta*

andere als erfolgreich waren.¹⁶¹ Andere Kinosäle konnten den Film sowohl mit einem Prolog als auch mit einem Epilog umrahmen wie beim Film *Wie einst im Mai* (1926) zur Saisoneroöffnung im Ufa-Palast am Zoo:

Zuerst führte Dr. *Hans Luedtke* die neue Orgel vor, von der das Programm mitteilte, daß es die *größte Orgel Europas* sei. [...]

Zur Einleitung dirigierte *Alfred Gutmann* die Ouvertüre »Schöne Galathée (Suppé); darin lag die positive Musikausbeute des Abends.

Der darauf folgende Film ist wohl als Paradestück für *Ellen Richter* gedacht; er gibt von einigen lustigen Kleinigkeiten abgesehen kaum Anlaß zur besonderen Freude, eher zur Langweile. Die Musikbegleitung, für die *Moritz Heymann* [recte: Werner Richard Heymann] verantwortlich zeichnete, konnte ihm auch nicht recht auf die Beine helfen. An Einzelheiten sei erwähnt, daß leitmotivische Arbeit bei Lustspielen mit besonderer Vorsicht anzuwenden ist: das ständige Wiederholen des Refrains »Das war zu Schöneberg im Monat Mai« ermüdet auf die Dauer.

Ein Prolog und Epilog am Anfang und am Ende des Films zeugte[n] von besserem Wollen als Können.¹⁶²

Im Atrium-Theater gingen der Projektion des Films *Petronella* im Dezember 1927 Tanznummern, eine Ouvertüre Offenbachs sowie Kabarettnummern voraus:

Im vorliegenden Falle tanzte *Luzy Kieselhausen* sehr wirkungsvoll die Ouvertüre zu »Orpheus in der Unterwelt«, traten die urkomischen beiden »*Caligaris*« auf und der Humorist *O'Montis*. An sich bin ich ein Gegner der Bühnenschau, an sich muß ich aber auch sagen, daß diese Vorführungen ganz unterhaltend waren, an sich gebe ich jedoch zu bedenken, daß sie in einem nahezu schreienden Gegensatz zu dem folgenden Film standen: man denke so einer Art »urwüchsiger Anzengruberei« – das nämlich ist der Film »*Petronella*«. ¹⁶³

Die massive Migration performativer Elemente aus dem Varieté ins Kino ist daher einerseits ein Anzeichen für eine noch andauernde kulturelle Transforma-

Zusammenhang für den »Prolog« nicht zwingend genug erscheint, soll einen besseren Gedanken beibringen und kriegt dafür einen Taler«. Hans Erdmann, *Eine merkwürdige Premiere im Gloria-Haus*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 4, Nr. 7, 13. Februar 1926, S. 24.

161 Erdmann, *Rund um den Gloria-Palast* (§ 49).

162 Hans Erdmann, *Die Musik der Woche*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 4, Nr. 35, 28. August 1926, S. 16. Bekannt ist die Verwendung eines Prologs im Ufa-Palast auch für *Die Wolgasschiffer* und *Der Mann im Feuer*: »Der szenische Prolog vor den »Wolgasschiffern« lag nahe und gelang recht eindrucksvoll; der gleiche vor »Der Mann im Feuer« lag zwar auch nahe und gelang auch dekorativ, aber die Tanzmädchen waren sehr müde und wenig feurig. Das möchte man fast, auch von der einleitenden »Feuerzauber-Musik« sagen, sie klang in dieser riesigen Bahnhofshalle sehr dünn und matt«. Hans Erdmann, *Aufführungen*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 4, Nr. 40, 2. Oktober 1926, S. 29.

163 Hans Erdmann, *Petronella*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 5, Nr. 49, 10. Dezember 1927, S. 36.

tion und für eine nicht vollständig aufgelöste Mediendialektik zwischen Theater und Kino. Andererseits verleiht die Kombination von gefilmter und Live-Unterhaltung nicht nur der musikalischen Komponente, sondern auch der kinematographischen Veranstaltung in ihrer Gesamtheit die Natur einer *opera aperta*: Noch Mitte der 1920er Jahre besteht diese aus einer variablen »Nummernrevue«, die Bühnenschau, musikalische Aufführungen, Kabarettnummern usw. umfasst. Der Film ist noch eine »Nummer«, vielleicht die prominente, aber immer noch Bestandteil eines sich ständig verändernden und unwiederholbaren Unterhaltungsereignisses. Musik ist eine weitere Variable dieses »offenen« performativen Ereignisses: eine unverzichtbare Komponente der filmischen Vorführung im Kinosaal, aber noch kein Bestandteil des Filmwerks an sich.

9. »Il catalogo è questo«

1

Der Musikverlag Bote und Bock, Berlin, bringt demnächst eine neue Sammlung Orchestermusik unter dem Namen »Pantheon-Ausgabe« heraus. Es werden zunächst 50 verschiedene Piecen vereinigt werden, die neben Einzelstücken eine größere Zahl umfangreicherer Werke, vor allem Phantasien aus Opern und dergleichen enthalten. Die Ausgabe will dabei besonders den Bedarf des Lichtspielhauses im Auge haben – geeignete Musik weniger bekannter Meisterwerke und eigentliche Filmmusik – und nach dieser Richtung weiterarbeiten. Die einzelnen Stücke sind neben kleiner Besetzung auch für großes Orchester erschienen.¹⁶⁴

Zwischen dem zweiten und dem dritten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts nahm die kritische Auseinandersetzung mit der filmmusikalischen Begleitung Fahrt auf. Die Diskussion in den Musikzeitschriften konzentrierte sich auf Fragen der Dramaturgie und der Ästhetik: Zahlreiche Beiträge betonten die Notwendigkeit von Kohärenz und höherer Qualität der Begleitmusik. In Filmzeitschriften hingegen mehrten sich praktische Ratschläge zur Auswahl geeigneter Musik im Dienst einer filmmusikalischen Illustration und zur Zusammenstellung einer persönlichen Musik-Bibliothek für den Filmgebrauch. Von 1917 bis 1919 veröffentlichte der *Kinematograph* 21 »Filmmusik-Führer«, viele davon vom Komponisten Alexander Schirrmann erstellt, welche als begleitende Ratschläge in Form von Kompilationen für einzelne Filme konzipiert waren. Dem Beispiel des *Kinematograph* folgten andere Zeitschriften, von der *Lichtbildbühne* bis zum *Reichsfilmblatt*. Beeindruckend war der Beitrag im *Film-Kurier*: Ab 1929 veröffentlichte man in 26 aufeinanderfolgenden Heften einen Katalog von »Musik fürs Lichtspielhaus«.

Die journalistische Debatte bereitete den Boden für die Etablierung von der Filmmusik gewidmeten Verlagsproduktionen.¹⁶⁵ Verleger begannen damit, von bereits bestehenden Werken Anpassungen oder Arrangements in Form von Suiten anzubieten, um deren Verwendung für kinematographische Zwecke zu fördern. Die *Walhalla*-Serie des Verlags Bote & Bock beinhaltete eine Suite von Tschairowskys Balletten und eine Sammlung von Werken Hugo Wolfs, beide

¹⁶⁴ Hans Erdmann, *Neue Filmmusiken*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 3, Nr. 40, 3. Oktober 1925, S. 61.

¹⁶⁵ Siehe z. B. Ludwig Brauner, *Film-Musikalien*, »Der Kinematograph«, Jg. 13, Nr. 662, 10. September 1919 (§ 28).

herausgegeben von Becce. Die *Pantheon*-Serie desselben Verlags bot Arrangements von Opernfantasien.¹⁶⁶ Schlesinger veröffentlichte drei Suiten mit Sibelius-Musik von *Pelléas et Mélisande* und *Belshazzar's Feast*, arrangiert für Salonorchester und großes Orchester.

Der nächste Schritt war der Vertrieb von Spezialkatalogen, gedacht als Repertoires geeigneter Musik für die Erstellung einer filmmusikalischen Illustration sowie als Leitfäden für die Erstellung derartiger Kompilationen. 1927 veröffentlichte Bosworth den *Filmillustrator* (Untertitel: »Führer durch die Filmmusik«), vermutlich unter der Federführung des Komponisten und Pianisten José Armándola.¹⁶⁷ Ein Jahr später veröffentlichte Bote & Bock den *Thematischen Führer durch die Orchestermusik*.¹⁶⁸ 1930 gab der Peters-Verlag bei Gottfried Huppertz eine *Film-musikalische Charakteristik* in Auftrag.¹⁶⁹ Hinter solchen Publikationen standen primär ökonomische Interessen, denn mit ihnen schrieben die Verlage den kinematographischen Gebrauch von Werken vor, an denen sie die Urheberrechte hielten.¹⁷⁰

Im Vorwort zum *Filmillustrator* erklärt der Herausgeber, er habe den Musikführer in zwei Abschnitte gegliedert, zum einen nach Musikgattung und zum anderen nach dramatischem Inhalt, um einem praktischen Bedürfnis der Kinomusiker besser entgegenkommen zu können. Der erste Abschnitt des Musikführers ordnet die Musikstücke nach ihrem »Charakter« (Abb. 3), der zweite ordnet sie gemäß ihrer vermeintlichen Übereinstimmung mit »Filmszenen und Szenenstimmungen« (Abb. 4). Bei der Auswahl der Stücke erklärt der Herausgeber, er habe besonderes Augenmerk auf den *Ton* der Musik gelegt und bewusst Musik mit diskretem und nicht aufdringlichem Charakter ausgesucht:

Weiterhin wurde bei der Ausarbeitung des Führers darauf Bedacht genommen, jene Musikstücke in den Dienst der Filmbegleitmusik zu stellen, welche durch eine notwendige Neutralität in den melodischen Themen und in der Durchführung den modernen Film fördern, ihn stützen und wirksam untermalen, ohne daß die Musik sich allzusehr in den Vordergrund drängt.¹⁷¹

Ein Beispiel: Der Leitfaden empfiehlt in der Kategorie *Abschied* das Andante aus Tschaikowskys Sechste Symphonie »*Pathétique*« mit Angaben zu Tempo (»An-

166 Darauf wies Erdmann im oben zitierten Artikel *Neue Filmmusiken* hin.

167 *Der Filmillustrator. Führer durch die Filmmusik*, Leipzig, Bosworth, 1927.

168 *Thematischer Führer durch die Orchestermusik*, Berlin, Bote & Bock, 1928.

169 Gottfried Huppertz, *Film-musikalische Charakteristik*, Leipzig, Peters, 1930.

170 Das bedeutendste Werk dieser Art außerhalb des deutschsprachigen Raums ist die *Encyclopaedia of Music for Pictures* von Ernö Rapée, Belwin, New York, 1925. Der Katalog, dem eine ausführliche Einleitung in 15 Kapiteln vorangestellt ist, gliedert Musiktitel aller Art in alphabetisch geordnete Kategorien von *Abyssinian Music* bis *Zoo*.

171 *Der Filmillustrator*, S. 3.

TEIL I	
Anordnung nach dem Charakter der Musikstücke	
	Seite
Ouvertüren, Suiten, Fantasien, Potpourris, Tongemälde, Ballett-Suiten	4
Intermezzi, Entr'actes, Idyllen, Romanzen, Charakterstücke, Serenaden, Capricen, Meditationen	17
Polonaisen, Walzer, Gavotten, Menuette, Galopps, Quadrillen, Polkas, Polka- Mazurkas, Schottisch, Cake-Walk, Rag-Time	25
Foxtrots, Shimmys, Onesteps, Twosteps, Tangos	38
Ländler, Matrosentänze, Nationaltänze	38
Märsche	39
Lieder	43

Abb. 3: Der Filmillustrator, Führer durch die Filmmusik, Leipzig, Bosworth, 1927, S. 2

TEIL II			
Anordnung für den Gebrauch nach Filmszenen und Szenenstimmungen			
	Seite		Seite
Abendstimmung	47	Melancholie	76
Abschied	48	Morgenstimmung, Erwachen	78
Alpenszenen, Bauernszenen, Länd- liche Musik	49	Mysterioso	78
Anbetung, Andacht	50	Pastorale Musik für Landschaft, Hirtenszenen	79
Artisten-, Variété- und Zirkusmusik	51	Schlummerlieder, Wiegenlieder	80
Auflauf, Aufruhr, Furioso, Gewitter	52	Schmeichelnd	80
Barcarollen	53	Schwärmerisch	82
Biedermeier, Rokoko	54	Sehnsucht	83
Blüten und Blühen	55	Selbstvergessenheit	85
Dialogszenen	58	Träumereien	86
Erinnerung	56	Trink- und Rauschszenen	87
Erwartung	57	Verfolgung und Flucht	87
Erzählende Handlung	58	Versöhnung, Glücklicher Ausgang	88
Feierlich	59	Visionen	89
Gemütvoll	60	Nationale Musik:	
Gerichtsszenen (neutral, ernst, heiter)	62	Romanische Musik (Frankreich, Italien)	90
Gesellschaftsszenen	63	Amerika, England	90
Graziöse Musik	65	Nordische Musik	91
Heiter, lieblich, innig, glücklich	67	Rußland	91
Humoresken	69	Slavische Musik	91
Katastrophen (Eintreten von Kata- strophen. Nach der Katastrophe)	70	Österreich, Wien	92
Kindlich	71	Orient (Japan, China, Türkei, Persien)	93
Leid, Resignation, Tragik, Wehmut	72	Spanien	94
Leidenschaftlich	73	Ungarn und Zigeunermusik	95
Liebesszenen	74		
Matrosentänze, Bacchanale	76		

Abb. 4: Der Filmillustrator, Führer durch die Filmmusik, Leipzig, Bosworth, 1927, S. 2

dante moderato mosso«, 4/4), zu Tonart (D-Dur) und Dauer (6 ½ Minuten). – Seltsamerweise wird dasselbe Musikstück auch unter den Kategorien *Feierlich* und *Gerichts-Szenen* erwähnt!¹⁷²

Wesentlich komplexer ist die Konzeption des *Thematischen Führers* von Bote & Bock. Der Leitfaden listet 276 Werke alphabetisch nach Autoren auf, teilt diese jedoch in mehrere thematische Incipits, für welche jeweils eine »bildhafte Ausdeutung«¹⁷³ für ihre Verwendung in einer imaginären Filmszene vorgeschlagen wird.

So wird beispielsweise Gustav Mahlers Siebte Symphonie (Nr. 126) in 28 thematische Incipits zergliedert, wobei der erste (T. 1) als »Feierlich. Weihevoll. Mystisch-entrückt. Marschartig«, der zweite (T. 11) als »Leidenschaftlich. Energetisch. Stark, kämpferisch«, der dritte (T. 19) als »Schwungvoll. Sentimental-leidenschaftlich«, der vierte (T. 81) als »Fantastische nächtliche Stimmung. Ruf und Antwort. Weckruf der Natur« usw. ausgedeutet werden (*ibid.*, S. 38–39). Ergänzt wird die Publikation durch ein *Alphabetisches Schlagwortverzeichnis*, das die thematischen Incipits nach ca. 500 Schlagworten – von »Abendstimmung« bis »Zwiegesang« – ordnet und durch Angaben zu Musikgenre (»Bolero«, »Fugato«), Stil (»antikisierend«, »Fanfaren«), Umwelt (»chinesisch«, »Ländlich«) und Stimmung (»Ernst«, »Freude«) usw. kennzeichnet (*ibid.*, S. 100–107).¹⁷⁴

Eine ähnliche Konfiguration hat die *Film-musikalische Charakteristik* des Verlags C. F. Peters, herausgegeben von keinem Geringeren als Gottfried Huppertz. Das Werk gliedert sich in drei Abschnitte. Der Erste (S. 1–21) listet 115 Orchesterkompositionen, u. a. von Grieg, Wolf, Mahler, Rameau, Reger und R. Strauss auf und gibt für jedes Werk ein thematisches Incipit, Tempo, Tonart, Dauer in Minuten und vor allem eine Charakterausdeutung zum Zwecke einer kinemographischen Verwendung. Das Adagietto aus Mahlers Fünfter Symphonie (Nr. 2) wird beispielsweise als »Liebesszene, seelenvolle Kantilene« bezeichnet;¹⁷⁵ *Aes Tod* aus Griegs *Peer Gynt* (Nr. 9) wird als »Schmerz, Verlassenheit, Totenklage« eingeordnet (*ibid.*); der *Kriegsmarsch* op. 57 von R. Strauss (Nr. 55) ist stattdessen als »Schlachtmusik, ruhiger Mittelteil, Schluß: Siegesmusik« gekennzeichnet (*ibid.*, S. 12–13). Der zweite Abschnitt (S. 22–39) stellt eine thematische Einstufung derselben Stücke dar und ordnet sie in etwa 50 recht heterogene Kategorien ein, von »Adagio« bis »Orientalisch«, von »Scherzo« bis »Suiten«, von »Schönen Melodien« bis »Glocken« (Abb. 5). Der dritte und letzte Abschnitt (S. 40–47)

¹⁷² *Ibid.*, S. 49.

¹⁷³ *Thematischer Führer durch die Orchestermusik*, S. iii.

¹⁷⁴ Vgl. dazu Hans Erdmann, *Thematischer Führer durch klassische und moderne Orchestermusik für die musikalische Film-Illustration*, Berlin, bei Bote & Bock, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 5, Nr. 49, 10. Dezember 1927, S. 37.

¹⁷⁵ Huppertz, *Film-musikalische Charakteristik*, S. 4–5.

II. GESAMTVERZEICHNIS

(Musik nordischen Charakters siehe Anhang pag. 40)

STICHWORTVERZEICHNIS / THE KEYWORD

Deutsch		English	
	Pag.		Page
Adagio	23	Adagio	23
Agitato (Con moto)	23	Agitato (Con moto)	23
Andante	24	Andante	24
Arbeitsmusik	25	Ballet s. Suites	
Ballett s. Suiten		Barcarolle	25
Barkarole	25	Bells	27
Chinesisch	25	Blissful Love	29
Dramatisch	25	Canilena	35
Elegisch	25	Childlike (s. a. Idyllic)	29
Exotisch	26	Chinese	25
Fantastisch	26	Cradle-Songs s. Childlike	
Festlich	26	Dances (Old Dances, Modern Dances, Folk-Dances)	38
Fröhlich (s. a. Lustig)	27	Death s. Sorrow	
Gavotte	27	Dramatic	25
Glocken	27	Elegiac	25
Grazios (s. a. Menuett)	27	Exotic	26
Grotesk	28	Fantastic	26
Heiter (s. Fröhlich oder Lustig)		Festival	26
Hochzeit	28	Gavot	27
Idyllisch (s. a. Kindlich)	28	Gay (s. a. Joyful)	31
Indisch	28	Graceful (s. a. Minuet)	27
Intermezzo	28	Grotesque	28
Italienisch	29	Hindu	28
Kindlich (s. a. Idyllisch)	29	Idyllic (s. a. Childlike)	28
Leidenschaftlich	29	Intermezzo	28
Liebesglück	29	Italian	29
Liebesleid	29	Joyful (s. a. Gay)	27
Lieder	30	Love's Sorrow	29
Lustig (s. a. Fröhlich)	31	Marches and Processions	31
Märsche und Aufzüge	31	Mazurka	31
Mazurka	31	Melancholy	31
Melancholisch	31	Minuet	32
Menuett	32	Music, as accompanying Labour	25
Mysteriös	32	Mysterious	32
Nacht	32	National Characteristics	33
Nationale Charakteristiken	33	Nature (s. a. Night)	33
Natur (s. a. Nacht)	33	Night	32
Nordisch	40	Northern	40
Orientalisch (s. a. Chinesisch, Exotisch, Indisch)	34	Oriental (s. a. Chinese, Exotic, Hindu)	34
Pastorale s. Idyllisch		Passionate	29
Polnisch s. Mazurka	31	Pastorale s. Idyllic	
Religiös	34	Polish s. Mazurka	31
Resignation	34	Popular (Popular Song)	39
Rokoko	34	Religious	34
Russisch	34	Resignation	34
Scherzo	35	Rococo	34
Schöne Melodie	35	Russian	34
Schwermütig s. Melancholisch		Scherzo	35
Serenaden	35	Serenades	35
Spanisch	35	Songs	30
Ständchen s. Serenaden		Sorrow	39
Suiten	36	Spanish	35
Tänze (Alte Tänze, Moderne Tänze, Volkstänze)	38	Suites	36
Trauer (Tod)	39	Waltzes	39
Volkstümlich (Volkslied)	39	Wedding	28
Walzer	39		
Wiegenlieder s. Kindlich			

Abb. 5: Gottfried Huppertz, *Film-musikalische Charakteristik*, Leipzig, Peters, 1930, S. 22

bietet eine ähnliche Klassifizierung an, jedoch aus dem begrenzten Korpus an Werken »nordischen Charakters«, die von Grieg, Halvorsen, Sinding und Svendsen stammen.

Die in diesen Verlagsprodukten angewandten Ordnungskriterien verraten uns einiges über die Alltagsroutine der Filmmusik. Solche Repertoires und Musiksammlungen im Dienste von Kompilationen sind nach Kriterien meist praktischer und intuitiver Natur organisiert, wie ihre Unsystematik bezeugt: Einmal wird die Musikgattung als Einstufungskriterium gewählt (z. B. Ouvertüren, Suiten, Intermezzi, Märsche, Tänze, Volkslieder), einmal die emotionale Stimmung oder der Charakter (z. B. Aufregung, Angst, Spannung, patriotisch, humorvoll, grotesk), einmal werden bloß der Titel oder die Tempoangabe paraphrasiert; weitere Kategorien scheinen *ad hoc* konzipiert worden zu sein.

Trotz ihrer Inkohärenz und Unsystematik bilden diese Repertoires etwas ab, was als eine Topografie musikalischer Gemeinplätze bezeichnet werden kann: ein Gewirr von klischeehaften Formeln und dramaturgischen Konventionen, die in der Tat die alltägliche Praxis der kinematographischen Musik prägten und historisch zu einer Standardisierung und Typologisierung der musikalischen Begleitung beitrugen.

2

Der Verlag der »Lichtbildbühne« bringt eine »Illustrationskartothek« heraus, die als technisches Hilfsmittel bei der Aufstellung einer gedachten Illustrationsbibliothek dienen soll. Es handelt sich dabei um vorgedruckte Kartothekkarten, die Rubriken für Archivnummer, Titel, Seite, Tonart, Takt, Tempo usw. enthalten. Auf jeder Karte können mehrere Stücke (12) ähnlichen Inhalts eingetragen werden. Eine Einrichtung also, die einigen Nutzen bei Aufstellung von Bibliotheksordnungen bringen, und die aus dem Grunde zur Benutzung empfohlen werden kann.¹⁷⁶

Es ist heutzutage dank vieler hervorragender Studien über die Kompilationspraxis in Europa und in den USA bekannt,¹⁷⁷ dass eine wesentliche Anforderung

176 Hans Erdmann, *Theorie und Praxis. »Illustrations-Kinothek für den Kinokapellmeister«*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 6, Nr. 18, 5. Mai 1928, S. 36.

177 Vgl. die Beiträge von Gillian B. Anderson, *Music for Silent Films 1894–1929: A Guide*, Washington DC, Library of Congress, 1988, Julie Brown, *Organizing a Music Library for Playing to Pictures: Theory vs. Practice in Britain*, in *The Sounds of Silent Films*, S. 13–35, Tobias Pleburch, *Mysteriosos Demistified: Topical Strategies within and beyond the Silent Cinema*, »Journal of Film Music«, Jg. 5, Nr. 1–2, 2012, S. 77–92. Siehe auch die erhellende Einführung von Ernő Rapée zu *Motion Picture Moods*: »Wenn man bedenkt, dass in Theatern von der Größe und dem Niveau des Capitol Theatre in New York ein halbes Dut-

an einen Salonorchester-Dirigenten in der Stummfilmzeit darin bestand, eine eigene »Musikbibliothek« zusammenzustellen und zu organisieren. Es handelte sich dabei um riesige Sammlungen, die Zehntausende von Einzelstücken zählen konnten. Diese Stücke, bereitgestellt in vollständigen Sets von Instrumentalstimmen, wurden entsprechend dem wöchentlichen Angebot eines Kinos ausgewählt, zusammengestellt, geprobt und aufgeführt. Der Kinodirigent musste sein Musikarchiv sehr gut kennen und es bei Bedarf zu verwenden wissen.¹⁷⁸

Die Organisationskategorien solcher Musikbibliotheken folgten, soweit bekannt, denen der Kinomusik-Repertoires: Sie waren also in erster Linie aus intuitiven und praktischen Kriterien abgeleitet.¹⁷⁹ Erdmann schreibt dazu im *Reichsfilmbblatt*:

Wer über eine Bibliothek von 5.000 und mehr Piecen verfügt, der wird, wenn er mit diesen Musikstücken *wirklich* arbeiten will, einer *Bibliotheksordnung* nicht entraten können. Wie wird eine solche Ordnung erreicht, nach welchen Gesichtspunkten kann sie eingerichtet werden? Die Frage ist nicht immer ganz leicht zu beantworten, denn sie richtet sich nach dem besonderen Gebrauch, der von einer Bibliothek gemacht werden soll.¹⁸⁰

Angesichts von Musikbibliotheken mit Zehntausenden Stücken konnten jedoch die von Gebrauch und Erfahrung abgeleiteten Einstufungskriterien nicht ausreichen. Es bestand die Notwendigkeit, systematische Klassifikationen der Kinomusik zu entwickeln. Erdmann ist sich bewusst, dass die Ordnungskriterien einer Musikbibliothek sowie eines Repertoires für filmmusikalische Kompilationen, wenn auch nur implizit, eine Theorie der musikalischen Illustration widerspiegeln, dass

[d]ie Grundlage einer solchen, bescheiden ausgedrückt »Bibliotheksordnung« nur ein ästhetisches System musikdramaturgischer Art sein kann, eine Theorie also, die geeignet ist, der Praxis Vorspann zu leisten (*ibid.*).

Diese theoretische Grundlage dient als Voraussetzung für das *Thematische Skalenregister*.

zend Musikexperten unter der Leitung des Musikdirektors die Musik zum Geschehen auf der Leinwand ausarbeiten, wird klar, wie schwierig es für eine einzelne Person am Klavier oder an der Orgel sein muss, mit willkürlich und meist sehr kurzfristig ausgewählter Musik auszukommen und eine gute musikalische Begleitung zu den Filmen zu liefern«. Ernö Rapée, *Foreword and Instructions for the use of this manual*, in *Motion Picture Moods for Pianists and Organists*, New York, Schirmer, 1924, S. iii.

178 Vgl. Poldi Schmidl, *Selbstgewollte Abhängigkeit*, »Der Kinematograph«, Jg. 12, Nr. 623, 11. Dezember 1918 (§ 26).

179 Siehe dazu, was Julie Brown in Bezug auf die Bibliothek des Theatre Royal Picture House Bradford, North Yorkshire schreibt, Brown, *Organizing a Music Library for Playing to Pictures*, S. 27–31.

180 Erdmann, *Theorie und Praxis*.

3

Die Bibliothek des Illustrators ist also nach sachlichen Gesichtspunkten zu ordnen, und damit stehen wir vor der problematischen Frage: was bedeutet bei der Musik »Sachlichkeit«, also »Sachlichkeit des Inhalts«.¹⁸¹

Dieser Frage geht das *Thematische Skalenregister* von Becce und Erdmann auf den Grund. Als 2. Band des *Allgemeinen Handbuches der Film-Musik*¹⁸² stellt es ein Kompendium von mehr als 3000 Musikbeispielen von über 200 Komponisten dar, sortiert nach einem äußerst strengen Klassifikationssystem: Es soll jedem Kinodirigenten und Pianisten die passende Musik für die unterschiedlichsten emotionalen und narrativen Situationen bieten, die in einem Film vorkommen können. Der Katalog mischt Stücke aus den Kinomusik-Sammlungen mit bereits existierenden Kunstmusik-Stücken. Der meistzitierte Komponist ist dabei Jules Massenet mit 362 Stücken aus 62 Werken, gefolgt von Giuseppe Verdi (216), Tschaiakowsky (163) und Georges Bizet (117). Werke von Mozart (44), Schubert (25), Rameau (17), Schumann (7), Haydn (4) und Beethoven (aus den 3 Ouvertüren) werden auch erwähnt. Bach und Bruckner treten nur einmal auf. Neben Opern- und Symphonieausschnitten gibt es Lieder und Salonmusik. Becce zitiert sich selbst 79 Mal, und Erdmann tritt mit seiner *Fantastisch-romantischen Suite* in Erscheinung.

Der Katalog gliedert die Musikbeispiele in zwei Hauptkategorien, auf die an anderer Stelle näher eingegangen wird (*infra* Kap. 10, # 1): »Expression« und »Incidenz«. Die Erste weist auf die Korrespondenz zwischen einer durch Musik hervorgerufenen emotionalen Atmosphäre und dem auf der Leinwand dargestellten Stimmungsgehalt hin. Die Zweite verweist auf die Korrespondenz der Musik mit einem Milieu, das heißt mit dem historisch-geografischen Rahmen.

Die *Expressionsmusik* zerfällt in zwei Unterkategorien:

- I. *Dramatische Expression*, weiter unterteilt in (a) *Höhepunkt*, (b) *Spannung-Mysterioso*, (c) *Spannung-Agitato*, (d) *Höhepunkt-Appassionato*;
- II. *Lyrische Expression*, unterteilt in (a) *Spannung-Pathetico* und (b) *Tiefpunkt*.

Die Kategorie der *Incidenz* unterteilt sich in (a) *Natur*, (b) *Staat-Kirche*, (c) *Volk und Gesellschaft*.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² Erdmann/Becce/Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, II: *Thematisches Skalenregister*.

Aus der Überlagerung der Hauptkategorien »Expression« und »Incidenz« ergeben sich zwei weitere Unterkategorien:

- (a) *Dramatische Scenen*
- (b) *Lyrische Incidenz*.

Weitere Differenzierungen ergeben sich durch besondere emotionale Gehalte. Hier werden sieben Abstufungen verwendet: »düster«, »dunkel«, »melancholisch«, »ernst«, »gesangsmäßig«, »heiter«, »freudig«. Vervollständigt wird das Datenblatt durch die Angabe der Stückdauer, eine mehr oder weniger präzise Definition des Charakters und eine Angabe zur Agogik des Stückes, als da wären (a) ruhig, (b) bewegt, (c) von ruhig zu bewegt und (d) von bewegt zu ruhig.

Das 1927 erschienene *Allgemeine Handbuch der Film-Musik* war das Resultat der theoretischen Rückbindung und Fixierung einer Kompositionspraxis, die bereits ihren Höhepunkt erreicht hatte. Es ist offensichtlich, dass das *Thematische Skalenregister* ein grundlegendes Dokument zur Erforschung der *Topoi* und der Konventionen darstellt, welche die alltägliche Praxis der filmmusikalischen Illustration in der Stummfilmzeit (weit über die Grenzen des deutschsprachigen Raums hinaus) steuerten. Das *Thematische Skalenregister* könnte als Katalog musikalischer Banalitäten bezeichnet werden, ohne dass damit unbedingt ein negatives Urteil abgegeben sei – was mit den Worten Stefano BarTEZZAGHI nur »eine banale Vorstellung der Banalität« verriete.¹⁸³ Originalität und Distinktion waren nämlich vonseiten der Musikbegleitungen im Kino nicht erwünscht. Angestrebt wurde vielmehr Konventionalität. Der Prozess musikalischer Banalisierung hängt selbstverständlich mit der Eigenschaft des Films als Massenmedium zusammen. Die »Banalität« kinematographischer Musik ist als Konsolidierung von Sprachkonventionen, als das Herauskristallisieren dramaturgischer Klischees und letzten Endes als Ausprägung einer *langue* (im Sinne eines gemeinsamen Kommunikationssystems) anzusehen.

Diese gemeinsame Sprache der Stummfilmmusik entstand als musikalischer Manierismus: Sie entstand nicht als Ausbildung eines neuen Stils, wie es zum Beispiel beim *recitar cantando* bei den Anfängen der Oper der Fall war, sondern aus Anpassung von alten, bereits vorhandenen Stilelementen an eine neue Logik: an die Illustration der Bilderzählung.

Die Banalisierung des Musikalischen hat jedoch auch eine Kehrseite: Die Erstarrung der Musikbegleitung in altbekannte Klischees machte das ästhetische

183 Stefano BarTEZZAGHI, *Banalità. Luoghi comuni, semiotica, social network*, Mailand, Giunti-Bompiani, 2019, S.192.

9. »Il catalogo è questo«

Ideal eines Gesamtkunstwerks im Sinne einer Simultanität der Künste unerreichbar (*supra* Kap. 4, #2): Obwohl der Stummfilm das Produkt einer Medienkombination ist, erreichten nicht alle seine Bestandteile immer den gleichen Entwicklungsstand. Die konstitutiven Künste des synkretischen kinematographischen Textes waren dazu bestimmt, sich nicht simultan zu entwickeln.

10. Form

1

Wenn man von Film-Begleitmusik spricht, ist zu unterscheiden zwischen solcher, die lediglich oder wenigstens in erster Linie zum praktischen Gebrauch dem Film gegenüber geschrieben wurde, und solcher, die – eigentlich Konzert- bzw. Opern-Musik – auch zu Begleit Zwecken geeignet ist.¹⁸⁴

Die Kompilation bereits existierender Musikstücke blieb lange Zeit die gängigste und am meisten verbreitete Begleitungspraxis von Stummfilmen. Die Musikbegleitung bei kinematographischen Vorführungen hatte die Form einer Collage kurzer Musikstücke, die dem Opernrepertoire sowie Operetten, Tanzmusiken und Varieté-Liedern entnommen und aufgrund banaler, das heißt gemeinsamer und vorhersehbarer Assoziationen dem Filmgeschehen zugeordnet wurden.

Vor diesem Hintergrund begannen viele Musikverlage, Stimmungsmusik-Sammlungen als Fundus für die Kompilationen herauszugeben und zu verbreiten. Diese »Stimmungsmusiken« waren nicht zu dem Zweck konzipiert, einen bestimmten Film zu begleiten, sondern sie sollten stereotype Situationen illustrieren (wie Flucht, Verliebtheit, Gefahr, exotische Szenen, Pferderennen, Trauerzug etc.) oder Filmsequenzen mit einer allgemeinen emotionalen Aura aufladen (Traurigkeit, Freude, Melancholie, Spannung usw.). Jedes Musikstück wurde von einer mehr oder weniger detaillierten semantischen Beschreibung begleitet, die auf eine konkrete Verwendungsmöglichkeit in einer imaginären Filmszene verwies.

Stimmungsmusik-Sammlungen für den kinematographischen Gebrauch verbreiteten sich zwischen dem zweiten und dritten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts auf internationalem Niveau. Wie die journalistische Rezeption bezeugt, eignete sich solche Musik nicht nur, um einen Film in Form von Kompilationen zu begleiten, sondern die Stücke konnten in den Kinosälen in unterschiedlichsten Momenten Verwendung finden: In einem gemischten Programm aus Filmvorführungen und Theaterstücken konnten sie Varieté-Songs begleiten oder längere Programmpausen füllen.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Hans Erdmann, *Film-Musikalien*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 3, Nr. 29, 18. Juli 1925, S. 25 (§ 40).

¹⁸⁵ Vgl. [S. n.], *Musikalien für Kino-Varieté*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 3, Nr. 14, 4. April 1925, S. 38.

10. Form

The image shows a musical score for a piece titled "Höchste Gefahr" by Giuseppe Becce. The score is marked "Agitato" and is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. The second system begins with a fortissimo (*sf*) dynamic and includes a *cresc.* (crescendo) marking. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Notenbeispiel 1: Giuseppe Becce, *Kinothek*, Berlin, Schlesinger, Nr. 37
»Höchste Gefahr«, T. 1–8

Das Phänomen der Stimmungsmusiken erlebte in Deutschland einen Höhepunkt dank Becces *Kinothek*, die zwischen 1919 und 1927 in Berlin vom Schlesinger Verlag herausgebracht wurde. Die Idee zu dieser Sammlung hatte – laut Erdmann – der Kritiker und Musikwissenschaftler Wilhelm Kleefeld, welcher als erster die Notwendigkeit eines Musikstils erkannte, der speziell für die film-musikalische Illustration zu entwickeln war.¹⁸⁶ Die Kinothekenmusiken – beispielsweise die Nr. 37 *Höchste Gefahr* (Notenbeispiel 1) – sind Wirkungsstücke: Sie bestehen aus musikalischen Formeln, die dank ihrer Anpassungsfähigkeit und Auswechselbarkeit für die filmmusikalische Illustration sehr geeignet sind. Ihre musikalische Gestaltung ist hauptsächlich aufgrund ihrer Flexibilität filmgerecht. Jedes Stück kann verkürzt bzw. durch Wiederholungen eines Teils oder des ganzen Stückes gestreckt werden. Die Musikschrift stellt der Aufführung vor keine unüberwindlichen Schwierigkeiten: Wenige Proben reichen daher aus, um das Stück im Ensemble aufzuführen.

Die *Kinothek* wurde gerade wegen ihrer extremen Flexibilität sehr erfolgreich. Der präexistierenden Kunstmusik gegenüber hatte sie noch einen weiteren entscheidenden Vorteil: Ihre Stücke waren für die typische Besetzung eines Kino-Orchesters konzipiert – eines Salonorchesters, das sich durch die Präsenz von Tasteninstrumenten (Klavier, Orgel, Harmonium) und Schlagzeug aus-

186 Hans Erdmann, *Osterbetrachtung*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 6, Nr. 14, 7. April 1928, S. 27.

zeichnete, während die vorhandene »klassische« Literatur meist für große Besetzungen komponiert ist.¹⁸⁷

Vergleichbare Werke sind die Sammlungen *Universal-Film-Musik* und *Preis-Kino-Bibliothek* vom Verlag Heinrichshofen, die *Musikalische Filmillustration*, herausgegeben von Carl May, die *Domesticum-Film-Serie* von Schott und die *Filmharmonie* vom Verlag Robert Rühle.¹⁸⁸ Dem Vorbild der *Kinothek* folgend boten diese Stimmungsmusik-Sammlungen eine flexible Besetzung, die vom großen Orchester bis zum Salonorchester, vom Quartett bis zum Klaviertrio unterschiedlich adaptiert werden konnte. Die Tasteninstrumente verdoppelten in der Regel die Solisten, sodass diese Parts auch erklangen, falls einige Instrumente im Orchester fehlten. Bei der Rezension der *Preiskino-Bibliothek* lobte Erdmann die Entscheidung des Verlags Heinrichshofen, eine variable Besetzung sowohl für Salonorchester als auch für großes Orchester zu garantieren, dank der Option, die Ausgangsstruktur durch zusätzliche Stimmen zu erweitern.¹⁸⁹

Die *Kinothek* und ihre Nachahmer haben als Sammlungen, die überwiegend Originalmusik für die Kompilationen enthalten, eine nicht zu unterschätzende historische Bedeutung: Sie sind das Ergebnis eines Kompromisses zwischen musikalischer Qualität und Funktionalität, zwischen ästhetischem Wert und Gebrauchswert. Sie stellen die erste schöpferische Antwort auf die Frage nach »angewandter Musik« dar, die speziell für den kinematographischen Gebrauch hergestellt wurde.¹⁹⁰

187 Wie zentral das Thema der Bearbeitung von bereits existierender Musik für Salonorchester für die zeitgenössische Praxis der kinematographischen Musik war, wird von der Tatsache bezeugt, dass Ludwig Brav diesem Thema eine ganze Publikation widmete: Ludwig Brav, *Die Praxis der Bearbeitung und Besetzung für kleines Orchester*, Berlin, Bote & Bock, 1927. Hans Erdmann befasst sich damit in der Artikelserie *Ueber das Kammer-(Salon)-Orchester und die Bearbeitung von Musikwerken*, die in drei aufeinanderfolgenden Heften des »Reichsfilmblatt« erschienen ist: Jg. 3, Nr. 13, 28. März 1925, S. 32; Nr. 14, 4. April 1925, S. 26; Nr. 15, 11. April 1925, S. 46–47 (§ 38).

188 Ab 1925 wurden einige dieser Bestände zusammen mit anderen Originalblättern in einer Sonder-sammlung von der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin gesammelt mit dem Ziel, »das sehr zerstreute Material zu einem systematischen Sachkatalog ›Film-Musikalien‹ zu vereinen«. Vgl. Heg., *Film-Musikalien in der Staatsbibliothek*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 3, Nr. 33, 15. August 1925, S. 42, und Nr. 34, 22. August 1925, S. 32.

189 Erdmann, *Die »Preiskino-Bibliothek«* (§ 48).

190 Dies ist ein Verdienst, das das *Reichsfilmblatt* der *Kinothek* in besonderer Weise anerkennt: »Bei Schlesinger erschien schon vor geraumer Zeit die erste Sammlung filmischer Illustrationsmusik in Deutschland: die *Kinothek von Giuseppe Becce*. Die Sammlung wurde zu einem bedeutenden Erfolg. Ihr Wert, wenn von der praktischen Seite abgesehen sei, besteht vor allem darin, daß sie versuchte, film-musikalisch formbildend zu werden«. [S. n.], *Die »Schlesingersche Buch- und Musikhandlung« als führendes Haus für Filmmusik*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 4, Nr. 9, 27. Februar 1926, S. 16.

2

Man kann unsere Musiker dazu anregen, an diesen Möglichkeiten ihre schöpferische Kraft zu erproben, filmmusikalische Formen zu schaffen. Kann das mit der Zeit und einigem Erfolg geschehen, so kann man auf dieser Basis vom größeren oder geringeren filmmusikalischen Wert reden.¹⁹¹

Die Verbreitung von Kinomusiksammlungen für Kompilationen erforderte eine Reflexion über die geeignetste Form, die diesen musikalischen Miniaturen gegeben werden sollte. Zahlreiche Rezensionen Erdmanns für das *Reichsfilmblatt* gehen eben auf Kinomusik-Sammlungen für Kompilationen ein. Die Bewertungskriterien solcher Stücke, behauptet Erdmann, liegen nicht in ihrem abstrakten künstlerischen Wert, sondern in ihrer Zweckmäßigkeit: genauer gesagt in der Fähigkeit, spezifisch filmmusikalische Formen zu gestalten, die für die Illustration konkreter und wiederkehrender Filmsituationen geeignet sind.

Bezüglich der *Preiskino-Bibliothek* beklagt Erdmann beispielsweise die Überlänge mancher Stücke:

- Die Nr. 2, *Versuchung* von Franz A. Sommer (Notenbeispiel 2) benötige eine innerliche Aufteilung.
- Der symphonische Charakter der Nrn. 34, *Große dramatische Szene (Elga)* von Robert Leuschner (5 Min.) und 38, *Große dramatische Szene (Gilgamesch)* von Herbert Kawan (9 Min., Notenbeispiel 3) mache es unmöglich, sie als Begleitung zu einem Film zu verwenden.
- Filmgerechter sind für Erdmann die prägnanteren Stücke der Sammlung – wie etwa Nr. 6, *Geisterszene* von Walter Broy (Notenbeispiel 4) –, welche einzelne Gefühlszustände einfach und einheitlich schildern.¹⁹²

Als Erdmann 1926 die *Preiskino-Bibliothek* für das *Reichsfilmblatt* rezensiert, scheinen noch mehrere Gestaltungsmöglichkeiten für die Filmkomposition vorhanden gewesen zu sein:

Vielleicht ist aber dem Film eine Formen ausbildende, illustrative Musikmethode tatsächlich das Angemessene, vielleicht ist die Sonderkomposition tatsächlich so etwas, wie eine überbestimmte Gleichung. Vielleicht liegt der Weg der Filmmusik tatsächlich auf dem Wege einer besonderen, irgendwie stegreifartigen Musizierweise.¹⁹³

191 Erdmann, *Die »Preiskino-Bibliothek«* (§ 48).

192 Vgl. Erdmann, *Die »Preiskino-Bibliothek«* (§ 48) sowie Hans Erdmann, *Preiskino-Bibliothek*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 4, Nr. 26, 26. Juni 1926, S. 16.

193 Erdmann, *Die »Preiskino-Bibliothek«* (§ 48).

Largamente *flebile con dolore*

con molta espressione

ff *pp* *pp*

rall. *pp a tempo*

Notenbeispiel 2: Preis-Kino-Bibliothek Nr. 2, Franz A. Sommer, »Versuchung«, T. 1–8

Moderato

Viol. II, Clar. Holz, Corni, Str. Holz, Corni, Str. Holz, Corni, Str. Holz, Corni, Str.

p

f Cello

Andante
Cello solo (Harm.)

mf *ritardando dim.* *G. P.* *mf* Str. Corni

Notenbeispiel 3: Preis-Kino-Bibliothek Nr. 38, Herbert Kawan, »Große dramatische Szene (Gilgamesch)«, T. 1–12

10. Form

Andante

Notenbeispiel 4: *Preis-Kino-Bibliothek* Nr. 6, Walter Broy, »Geisterszene«, T. 21–28

Was hier durchscheint, ist das Bedürfnis nach einem gewissen »irgendwie stegreifartigen« Musizieren, das heißt nach einer flexiblen, »modulären Form«,¹⁹⁴ bestehend aus kurzen motivischen Wiederholungen, minimalen Varianten, Verlängerungen und Verkürzungen musikalischer Sätze oder ganzer Teile: einer Musik, die nicht überstrukturiert, sondern anschiessam genug ist, um sich an die filmischen Geschehnisse anpassen zu können.

Das Kernproblem des Diskurses scheint die unauflösbare Dissoziation zwischen Filmdramaturgie und Musikdramaturgie zu sein, die sich wiederum auf den erheblichen Unterschied in der syntaktischen Funktionsweise von Musik und Kino zurückführen lässt. Laut Erdmann – dabei nimmt er eine ähnliche Position ein wie später Adorno und Eisler¹⁹⁵ – erfordere das Kino eine ganz und gar neue Musiksprache: einen kontinuierlichen, fließenden Stil, der mit einem thematischen Prozess symphonischer Art, gekennzeichnet durch interne Vorgänge von Wiederholungen, Sequenzierungen, Auflösungsprozessen, musikalischen Reimen, symmetrischen Phrasierungen usw., nicht vereinbar ist. Erd-

194 Vgl. Janina Müller/Tobias Plebuch, *Toward a Prehistory of Film Music: Hans Erdmann's Score for »Nosferatu« and the Idea of Modular Form*, »Journal of Film Music«, 2013, VI/1, S. 31–48.

195 Theodor W. Adorno/Hanns Eisler, *Composing for the Films*, New York, Oxford University Press, 1947; dt. Ausgabe *Komposition für den Film*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976, S. 44–45.

mann reflektiert darüber in einem Kommentar zur Sammlung *Filmmusik* von Jacques Renée:

Die große Form scheint dem Komponisten vorläufig nicht recht zu liegen. Freilich, solche Stimmungen brauchen Entwicklung, vielleicht ein besonderes Filmmusikproblem. Ich möchte jedenfalls nicht glauben, daß man ein Finale gut auf Vorrat komponieren kann: der große Musiksatz braucht Voraussetzungen, aus denen er sich aufbauen kann.¹⁹⁶

Fest steht, dass der thematische Prozess symphonischer Art eine gewisse Zeit benötigt: eben die »Voraussetzungen«. Alle tonale Musik enthielte das, was Adorno das »Moment des ›Überflüssigen« genannt hat: »Jedes Ereignis, um seine Funktion im Bezugssystem zu erfüllen, [muss] öfter ausgesprochen werden [...], als es seinem eigenen Sinn nach notwendig wäre.«¹⁹⁷ Für diesen Prozess gibt es jedoch im Film keinen Raum: Der Film ist sozusagen eine Sprache mit kurzem Atem. Da er auf Montage basiert, hat er eine viel schnellere Zeitlichkeit als die klassische symphonische Musik. Aus diesen Gründen geht Erdmann sogar so weit zu behaupten, dass die Sprache der absoluten klassisch-romantischen Instrumentalmusik nicht für den kinematographischen Gebrauch geeignet sei und nicht als musikalische Begleitung verwendet werden solle:

Man halte sich nur vor Augen, mit welchem begrenztem thematischen Material die klassischen Symphoniker eine halbe Stunde und länger musizieren können. Hier wird gewissermaßen ein Gefühlsmoment und seine Antithese zerdehnt, gleichsam mit der Zeitlupe vorgeführt. Der Film aber verlangt eine genaue entgegengesetzte Einstellung.¹⁹⁸

Die filmische Erzählung ist also mit der Abstraktion einer überstrukturierten Musik nicht vereinbar, bedenkt man die Symmetrie von Vorder- und Nachsatz oder die Wiederholung des ersten Satzes einer dreiteiligen Form. Die Symmetrie innerhalb einer in sich geschlossenen Musiknummer wirke dem Realismus der Bilderzählung gegenüber als ein Paradox. Es liegt daher an einer Filmmusik, die sich ihrer dramaturgischen Funktion bewusst ist, ein eigenständiges Formprinzip zu entwickeln.

196 Hans Erdmann, *Rund um die Woche*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 5, Nr. 14, 9. April 1927, S. 19.

197 Adorno/Eisler, *Komposition für den Film*, S. 44.

198 Hans Erdmann, *Zur Methodik der musikalischen Film-Illustration*, »Reichsfilmbblatt«, erschienen in vier darauffolgenden Heften: Jg. 2, Nr. 38, 20. September 1924, S. 43; Nr. 39, 27. September 1924, S. 28; Nr. 40, 4. Oktober 1924, S. 36, Nr. 41, 11. Oktober 1924, S. 26 (§ 36).

3

Gluck hat bei seiner Opernreform der dreiteiligen Arie als undramatisch den Krieg erklärt. Unsere »dramatischen« Filmkomponisten aber scheinen beim »naturalistischen« Film irgendwie die alte Oper zu wittern: ein großer Teil dieser sogenannten Filmmusik ist in der üblichen Form Hauptteil – Trio – Hauptteil geschrieben. An derartigen Stücken, die eben dem dramatischen Ablauf fast nie entsprechen, ist doch dank unserer bewährten Salonkomponisten wirklich kein Mangel.¹⁹⁹

Das Problem der Dissoziation zwischen Film- und Musikdramaturgie stellt sich insbesondere auf der Ebene der großen Form, wo die Verwendung von aus der kompositorischen Tradition vererbten Makrostrukturen – wie der dreiteiligen Form ABA – dazu führt, dass den Filmgeschehnissen ein abstraktes Schema übergestülpt wird, mit dem Risiko, eine gegenseitige Undurchlässigkeit zwischen musikalischer Begleitung und visueller Sphäre zu verursachen.

Ein wichtiger, 1927 im *Reichsfilmblatt* erschienener Artikel widmet sich ganz dieser speziellen Problematik. Der mit »Br.« signierte Beitrag²⁰⁰ rezensiert eine weitere Stimmungsmusik-Sammlung für die Kompilationen: die *Filmharmonie* vom Berliner Verlag Rühle. Die Sammlung enthält 31 originale Musikstücke und wurde von Werner Richard Heymann herausgegeben. Einige der Stücke, die zwischen 3 und 5 Minuten dauern, stammen von Heymann selbst, die übrigen sind von Becce, Huppertz, Eduard Künnecke, Hans May, Julien Porret und anderen. Die Sammlung vereint somit die wichtigsten zeitgenössischen Filmmusik-Komponisten im deutschsprachigen Filmraum. Jedes Stück wird von einer Dauerangabe und einer mehr oder weniger detaillierten semantischen Beschreibung begleitet, die seinen Einsatz in einer imaginären Filmszene vorschreibt. Ein Beispiel: Das Stück Nr. 1 *Sérénade passionnée* von Heymann (Notenbeispiel 5) ist für »Erotische und dramatische Szenen – leidenschaftliche Gefühlsausbrüche« vorgesehen.

Eine Publikation dieser Art war, wie man sich leicht vorstellen kann, dazu bestimmt, die Aufmerksamkeit von Film-Journalisten zu erregen. In der vorgenannten Rezension im *Reichsfilmblatt* würdigt der Kritiker diese Publikation zunächst als

199 Hans Erdmann, *Ueber die geeigneten Film-Musikalien*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 3, Nr. 47, 21. November 1925, S. 48 (§ 45).

200 Br. [Ludwig Brav?], *Neue Film-Musik*. »Filmharmonie« herg. v. W. R. Heymann (Rob. Rühle, Berlin), »Reichsfilmblatt«, Jg. 5, Nr. 44, 5. November 1927, S. 37 (§ 60).

The image shows a musical score for the first nine measures of 'Sérénade passionnée' by Werner Richard Heymann. The score is in 4/4 time, marked 'Andante' and 'mf'. It features a piano accompaniment and staves for Violin and Cello. The piano part has a 'Tutti' marking and a triplet of eighth notes. The Violin and Cello parts have a 'p' marking and a triplet of eighth notes.

Notenbeispiel 5: *Filmharmonie* Nr. 1, Werner Richard Heymann, »Sérénade passionnée«, T. 1–9

den erfreulichen Beweis dafür, daß der Bedarf an eigener Musikkultur für Illustrationszwecke ständig im Wachsen ist und daß die Illustratoren mehr und mehr darauf verzichten, nicht filmeigene Musik beim Film zu benutzen (*ibid.*).

Der Rezensent hat jedoch auch starke Vorbehalte, die auf rein kompositionstechnische Fragen abzielen: Inwiefern kann gesagt werden, dass diese Sammlung aus »tatsächliche[r] Filmmusik« bestünde? Ist diese Musik echte Filmmusik im eigentlichen Sinne des Wortes? Der Rezensent scheint da anderer Meinung zu sein:

Würde man die Titel und Ueberschriften der einzelnen Stücke fortlassen, man geriete häufig in Verlegenheit bei Beantwortung der Frage, ob es sich um tatsächliche Filmmusik oder nicht etwa um Konzert- und Salonmusik handelte (*ibid.*).

Bei einer solchen Kritik scheint der Rezensent (wie auch Erdmann selbst) keine empirische, sondern eine normative Definition der Filmmusik zu bevorzugen. Anders gesagt, müsste das Definitionskriterium der Filmmusik streng morphologisch sein: Es handele sich darum, wie diese Musik – formal betrachtet – gebaut ist.

Der Rezensent übt diesbezüglich Kritik an der formalen Typologie:

Denn das beispielsweise die dreiteilige Lied-Form für den Film nicht das einzig Gegebene ist, sollte nachgerade bekannt sein. Wir finden aber unter den Stücken dieser Sammlung eine größere Zahl in der dreiteiligen Form (*ibid.*).

Bei genauer Betrachtung liegen viele Stücke dieser Sammlung, wie das oben erwähnte von Heymann, in einer dreiteiligen Liedform vor, also in einer formalen Typologie, die nach Meinung des Rezensenten für Filmmusik nicht geeignet ist. Aus der dreiteiligen Liedform entstünden dramaturgische Probleme, wenn sie mit den Filmgeschehnissen zusammengebracht wird.

Die gleiche Frage hatte Erdmann selbst bereits ein Jahr zuvor in gleicher Weise zu einer anderen Sammlung, der *Universal-Filmmusik* von Gaston Borch, aufgeworfen.²⁰¹ Erdmanns Kritik wandte sich gegen ein am Schluss des Stückes *Enigma* (die Nr. 23 der Serie) vorgeschriebenes *da capo* – was seiner Meinung nach dort fehl am Platze ist. Der Kernpunkt ist, wie bereits mehrfach ausgeführt, der Verfremdungseffekt, den eine musikalische Wiederholung beim Voranschreiten des Filmgeschehens auslöse. Was innermusikalisch seine Berechtigung hat – die Wiederholung des Hauptsatzes nach einer Kontrastsektion ist bekanntlich ein vitales Strukturprinzip der absoluten Instrumentalmusik –, scheint dramaturgisch nicht angebracht zu sein: Im Gegenteil wirke es auf filmdramaturgischer Ebene wie ein absurdes Paradox. Die unmotivierter Rückkehr musikalischer Sätze habe auf die Filmlogik den Effekt eines Kurzschlusses.

Dies führt uns zurück zur Ausgangsfrage: Welche formale Physiognomie muss eine echte Filmmusik aufweisen? Welche Musiksprache ist für den Filmgebrauch am besten geeignet?

4

Die musikalische Illustration des Films bedarf gewisser Formen, welche die Musik-Literatur, vor allem der auf den Konzertvortrag berechnete Bearbeitungskreis für Salonorchester, bisher wenig und gar nicht kultivierte. Als sich ein solcher Mangel praktisch herausstellte, begann man Filmillustrationsmusik zu komponieren. Diese Tatsache und ihre praktische Konsequenz bedeutet den Anfang einer filmmusikalischen Musizierweise und der Ausbildung bestimmter filmischer Musikformen.²⁰²

201 Erdmann, *Originale Filmmusik* (Gaston Borch) (§ 51).

202 Hans Erdmann, *Filmmusikalische Formen*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 4, Nr. 17, 24. April 1926, S. 16 (§ 52).

Der *pars destruens* – der Einwand gegen die Unzulänglichkeit der aus der Tradition vererbten formalen Typologien – übersetzt sich in operative Anweisungen zugunsten einer neuen kompositorischen Umsetzung: Erdmanns kritische Aktivität hat die Skizzierung einer Morphologie der Filmmusik zur Konsequenz.

In einem im April 1926 im *Reichsfilmblatt* veröffentlichten Artikel mit dem Titel *Filmmusikalische Formen* beschreibt er vier Haupttypen – *Katastrophenstück*, *Nachtstück*, *Bewegungsstück*, *Appassionato* – und schildert formale und inhaltliche Merkmale, die ihren Einsatz zur Filmbegleitung geeignet erscheinen lassen. Erdmann nennt dabei keine konkreten Beispiele; seine detaillierten Beschreibungen lassen jedoch vermuten, dass er Prototypen davon im Sinn hatte. Die vier oben genannten Haupttypen sind alle im *Thematischen Skalenregister* des *Allgemeinen Handbuchs* vertreten und folgen fast wörtlich der Struktur des ersten Teils *Dramatische Expression*.²⁰³ Es scheint daher sinnvoll, jede der vier Typologien mit Stücken aus dem *Thematischen Skalenregister* zu erörtern, die auf Kompositionen von Becce und Erdmann selbst Bezug nehmen.

(a) Das Katastrophenstück

Diese Art der Komposition ist durch eine konzise Schreibweise, verdichtet in wenige, knapp formulierte motivische Gesten, und eine dunkle Färbung gekennzeichnet. Sie beginnt mit einem dynamischen Einschlag und erreicht schnell einen Höhepunkt. Das Stück Nr. 3 des *Thematischen Skalenregisters*, kategorisiert als »Höhepunkt – Katastrophe ›anschwellend mit Abklang«, stammt aus Erdmanns *Fantastisch-romantischer Suite*, wo es unter dem Titel I-E *Vernichtet* (»Pest, Leichenzug, Unentrinnbares Geschick«) erscheint (Abb. 6). Es basiert auf dem Alternieren eines punktierten Rhythmus von Pauken und Blechbläsern in tiefer Lage mit einem absteigenden chromatischen Motiv von Streichern und hohen Bläsern, wiederholt in Crescendo und aufsteigend sequenziert.

3 Erdmann I, Fant. romant. Suite I E
Largo maestoso.
Aut. Ziff. 3.

Katastrophe (anschwellend mit Abklang).

(J. 50)

The image shows a musical score for a piece titled 'Katastrophe (anschwellend mit Abklang)'. The score is in 3/4 time and features a dramatic, chromatic melody. The notation includes various dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte), and articulation marks like accents and slurs. The piece is identified as 'Erdmann I, Fant. romant. Suite I E' and is marked 'Largo maestoso'. The score is numbered '3' and is attributed to 'Aut. Ziff. 3'. The piece is also noted as being from 'Fantastisch-romantischer Suite' and is titled 'I-E Vernichtet'.

Abb. 6: Erdmann/Becce/Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, Berlin, Schlesinger, 1927, II: *Thematisches Skalenregister*, Nr. 3, S. 1

203 Erdmann/Becce/Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, II: *Thematisches Skalenregister*, Nr. 1–517.

(b) Das Nachtstück

Auch ein kurzes Stück, dessen Schreibweise jedoch gleichmäßiger und langsamer als das vorgenannte ist. Es findet zumeist seinen Platz im Vorfeld einer Katastrophe oder dort, »wo die Katastrophe ›droht‹«. ²⁰⁴ Die Nr. 59 aus dem *Thematischen Skalenregister* erwähnt unter der Kategorie *Spannung-Mysterioso – Nacht. Drohen* das Stück II-E *Verstört* (»Spukhaft, grausige Visionen, Fieberphantasie«) aus der *Fantastisch-romantischen Suite* (Abb. 7). Das Stück besteht aus einer auf- und absteigenden chromatischen Bewegung der tiefen Streicher, begleitet von einer ausgehaltenen Note der Holzbläser und Trommelwirbel in Crescendo-Diminuendo.

59 Erdmann 2, Fant. romant. Suite II E Moderato. (Adagio. Largo. Mod.)
Beitakt, bei Ziff. 3 evtl. weglassen! – Thema von Ziff. 3 vgl. Nr. 594. – Thema von Ziff. 6 vgl. Nr. 538d. – S. 4. Z. 3 u. S. 5. Z. 3 vgl. Nr. 580 c. – Vgl. s. Nr. 188

Verhaltenes Grauen. Fieberphantasien (abklingend).

(j-45)

Xyl.
ob. Str.
pp
pp
pp

Abb. 7: Erdmann/Becce/Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, Berlin, Schlesinger, 1927, II: *Thematisches Skalenregister*, Nr. 59, S. 5

(c) Das Bewegungsstück

Sein Merkmal ist eine gleichmäßige Bewegungsrhythmik. Je nach Bewegungsgrad dieser Rhythmik lassen sich unterschiedliche Formen ableiten: Das »Agitato« ist das schnellste Bewegungsstück, das sich für eine steigende Spannungskurve empfiehlt. Tonmalerische Passagen und variable Färbung kennzeichnen andere abgeleitete Formen wie »Verfolgung-Fluchtstück«, »Sturm-Brandstück«, »Tumultstück«, »Kampfstück« oder »Schlachtstück«. Auf einem langsamen und gehemmten Rhythmus beruht schließlich das »Spannungsstück«. Als Nr. 75 des *Thematischen Skalenregisters* findet man unter der Kategorie *Spannung-Mysterioso – Unheimliches Agitato* »Verfolgungswahn, Flucht« das Stück I-C *Spukhaft* aus der *Fantastisch-romantischen Suite* (Abb. 8). Das Stück basiert auf einer gleichmäßigen auf- und absteigenden Triolenbewegung, aufgeführt in Crescendo und Diminuendo mit starken Akzenten, Glissati und Dissonanzen.

75 Erdmann 1, Fant. romant. Suite IC Moderato. Allegro. Presto.

Verfolgungswahn. Flucht (anwachsend).

(j-92 - 182)

pp
pp
pp

Abb. 8: Erdmann/Becce/Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, Berlin, Schlesinger, 1927, II: *Thematisches Skalenregister*, Nr. 75, S. 6

204 Erdmann, *Filmmusikalische Formen* (§ 52).

(d) Das *Appassionato*

Die drei bisher skizzierten Typologien identifizieren nach Erdmann eher beschreibende, für die Deskription des Filmgeschehens geeignete Kompositionen. Die letzte Form, das *Appassionato*, weist hingegen eine gefühlsbetonte Kompositionsart auf, die insbesondere einen dramatischen – »aktiven«, im Gegensatz zum »lyrisch-passiven« – Seelenzustand zum Ausdruck bringt.²⁰⁵ Ad Nr. 360 erwähnt das *Thematisches Skalenregister* als Beispiel für das *Appassionato* ein Kinostück Becces, die Nr. 36 »Verzweiflung« (Abb. 9): Dieses besteht aus einem zweitaktigen Modul, aufsteigend sequenziert, das mit einem Auftakt im Fortissimo beginnt und mit einem absteigenden Staccato fortfährt. Die letzten sechs Takte führen allmählich zu einer Entspannung durch die diminuierende Wiederholung eines Motivs von zwei Noten in punktiertem Rhythmus.


<p>360 Bece 3, Kinothek III, 36 (6) <i>Molto largo. Largo.</i> <Agitato></p>	Verzweiflung.	
---	---------------	---

Abb. 9: Erdmann/Bece/Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, Berlin, Schlesinger, 1927, II: *Thematisches Skalenregister*, Nr. 360, S. 27

Erdmanns Anweisungen bezüglich der Gestaltung filmmusikalischer Formen sind aufschlussreich. Die Filmkomposition muss sich einfacher formaler Mittel bedienen und bei der Wahl der Ausdrucksmittel eine extreme Sparsamkeit walten lassen: Sie erfordere konzise motivische Gesten, prägnante Rhythmen, agogische und dynamische Abstufungen, eine charakterisierende Färbung, eine transparente Textur, eine leicht verständliche Harmonie und eine symbolische Verwendung der Dissonanzen. Vor allem müsse sie eine fließende Anordnung des musikalischen Materials bevorzugen, sich nach Art einer musikalischen Prosa einen lockeren Satz geben, um schnell auf die Anregungen der visuellen Sphäre reagieren zu können. Kurz gesagt, sie muss ihre dramatische Struktur sowohl auf der Mikro- als auch auf der Makroebene von der Bilderzählung übernehmen, ohne zu versuchen, den Filmgeschehnissen ein vorgegebenes formales Schema aufzuzwingen.

Weniger überzeugend sind Erdmanns Ausführungen in Bezug auf die semantischen Werte der oben beschriebenen Typologien. Bei dem Versuch, die Bedeutungsgehalte der betreffenden Typologien zu umreißen, rutscht Erdmann in synonymische, wenn nicht sogar tautologische Definitionen ab. Stellvertretend dafür seine Ausdeutung des *Katastrophenstücks*:

²⁰⁵ *Ibid.*

10. Form

Unter der Bezeichnung »Katastrophenstück« kann man zusammenfassen alle die Musiken, die geeignet sind, dramatische Zusammenstöße menschlicher oder elementarer Art, also das, was man im dramaturgischen Sinne eben die »Katastrophe« nennt, zu charakterisieren (*ibid.*).

Erdmanns kritische Tätigkeit ist dann am fruchtbarsten, wenn er versucht, eine innovative Morphologie der Filmmusik zu theoretisieren. Seine unerwarteten Ausfälle auf der exegetischen Ebene weisen dagegen auf ein Problem hin, das ungelöst bleiben sollte: das Fehlen einer semantischen Theorie der Filmmusik als ideale Ergänzung zur Morphologie. Diese theoretische Begrenztheit musste er übrigens selbst eingestehen. In diesem Sinne ist letztendlich seine ausdrückliche Distanzierung von der Musikhermeneutik *à la* Kretzschmar an einer wichtigen Stelle des *Allgemeinen Handbuchs* zu verstehen:

Wir sind uns bewußt, mit diesem letzten Versuch ein sehr umstrittenes musikästhetisches Gebiet betreten zu haben, allerdings ein solches, das von der bisherigen Praxis naturgemäß sehr bevorzugt wurde.

Es gibt zwar eine sogenannte musikalische »Hermeneutik«, worunter man etwa die Lehre von der sprachlichen Ausdeutung des musikalischen Ausdrucks verstehen kann, doch handelt es sich dabei vorerst kaum um ein exakt ausgebautes wissenschaftliches System.²⁰⁶

206 Erdmann/Becce/Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, I, S. 63. Eine genaue Betrachtung dieser Textstelle in ihrer Gesamtheit sollte davor warnen, allzu enge Verbindungen zwischen dem theoretischen System Erdmanns und dem Denken Hermann Kretzschmars herzustellen – eine Verbindung, die Erdmann selbst allem Anschein nach nicht befriedigend fand.

11. Dramaturgie

1

Wie eng kann bzw. muß das Zusammengehen zwischen Film und begleitender Musik sein? [...] Die Filmvorgänge werden nicht als streng – etwa musikalisch – rhythmisierte Bewegung inszeniert, sondern naturalistisch. Die Filmszene ist also keine Pantomime im engeren Sinne mit musikalischer Grundlage. Ob sie das unter Umständen sein kann oder sollte, bleibe unerörtert; je mehr sie sich jedenfalls einer solchen Technik nähert, um so enger muß zwangsläufig der Zusammenhang mit der Musik werden. Die derzeitige Inszenierungsweise, die in ihrer hauptsächlich naturalistisch eingestellten Art nicht enger auf musikalische Momente Bezug nehmen kann, verlangt einen so minutiösen äußeren Zusammenhang nicht. Würde er irgendwie angestrebt, so dürfte sich der musikalische Satz völlig auflösen und in verwirrende Einzelheiten zerfallen. Die musikalische Illustration muß sich also in erster Linie mehr an den inneren seelischen Rhythmus der Filmvorgänge halten und sie zu stützen versuchen.²⁰⁷

Im oben zitierten Aufsatz *Zur Methodik der musikalischen Film-Illustration* (1924) postuliert Erdmann die Existenz eines doppelten Weges für die musikalische Illustration: Allerdings präsentiert er zwei Lösungen, die sich gegenseitig auszuschließen scheinen. Eine Musik, die eine punktgenaue Verbindung mit dem Leinwandgeschehen herstellen soll, nähere sich dem Prinzip der Pantomime und biete eine musikalische Stilisierung der äußeren Handlung in einer Art Pseudomorphose der abgefilmten Bewegungen an. Im ersten Band des *Allgemeinen Handbuchs* wird Erdmann diese Art der Übereinstimmung von Musik und Bild mit dem Begriff »Deskription« belegen.²⁰⁸ Dies bezeichnet nichts anderes als die Klangmalerei, die bei der Nachahmung von Bewegungsabläufen oder bei der Illustration von Naturphänomenen mit den bekanntesten Klischees der Programm Musik wie Tremolo, chromatischen Bewegungen, lautmalerischen Klängen etc. stattfindet.

Ein Beispiel dafür ist Edmund Meisels Musik zur dramatischen Szene der Schießerei auf der Treppe von Odessa in Sergej Eisensteins Film *Panzerkreuzer Potemkin* (1926). Hier gibt die visuelle Sphäre eine äußere Bewegung vor – in diesem Fall die Flucht der Menschenmenge über die Richelieu-Treppe –, die in

207 Erdmann, *Zur Methodik der musikalischen Film-Illustration* (§ 36).

208 Erdmann/Beccè/Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, I, S. 40.

11. Dramaturgie

The image shows a musical score for four string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first system includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo) for the Violin I part. The second system is marked with a '3' above the first measure, indicating a triplet. The score consists of two systems of music, with the second system including dynamic markings of *sfz* (sforzando) in the Violin I and Violoncello parts.

Notenbeispiel 6: Edmund Meisel, *Panzerkreuzer Potemkin* (1926), IV. Akt

der Musik ihr akustisches Pendant findet (Notenbeispiel 6). Diese »schildernde, tonmalende, also deskriptive Musik« (*ibid.*) folgt den Filmgeschehnissen gewissenhaft auf dem Fuße in genauer Entsprechung zu den einzelnen diskreten Elementen der Bildvorstellung.

Der Film, schreibt Erdmann an anderer Stelle, habe »dem ›programmatischen, tonmalerischen‹ Musizieren einen starken Antrieb gegeben«. ²⁰⁹ In Anwendung dieses Verfahrens, stellt er fest, erhalte die Musik jedoch eine diskontinuierliche, fragmentarische Form, da sie aus der Anordnung unterschiedlicher motivischer Elemente bestehe. Was Erdmann den »rhapsodischen Charakter« der Begleitmusik nennt (*infra* Kap. 12, #1), hat seine Ursache in der Tendenz, eine enge Verbindung mit den Bildern im vertikalen Zusammenhang, das heißt in der exakten zeitlichen Entsprechung mit dem Filmgeschehen, anzustreben. Damit wird unweigerlich die horizontale Beziehung zwischen den Elementen der Filmpartitur geopfert. Dieser Mangel an Kohärenz und Zusammenhang provo-

²⁰⁹ Erdmann, *Die Schwierigkeit der deskriptiven Musik*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 5, Nr. 38, 24. September 1927, S. 29.

ziert Erdmanns scharfe Kritik gerade an Meisels Musik für den Film *Überflüssige Menschen* (1926):

Meisel ist dem Film auf Schritt und Tritt nachgegangen, hat einige Leitmotive benützt, kurz, hat in jedem Augenblick das gespielt, was äußerlich angemessen war, aber daraus wird kein Bild. Es wird nichts klarer, nichts eindringlicher, nur alles gröber, dabei verwirrt diese ständige Detaillierung auf die Dauer.²¹⁰

Meisels musikalische Konzeption ist nichts anderes als eine Extremform des »Deskription«-Prinzips im Sinne des Realismus: eines Prinzips der engen Anlehnung an das Visuelle bis zu den Grenzen einer »Lautbarmachung«, das heißt der akustischen Manifestation realer Gegenstände.²¹¹ Die »Sonorisierungen« des Wiener Komponisten – man denke nur an seine Partituren für *Panzerkreuzer Potemkin* (1926) oder *Berlin. Die Symphonie der Großstadt* (1927) – zielen dezidiert darauf ab, ein Klangspiegel der bewegten Bilder als objektive, hyperrealistische Stimme des Visuellen zu werden. Leitend für seine kompositorische Arbeit ist das Prinzip »genauer Übereinstimmung«,²¹² das heißt die Vorstellung des Films als Summe zweier Entitäten, der visuellen und der klanglichen Sphäre, die vollkommen identisch und überlagerbar sind: »Den Laut bildhaft zu machen, das Bild lautbar zu machen, das ist die Idee.«²¹³ Dieses Prinzip der strengen Nachverfolgung des Visuellen führt Meisel dazu, die horizontale und lineare Zeit der harmonischen Tonalität aufzuheben. Vielmehr widerruft diese »Lautbarmachung« das Konzept der Musik selbst als in sich geschlossener Sprache mit einer eigenen Syntax und intrinsischer Referenz:

Musik? Nein, im landläufigen Sinne ist das keine Musik, sondern nur eine fast ausschließlich effektvolle, sehr effektvolle, instrumentierte Rhythmik. [...] Diese Musik ist darum deskriptiv und nichts weiter, aber interessant. Interessant vor allem aus dem Grunde, weil sie eben auch die musikalischen Zutaten aufzeigt, die unter anderen Umständen zu größter Wirkung gebracht werden können.

210 Erdmann, *Zwei Filme (Der Student von Prag – Ueberflüssige Menschen)*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 4, Nr. 45, 6. November 1926, S. 30.

211 So der Komponist im Programmheft für die Uraufführung von *Hoppla, wir leben!* Ernst Tollers, die am 3. September 1927 stattfand: »Neuzeitliche Musik für die Masse! Fort mit der überlebten bürgerlichen, spitzfindig konstruierten, nur für das Individuum geschriebenen Musik! Den Massen eine Lautbarmachung der Geschehnisse im Geiste der jüngsten Zeit!«. Das Programmheft ist im Piscator-Archiv bei der Akademie der Künste Berlin aufbewahrt; siehe nun *Der Stummfilmsmusiker Edmund Meisel*, hrsg. von W. Sudendorf, Frankfurt am Main, Deutsches Filmmuseum Frankfurt, 1984, S. 8.

212 Edmund Meisel, *Wie schreibt man Filmmusik?*, »Ufa-Magazin«, Jg. 2, Nr. 14, 1–7. April 1927 (§ 56), in *Der Stummfilmsmusiker Edmund Meisel*, S. 58–60: 58. Vgl. diesbezüglich Finocchiaro, *Musical Modernism and German Cinema*, Kap. III.

213 Fritz Zielesch, *Beim Schöpfer der Geräuschkunst*, »Berliner Volks-Zeitung«, Jg. 76, Nr. 97, 26. Februar 1928, Morgen-Ausgabe; siehe auch *Der Stummfilmsmusiker Edmund Meisel*, S. 61–62: 62.

11. Dramaturgie

ten, nämlich – beim Spielfilm. Man muß Edmund Meisel dafür dankbar sein, daß er den Mut gehabt hat, ein Prinzip konzessionslos durchzusetzen. Wir wissen jetzt, daß dem Film mit solcher Musik im einzelnen gedient werden kann.²¹⁴

Andererseits werden bei diesem Prinzip der dichten Anlehnung an das Visuelle die Grenzen der Meisel'schen Konzeption erkennbar.²¹⁵ Indem sie dem Leinwandgeschehen sklavisch folgt, verzichtet die Musik auf die Interaktion mit der allgemeinen Struktur der Erzählung. Sie speist sich allein aus dem vertikalen Zusammenhang mit den diskreten Elementen der visuellen Sphäre und bleibt damit der formalen Syntax des Visuellen untergeordnet.

Nun, so argumentiert Erdmann, um ihre eigenen formalen Sprachkriterien zu bewahren und sich nicht in eine fragmentarische und inkohärente Aneinanderreihung von unzusammenhängenden motivischen Einheiten aufzulösen, sollte die musikalische Komponente stattdessen auf die Ausführung visueller Details verzichten und eine Übereinstimmung mit der inneren Bewegung des Geschehens mit dem Ziel einer empathischen Einfühlung in die emotionale Gesamtatmosphäre anstreben. Dies erfordere vom Komponisten einen interpretatorischen Akt: Es ist notwendig, dass er die Haupt- und Nebensachen der Handlung auszuwählen vermag, dass er sich nicht in den Details der Handlung verliert, sondern die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf das Wesentliche lenkt, sprich: dass »die gesamte Linie«, das heißt die ganzheitliche Gestaltung des Filmes fasslich wird. Angesichts der Tatsache, dass der Film bei der Aufeinanderfolge der Ereignisse durch eine hohe Geschwindigkeit gekennzeichnet ist, folgert Erdmann, sollte die Musik eine Beziehung nicht zu jenen oberflächlichen Geschehnissen, sondern zum affektiven und emotionalen Fluss herstellen.²¹⁶

Auf diese Weise ist es möglich, zu einer Film-Musik zu gelangen, die in sich abgeschlossen ist und ihre eigene Physiognomie ausbildet: eine Musik, die auf den vertikalen Zusammenhang mit den in der visuellen Sphäre dargestellten Bewegungen verzichtet, um stattdessen die horizontale Verbindung zwischen den Elementen der Filmpartitur zu betonen. Erdmann wird im *Handbuch* diese gefühlsmäßig konnotierte Musik mit dem Begriff »Expression« bezeichnen.²¹⁷

»Deskription« vs. »Expression« stellen zwei gegensätzliche Wege der musikalischen Illustration eines Stummfilms dar – eine Dichotomie, die an anderer

214 Hans Erdmann, *Berlin, die Symphonie der Großstadt*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 5, Nr. 39, 1. Oktober 1927, S. 30–32.

215 Von dieser Begrenztheit handelt eine Schrift von Meisel selbst, wie zu sehen ist (*infra* Kap. 16, # 1), die offensichtlich selbstkritisch ist: Edmund Meisel, *Der Tonfilm hat eigene Gesetze. Eine Mahnung*, »Film-Kurier«, Jg. 10, Nr. 219, 13. September 1928, Beiblatt *die Film-Musik* (§ 65).

216 Vgl. Erdmann, *Zur Methodik der musikalischen Film-Illustration*.

217 Erdmann/Becce/Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, I, S. 40.

Stelle bereits vorweggenommen wurde, etwa in der Gegenüberstellung von »Vertonung« und »Begleitung« in einem Artikel von Gustav Melcher (*supra* Kap. 6, # 1). Erstere beruht auf der vertikalen Assoziation mit dem Visuellen, die Zweite auf der horizontalen Kohärenz der musikalischen Entwicklung. Die Eine geht analytisch vor, indem sie die äußere Handlung in ihre Bestandteile zerlegt und eine präzise musikalische Stilisierung dieser vorgenommen wird; die andere geht synthetisch vor, indem die äußeren Entwicklungen auf eine einzige dramatische Idee reduziert und diese sozusagen mit einem musikalischen Kommentar versehen werden.

2

Es gibt viele Fälle, wo der Film-Musiker seinen Anhaltspunkt bei »Umwelt und Gelegenheit« suchen muß: wir nennen das »Inzidenzmusik«. Um solche Musik handelt es sich zumeist bei der Musik zu Kulturfilmen. Zu einer großen Reihe von Szenen zu diesen Filmen gibt es natürlich keine Musik, sondern es gibt nur die Möglichkeit, während der Filmszene ein angemessenes »kleines Konzert« aufzuführen.²¹⁸

Neben »Deskription« und »Expression« bildet die »Inzidenz« eine dritte Übereinstimmungsklasse zwischen Musik und Bild. Von Inzidenzmusik kann dort gesprochen werden, wo die Musik ein Milieu identifiziert, wo sie zur Bestimmung eines historisch-geografischen Rahmens beiträgt. Bei der Definition der Inzidenz im obigen Zitat bezieht sich Erdmann auf das Genre des »Kulturfilms«. In Dokumentarfilmen oder Filmen mit historischem Hintergrund kann Inzidenzmusik dazu dienen, einen bestimmten historisch-geografischen Kontext zu markieren, indem sie Koordinaten von Zeit, Ort, sozialer Schicht, Umwelt usw. liefert. In diesen Fällen weist die musikalische Komponente konventionelle Formen auf, etwa in Gestalt eines Marsches, eines Tanzes oder Lieds, die nach Art eines »kleinen Konzerts« in den Film eingefügt werden.

Dies ist auch der einzige Fall, für den Erdmann die Verwendung von Werken der Klassiker einräumt, was sonst als »Profanierung« gelten würde. Die Werke eines Mozart oder Beethoven können es nicht ertragen, auf die Illustration einer filmischen Erzählung reduziert zu werden, ausgenommen der Fall eines vorliegenden Zusammenhangs zwischen dem Ambiente der Erzählung und der his-

218 Hans Erdmann, *Aufführungen*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 6, Nr. 1, 7. Januar 1928, S. 29.

11. Dramaturgie

torischen Epoche, in der diese Komponisten tatsächlich lebten.²¹⁹ Folgendes schreibt Erdmann über Schmidt-Gentners Entscheidung, Hans Behrendts Film *Prinz Louis Ferdinand* (1927) mit Musik von Beethoven zu begleiten:

Man muß sich dagegen wenden, daß die Spitzenwerke unserer großen Komponisten durch ihre Verwendung als Filmbegleitmusik profaniert werden. An dieser Grundeinstellung ist nicht zu zweifeln. Es gibt Ausnahmen und man könnte allenfalls hier eine solche statuieren. Nicht die persönliche Einstellung Louis Ferdinands zu Beethovens Werk ist's so sehr, die das rechtfertigen kann, sondern vielmehr die in der Idee vorhandene, wenn auch eben dichterisch nicht erreichte Großartigkeit des Vorwurfs. Daneben eine Umwelt, in der ja auch Beethoven lebte, und für die seine Musik irgendwie den Ton hat. Beethoven hat mit Fichte und Arndt und dem Salon der Rahel und dem hintergründenden Koloß Napoleon etwas gemeinsam, vielleicht die große heldische Ernsthaftigkeit, die ihn auch dort nicht verläßt, wo er ein Menuett schreibt. Es kam mir so vor, als ob die Handlung durch diese Musik beflügelt würde, eine Hilfe, die sie recht sehr nötig hat.²²⁰

Außerhalb dieser Sonderfälle bleibt die Voraussetzung für Inzidenz nach Erdmann die Verwendung von Musik als Element des Nationalkolorits. Wie bereits erwähnt (*supra* Kap. 9, # 1), waren die Kinomusikrepertoires jener Zeit reich an mehr oder weniger authentischen Stücken, die dazu dienten, eine folkloristische Umgebung heraufzubeschwören oder vielmehr zu simulieren.²²¹ Bedeutend ist Waldemar Lydors Kommentar zu dieser »Vortäuschungskunst« in der Film-Musik von Michael Buchstab:

219 Zum Thema Begleitmusik im Kultur- bzw. Wissenschaftsfilm wird verwiesen auf Vinzenz Reifner, *Musik und Film*, »Der Auftakt«, Jg. 1, Nr. 11, 1921, S. 151–152 (§ 32) und [S. n.], *Probleme der Filmmusik*. »Puppchen« für den Einsteinfilm, »Der Kinematograph«, Jg. 17, Nr. 857, 22. Juli 1923 (§ 34).

220 Hans Erdmann, *Prinz Louis Ferdinand*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 5, Nr. 12, 26. März 1927, S. 30.

221 In den zeitgenössischen journalistischen Berichten mangelt es nicht an Hinweisen auf eine gewisse »Müdigkeit« gegenüber den »üblichen«, vorhersehbaren, abgestandenen Musikauswahlen nach der Art von Chinoiserie und Fremdtümelei. Siehe Hans Erdmann, *Musikalien*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 3, Nr. 32, 8. August 1925, S. 23: »Chinesische Melodien einer Spieluhr abgelauscht von Willy Zehle. [...] Wieviel außer der Melodie Zehle dabei der chinesischen Spieluhr abgelauscht hat, ist nicht mit Genauigkeit festzustellen, eine ganze Menge Zutaten sind wohl bei der Bearbeitung und Harmonisierung hinzugekommen. Darauf, aber also auf Originalität kommt es hier nicht so sehr an, das Grundkolorit ist wohl erhalten geblieben. Uebrigens kommt es bei solcher Musik in der hiesigen Praxis ebensowenig darauf an, ob das nun gerade *chinesisch*, *japanisch*, *mandschurisch* oder etwas Aehnliches ist [...]. Für unsere Kapellmeister wird diese Musik überall am Platze sein, wo es darauf ankommt, daß exotisches, fremdländisches Nationalkolorit in irgendeiner Form vorgetäuscht werden soll, darüber hinaus überhaupt bei Szenen, wo etwas besonders Merkwürdiges in dem betreffenden Stimmungskreise vorkommt. Deshalb wird man sich diese »chinesische« Musik merken können«. Zu diesem Thema siehe auch Hugo Leonard, *Neue Film-Musik*, »Der Kinematograph«, Jg. 23, Nr. 236, 9. Oktober 1929 (§ 74).

Und nun erst die Begleitmusik zum Film! Man sieht einen russischen Film und hört gleichzeitig russische Musik, die mit den Personen der Filmhandlung lacht und weint. Wenn man genauer hinhört, als Fachmann gewissermaßen, dann merkt man, daß diese russisch klingende Musik gar nicht immer russische Melodien enthält, sondern sehr viele internationale. Aber sie werden alle russisch gespielt! Das ist nämlich das ganze Berufsgeheimnis von Kapellmeister *Michael Buchstab*, daß er jedes Musikstück, welches er für seine Filmillustration ausgewählt hat, im Sinne der Filmhandlung interpretiert. Also, wie schon erwähnt, wird in einem russischen Film die Begleitmusik russisch klingen, auch wenn sie deutsche, französische oder amerikanische Kompositionen enthält. In einem Film mit spanischem Milieu wird uns Buchstabs Musik im wahrsten Sinne des Wortes »spanisch« Vorkommen, selbst wenn Wiener Walzer oder englische Songs verwendet werden sollten.²²²

In der strikten Anwendung von Musik als Mittel zur Milieuschilderung lässt sich allerdings eine Grenze erkennen, die Erdmanns Definition von Inzidenz bereits innewohnt: ihr Verbleiben außerhalb der dramatischen Substanz des Films, eben als »kleines Konzert«, das »während der Filmszene« aufgeführt wird, sich aber nicht an deren Konstruktion beteiligt. Inzidenzmusik sei eine, die – so Erdmann – »dem Film gegenüber ganz ausgesprochen ›daneben‹ und nicht ›darin‹«²²³ ist und immer Gefahr läuft, nicht mit dem Visuellen zu verschmelzen. An diesem Mangel leide Willy Schmidt-Gentners Musik zum Film *Die letzten Tage von Petersburg* (1927). Bei der Auswahl der allzu kultivierten Musik Tschaikowskys zur Begleitung des Volksepos von Regisseur Wsewolod Pudowkin wäre Schmidt-Gentner einer stereotypen Verbindung zum Opfer gefallen, nämlich der zwischen Tschaikowsky und Russland, die doch keinesfalls in der Lage sei, der brisanten Neuartigkeit des Films gerecht zu werden:

Ueber die Musik eines solchen Films, d. h. über die »Illustration«, d. h. über die nun halt auf gewohntem Wege zustande gekommene »Versehung mit Musik«, sich äußern zu müssen, ist peinlich. Das ganze Niveau des Films ist hoch gelegen, daß man auch außergewöhnliche Musikmittel erwarten müßte: dieser Film ist jung und stark, die Musik aber ist alt und schwach. Natürlich hat *Schmidt-Gentner* sich bemüht, den Ton zu treffen, natürlich hat er ihn auch etwa getroffen, natürlich hat er Tschaikowsky als Grundton gewählt, aber wir kommen nicht darum herum: solche Filme verlangen mehr. Es genügt nicht, daß man *dazu* Musik macht, sie wollen selbst musiziert sein. Sie verlangen, um es kurz zu sagen, den

222 Waldemar Lydor, *Praxis des Musikbetriebes*, »Reichsfilmlblatt«, Jg. 6, Nr. 38, 22. September 1928, S. 16.

223 Hans Erdmann, *Zur Kritik der musikalischen Filmillustration*, »Reichsfilmlblatt«, Jg. 3, Nr. 16, 18. April 1925, S. 31.

11. Dramaturgie

Eigenton. Hier liegen eben die »Grenzen der Illustration«, nicht so sehr technische, als inhaltlich künstlerische: der *neue* Film verlangt den *neuen* Ton, das ist es.

Wenn die Anfangsszenen des Films (das »weite Land«, die »lastende Größe«, die »Melancholie«, die »verlorene mühselige Bauernhütte«, in der eben ein Mensch geboren wird, ein neuer Helfer zur Not des verwitterten Bauern) aufklingen, so verlangt das in seiner ergreifenden Eindringlichkeit einen ganz besonderen Ton, *nicht* Tschaikowsky, der, obwohl Russe, mit seiner Kunst doch ganz andere Stimmungsregister zieht. Man braucht nicht zu sagen, daß Tschaikowsky unecht ist, aber er hängt eng mit »bürgerlicher Kultur« zusammen, ist »zivilisiert«, aber diese Poesie ist volksepenhaft. – Man kann solchen Szenen mit unserer Musik einfach nicht beikommen, aber wir werden sie auch schwer komponieren können und die Russen sollten schon selbst in ihrem Lande die Musik dazu finden.²²⁴

Sowohl die Klangmalerei als auch die Anwendung von Musik als Milieuelement bleiben daher jenseits des wahren Wesens der Filmmusik, die laut Erdmann vielmehr darin bestünde, Gefühle zum Ausdruck zu bringen: Die Filmmusik sollte zum Mittel der psychologischen Introspektion jenes sichtbaren Menschen werden, der sich auf der Leinwand ausschließlich durch Mimik ausdrücken kann. Anders gesagt: Musik kann einen anderen und tieferen Einklang mit dem Film herstellen, wenn sie nicht in die äußeren Bewegungen (Deskription) oder das allgemeine Milieu (Inzidenz), sondern in die dargestellten Gefühle (Expression) einstimmt. Der Komponist kann in der szenischen Handlung zwar fruchtbare Anknüpfungspunkte finden, aber nur in dem Maße, wie daraus ein Gefühlsrhythmus entsteht, ein Gefühlskontrast, den Musik auszudrücken vermögen muss.

3

*Sogenannte neutrale Musik gibt es nur, wenn sie mehr oder weniger Inzidenz-Charakter annehmen kann, in allen andern Fällen kann die Musik nur Mittel einer lyrischen oder dramatischen Expression sein.*²²⁵

Dies führt zum Kern der Kategorisierung von Erdmann: der Unterscheidung zwischen *dramatischer* und *lyrischer Expression* im Rahmen einer gefühlmäßig geprägten Film-Musik. Es ist nicht zu unterschätzen, dass die erste Bezeugung dieser Dualität, die ein Eckpfeiler des *Allgemeinen Handbuchs* werden sollte, in

224 Hans Erdmann, *Musikkritische Streifzüge*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 6, Nr. 10, 10. März 1928, S. 27. Ähnlich wird die Kritik an der Musik ausfallen, die Becce am Film *Anna Karenina* (1927) von Edmund Goulding übt: Hans Erdmann, *Anna Karenina*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 6, Nr. 22, 2. Juni 1928, S. 25.

225 Erdmann, *Zwei Filme*.

dem oben zitierten Aufsatz *Zur Methodik der musikalischen Film-Illustration* in Bezug auf die Oper erfolgte:

Es sei einmal von allen Zutaten abgesehen; betrachten wir nur die einfache Handlung einer Oper und lösen sie schematisch in ihre primären Bestandteile auf, so gibts ihrer drei, oder genauer zwei, und ihre Verbindung. Dem aktiv dramatischen Element, dem Tatausbruch, steht das passiv lyrische, der Gefühlsausbruch gegenüber. Verbunden sind beide durch Erklärungen, die nötig sind, um die beiden ersten zu verstehen.

Man wird einsehen, daß die beiden, das dramatische und das lyrische Element die Angelpunkte sind, wo der Opern-Komponist anfaßt, wo die große musikalische Entwicklung liegt, während das dritte, die logische Verbindung beider eben der wunde Punkt ist. Hier hilft man sich mehr oder weniger geschickt weiter, und in jeder Partitur der Großen wie der Kleinen findet sich die Kompositionsweise, die man despektierlich »Schusterfleck« nennt. In der Nummeroper steht hier das »recitativo secco« oder der gesprochene Dialog.

Aesthetisch ausgedrückt bedeutet diese schematische Gegenüberstellung, daß zwischen großen lyrischen und dramatischen Akzenten die Ruhe eintreten muß, auf der sich die ersteren plastisch abheben können, wobei also die Musik nur weiterführt, aber nicht herrschend hervortritt.²²⁶

Genauso wie in der Oper muss sich auch die musikalische Illustration eines Films auf die Kulminationspunkte der dramatischen und lyrischen Expression fokussieren und mit musikalischem Material ausstatten, um diese Höhepunkte zu unterstützen. Siehe das *Allgemeine Handbuch*:

Insofern nur der musikalische Ausdruck mehr einem ruhigen heiter gefaßten oder passiv leidenden, also im Ganzen einem in sich selbst beruhenden Seelenzustand entspricht, reden wir vom *eigentlichen lyrischen* Ausdruck. Insofern aber der Seelenzustand reicher an Spannungen wird, in freudiger oder schmerzlicher Regung zur aktiven Bewegtheit drängt, und schließlich im Tatausbruch kulminiert, sprechen wir vom *dramatischen* Ausdruck.²²⁷

Die Unterscheidung zwischen lyrischer und dramatischer Expression ergibt sich daher in erster Linie aus dramaturgischer Sicht. Die beiden Adjektive stellen die Extreme einer emotionalen Intensitätsskala dar. Das Erste ist das aktive Element, das Zweite ist das passive Element. Das Eine ist der »Tatausbruch«, das andere eine Ausströmung von Leidenschaften. Diese Differenzierung ist aber auch durch die musikalische Gestaltung gekennzeichnet:

²²⁶ Erdmann, *Zur Methodik der musikalischen Film-Illustration* (§ 36).

²²⁷ Erdmann/Beccè/Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, I, S. 40.

11. Dramaturgie

Vom *musikalischen Standpunkte* aus ist die *dramatische* Musik solche, die eine weniger regelmäßige Faktur hat, seltener periodisch gegliedert ist, weniger der Melodie als dem kurzen Motiv zuneigt, die von starken Gegensätzen dynamischer, rhythmischer und harmonischer Art durchgezogen ist; daneben auch solche, die im dynamischen Effekt aufwärts oder abwärts führt und schließlich überhaupt sehr bewegte Musik. [...]

Vom *musikalischen Standpunkt* aus ist im Gegensatz dazu *lyrische* Musik solche, die von hauptsächlich gleichmäßiger Faktur, häufiger periodisch gegliedert, hervortretend melodios und ohne unvermittelte Gegensätze dynamischer, rhythmischer oder harmonisch-klanglicher Natur ist.²²⁸

Die dramaturgische Dualität spiegelt sich also in Gegensätzen wider, die die musikalische Physiognomie jeweils voneinander abgrenzen / auszeichnen: eine eher regelmäßige als unregelmäßige Struktur, eine eher periodische als aperiodische Faktur, ein kontinuierlicher melodischer Duktus statt die Aneinanderreihung kurzer und unzusammenhängender motivischer Elemente; schließlich die Vorliebe für melodische, rhythmische und harmonische Übergänge statt scharfe Kontraste.

Basierend auf dem *Thematischen Skalenregister* (*supra* Kap. 9, # 3) könnte als Beispiel für »dramatische Expression« die Symphonie aus Vincenzo Bellinis Oper *Norma* ausgewählt werden, die bei Nr. 232 (Abb. 10) als Stück mit »dunklem«

<p>232 380 Bellini 2, Norma Ouv. 1646 <i>Allegro maestoso e deciso.</i> Auf. c. Nothsp. a. — Takt vor Scherenthema in G-dur (ohne Auftakt) —> Takt 23 danach (Thema a. Nothsp. a.) — 2. Takt vor Scherenthema in B-dur —> Takt 24 danach (a. Nothsp. b.) — Takt vor dem ruhigen G-dur-Teil (c. Nothsp. c. vgl. Nr. 1689) —> Takt 33 danach (a. Nothsp. d.)</p>	<p><i>Heroischer Kampf.</i></p> <p><i>J. 120</i></p>
--	--

Abb. 10: Erdmann/Becce/Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, Berlin, Schlesinger, 1927, II: *Thematisches Skalenregister*, Nr. 232, S. 18

<p>973 Mendelssohn 10, Schottische Sinf. 1. Satz <i>Andante con moto. Andante come prima.</i> <Alto. un po. agt.></p>	<p>LY</p> <p>TRÖFFENBUCK <i>Melancholie.</i></p> <p><i>J. 72</i></p>
--	--

Abb. 11: Erdmann/Becce/Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, Berlin, Schlesinger, 1927, II: *Thematisches Skalenregister*, Nr. 973, S. 76

228 *Ibid.*, S. 61.

Ton und »bewegter« Agogik klassifiziert und für einen »heroischen Kampf« vorgeschlagen wird.

Im Gegensatz dazu wäre der erste Satz von Felix Mendelssohns »Schottischer« Symphonie bei Nr. 973 (Abb. 11) ein Beispiel für eine »lyrische Expression« mit »melancholischem« Ton, einer »zuerst ruhig[en], dann bewegt[en]« Agogik und der Vorschrift für den Zustand »lyrischer Höhepunkt, Melancholie«.

4

Zuviel Musik? Ja und nein. Man könnte vielleicht besser und richtiger sagen: zuviel Töne. Im Lichtspieltheater sind immer alte Musiker »beschäftigt«: sie müssen doch ihre Gage verdienen!! Pausen sind unbeliebt, und so waten wir beständig in einer konsistenten Musikbrühe; sie klingt immer ziemlich gleichmäßig und überschwemmt uns dickflüssig die Ohren.²²⁹

Erdmann wirft in seinen Rezensionen ein weiteres Problem auf: das einer »Überillustration«, das heißt einer Musik, die für ihren Zweck unverhältnismäßig ist. In dem 1927 im *Reichsfilmbblatt* erschienenen Artikel *Zuviel Musik!* geht Erdmann ausführlich auf dieses Problem ein und benennt als Ursache die überreichliche Instrumentierung – Folge eines Wagner-Geschmacks, der im Kino fehl am Platz sei – sowie die Auswahl quantitativ und qualitativ überschießender Musiksätze aus dem Symphonie- und Konzertrepertoire. Sowohl die Instrumentierung als auch die Aufführungspraxis seien vom Klischee des »schönen Klangs« geprägt: Die Dynamik ist auf ein undifferenziertes *forte* eingeebnet, es gibt keine Pausen, die Instrumente spielen durchgehend *espressivo*, das sich abnutzt, sodass selbst die wenigen dramatischen Einfälle durch diese »dicke Musiksoße«²³⁰ neutralisiert werden, »die ermüdet und verwirrt«.²³¹ Um diesem »*embarras de richesse*«²³² zu entgehen, sollten Komponisten eher reduzieren: zum Beispiel bei der Instrumentierung durch das Vorziehen einer »mageren« Kammerbesetzung, dann bei den Noten, indem sie die Partituren durchscheinender machen und auch Pausen zu expressiven Zwecken nutzen. Der Dirigent eines Salonorchesters sollte ein »Lyriker« sein: Er sollte weitgehend auf Schlagzeug und Blechbläser verzichten und eine Piano-Dynamik bevorzugen. »Die Filmmusik – um es mit einer

229 Hans Erdmann, *Zuviel Musik!*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 5, Nr. 51, 24. Dezember 1927, S. 21 (§ 61).

230 Hans Erdmann, *Aufführungen*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 4, Nr. 33, 14. August 1926, S. 12.

231 Hans Erdmann, *Zur Kritik der musikalischen Filmillustration*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 2, Nr. 45, 8. November 1924, S. 31. Dazu siehe auch C., *Das Elend der heutigen Filmmusik*, »Der Kinematograph«, Jg. 16, Nr. 793, 30. April 1922 (§ 33).

232 *Ibid.*

11. Dramaturgie

passenden Metapher auszudrücken – darf sich darüber klar sein, daß sie ein Korrelat zu *zweidimensionalen* Vorgängen ist, sie muß, sozusagen, »lichtspielhaft sein«. ²³³

Mit anderen Worten: Der Filmkomponist sollte sich eine »größtmögliche Beschränkung der Mittel«²³⁴ auferlegen. Seine Aufführung sollte eher einem »Schusterfleck« ähneln, also auf eine neutrale Musik abzielen, »die fortführend begleitet, ohne zu sprechen« (*ibid.*). Das wäre die eigentliche Herausforderung für den Filmkomponisten: von Grund auf eine Musik zu gestalten, die nicht für emotionale Ausbrüche geeignet ist, da es dafür nicht an kompositorischen Vorbildern mangelt, sondern zur Geltung kommt in den eher neutralen Teilen, in denen die Erzählung selbst einen realistischen, natürlichen, bescheidenen Ton anschlägt.²³⁵ Hier muss der Komponist einen mittleren, »zurückhaltend[en], weniger prononciert[en], also auch weniger redselig[en]« Stil verwenden (*ibid.*): einen Stil, der nicht nur in Bezug auf die Erzählung unaufdringlich ist, sondern der die echten musikalischen Höhepunkte hervortreten lässt. Seiner Vorstellung der Filmkunst als Musiktheaterform zufolge kann Erdmann nicht anders, als das Secco-Rezitativ als Vorbild für einen solchen Kompositionsstil zu bezeichnen. Die kulminierenden Momente der lyrischen bzw. dramatischen Expression sollten durch eine »filmische Secco-Recitatio« (*ibid.*) verbunden werden, also durch lockerere und flüssigere Instrumentalpassagen, ganz so wie die Rezitative, die in der Oper die geschlossenen Nummern, Arien und *ariosi* miteinander verbinden und so das »Bindegewebe« des Dramas ausmachen.²³⁶

233 Hans Erdmann, *Ludwig Scheer über die Filmmusik*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 4, Nr. 4, 23. Januar 1926, S. 27.

234 Erdmann, *Filmisches Secco-Recitatio* (§ 63). Die Diskussion, die in ihrer Gesamtheit in Erdmann/Becce/Brav, *Allgemeines Handbuch*, I, S. 43–44 wieder aufgenommen wird, weist Berührungspunkte auch mit der Einleitung zu Rapées Sammlung *Motion Picture Moods* auf: »Bei der Erstellung der 52 Abschnitte und Klassifizierungen in diesem Handbuch habe ich versucht, die meisten Stücke den Klassen von Musik zuzuordnen, die am häufigsten zur Untermauerung von Handlungen auf der Leinwand verwendet werden. Zur Information für alle, die versuchen, dieses Handbuch zu ihrem Vorteil zu nutzen, möchte ich an dieser Stelle darauf hinweisen, dass es nicht immer möglich ist, die Handlung darzustellen; ein Drittel des gesamten Filmmaterials dient der Darstellung von Handlungen; ein weiteres Drittel zeigt keine physischen Handlungen, sondern überwiegend psychische Situationen; das restliche Drittel zeigt weder Handlungen noch psychologische Situationen, sondern beschränkt sich auf die Darstellung oder Schaffung einer Atmosphäre oder einer Szenerie«. Rapée, *Foreword to Motion Picture Moods*.

235 Zu dieser Problematik siehe auch Schmidl, *Technische und künstlerische Gesetze der Musik im Kino* (§ 23) sowie Poldi Schmidl, *Musikalische Regisseure und dramatische Kapellmeister*, »Der Kinematograph«, Jg. 12, Nr. 596, 5. Juni 1918 (§ 24).

236 Die Idee, das Rezitativ der italienischen Oper als Vorbild zu nehmen und dem Film eine »geschlossene Nummern«-Struktur in der Art der Oper oder Operette zu geben, hatte Schmidl bereits in besagtem Artikel *Zwischen Parkett und weißer Wand* vorweggenommen: »Wenn schon die Oper als Vorbild angenommen wird, so sei als grundlegendes Beispiel die Sprechoper erwähnt, wie sie zur Zeit des Wirkens von Donizetti und Rossini in der Blüte stand. Ausser den dramatischen Steigerungen werden nur

Hier also, im Rahmen eines dramaturgischen Plans, der nach der Oper mit geschlossenen Formen modelliert wird, erfährt jene Antithese, von der man ausgegangen ist, ihre unerwartete Synthese. Die Höhepunkte emotionaler Expression – zum Beispiel Aktschlüsse, dramatische Episoden wie lyrische Entspannungspunkte – bieten sich an, durch eine »Expressionsmusik« unterstützt zu werden: durch eine im emotionalen Sinne mit eigener Kohärenz ausgestattete Musik. Diese Episoden primären musikalischen Interesses sollten durch ein filmisches Rezitativ verbunden werden, das einen lockereren, flüssigeren, neutraleren Stil in der Art der »Deskriptionsmusik« verwendet. Die musikalische Begleitung eines Films sollte – zusammengefasst – von einem kalkulierten Wechsel von in sich abgeschlossenen musikalischen Episoden und lockeren Passagen nach Art eines Rezitativs bestehen. Diese ganzheitliche Gestaltung, die in der Oper ihr Vorbild hat, wird, wie zu sehen ist (*infra* Kap. 13, #4), das dramaturgische Ideal von Erdmanns Theorie des Filmrhythmus bilden.

Monologe musikalisch gestützt, ferner sind alle Arien, Lieder, Duette etc. Vorstufen zu den Ensembleszenen und Finali. Der Filmkomponist, der seine Gaben nicht an einen einzigen, einen kurzen Zeitraum gehängt wissen will, wird dann zwar Nummern schaffen, wie sie heute die Operette als Grundlage besitzt.

12. Leitmotiv

1

Um die Wirkung und Spannung eines Films zu unterstützen und zur Hebung des künstlerischen Niveaus beizutragen, bedarf es einer Musik, die nicht, wie es Brauch wurde, aus allen möglichen Kompositionen zusammengestellt wird, und die meist undramatisch dem Wesen fremd ist, sondern einer Musik, die aus dem innersten Kern der Vorgänge geschaffen wird.

Das fertige Manuskript kann wohl dem Komponisten starke Anregung bieten und seine Phantasie beflügeln, jedoch muß er schon bei der Entstehung der Idee, des Szenariums entscheidend auf die Verteilung des ganzen organischen Aufbaus mitwirken. Nur dadurch könnte das durchaus »Rhapsodienhafte« in der Musik vermieden werden.²³⁷

Mit diesen Worten reagierte der Kinokomponist und Salonorchesterdirigent Ignatz Waghalter im September 1922 auf eine Umfrage des *Berliner Börsen-Couriers* zu den Perspektiven der Filmmusik. Der entscheidende Punkt in Waghalters Haltung ist hier die Kritik am »Rhapsodienhaften« in der Musik: Hier, schreibt Erdmann einige Jahre später, indem er sich die Stellungnahme des Komponisten zu eigen macht, »liegt wohl ein Drehpunkt des ästhetischen Problems ›Filmmusik‹ zugrunde [sic]« (*ibid.*). Und er fügt hinzu: »Die Film-Musik hat bisher auch im günstigen Falle noch kein ›Formenprinzip‹ finden, sich erarbeiten können« (*ibid.*).

Der Kampf von Erdmann und anderen gegen das »rhapsodische« Wesen der Filmmusik hat ein offen angesprochenes Zielobjekt. Viel mehr als die Klangmalerei, die äußerliche Illustration, die Kompilation bereits vorhandener Musik und tausend anderer bekannter Ärgernisse der täglichen Praxis habe ein falscher Gebrauch des Leitmotivs für Erdmann die Ausreifung eines bestimmten Formprinzips für Filmmusik verhindert. Der intensive Einsatz dieses Konstruktionsprinzips in der Musik von Autoren wie Urack, Heymann und vor allem Huppertz führe aus verschiedenen Gründen zu einem anstrengenden Hörerlebnis: Zum einen aufgrund der Überfülle an auftretenden musikalischen Ideen, dann wegen ihrer obsessiven Wiederholung mit wenig oder gar keiner Variation und schließlich, und das ist das Wichtigste, aufgrund des Mangels an Zusammen-

237 Hans Erdmann, *Ignatz Waghalter über Film-Begleitmusik*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 4, Nr. 36, 5. September 1925, S. 43 (§ 41).

hang, der sich aus der übermäßigen Fragmentierung des Musikschreibens ergibt.²³⁸ Dies sind die wesentlichen Punkte von Erdmanns Kritik am Leitmotivprinzip, die ihn auf die Unvereinbarkeit von Leitmotivtechnik und Filmmusik schließen lassen.

2

Die eigentliche, tiefere Wirkung des Leitmotivs entspringt seiner Verbindung mit der jeweiligen dramatischen Konstellation, hier ist es ohne Zuhilfenahme des Wortes – Lohengrin: Thema des Frageverbots! – in der Lage, selbständige dramatische Aktivität zu entfalten, und vor allem von dieser Möglichkeit wird auch das Filmspiel Nutzen ziehen können. Man wird sich aber hüten müssen, bei einer solchen Methode irgendwie in Aeufferlichkeiten zu verfallen. Dabei ist auch zu bedenken, daß die tieferen Wirkungen der leitmotivischen Technik nicht oberflächlich liegen, vielmehr gehört dazu doch auch eine genauere Kenntnis des betreffenden Werkes, wie sie sich nur durch öfteres Hören einstellen kann. Nach dieser Seite hin ist ja nun vorläufig die »Eintagsfliege« Film sehr bescheiden, und so betrachtet nicht eben gerade »leitmotivfreundlich«.²³⁹

Die Gründe für einen derart starken Widerstand, den Erdmann der allgemeinen Verwendung des Leitmotivs entgegenbringt, lassen sich besser nachvollziehen, wenn seine Kritik im Licht einer umfangreicheren theoretischen Argumentation gelesen wird. Seine Rezension von Huppertz' Musik zu den *Nibelungen* – einem Filmepos Fritz Langs in zwei Teilen: I. *Siegfried* und II. *Kriemhilds Rache* – ist dafür beispielgebend. Der Zweck der Rezension geht, wie der anspruchsvolle Titel *Ein Beitrag zur Dramaturgie der Film-Musik* bereits andeutet,²⁴⁰ weit über die Analyse der Stärken und Schwächen der Musik von Huppertz hinaus: Erdmanns Absicht ist es, die allgemeinen Kriterien für den kinematographischen Einsatz der Leitmotivtechnik infrage zu stellen, anhand eines Vergleichs zwischen Wagner'scher und filmischer Dramaturgie.

Die Rezension stellt zunächst Vorüberlegungen zur unterschiedlichen Zeitqualität im Wagner'schen Drama und im Film an. Die Tetralogie des *Nibelungen-*

238 Es sei daran erinnert, was Erdmann in Bezug auf *Wie einst im Mai* (*supra* Kap. 8, # 3) geschrieben hatte. Vgl. Erdmann, *Die Musik der Woche*: »Die Musikbegleitung, für die [W. R.] Heymann verantwortlich zeichnete, konnte ihm auch nicht recht auf die Beine helfen. An Einzelheiten sei erwähnt, daß leitmotivische Arbeit bei Lustspielen mit besonderer Vorsicht anzuwenden ist: das ständige Wiederholen des Refrains »Das war zu Schöneberg im Monat Mai« ermüdet auf die Dauer«.

239 Erdmann/Becce/Brav, *Allgemeins Handbuch der Filmmusik*, I, S. 51.

240 Hans Erdmann, *Ein Beitrag zur Dramaturgie der Film-Musik*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 3, Nr. 39, 25. September 1925, S. 32–34 (§ 44).

rings hat eine Gesamt-Ausführungsdauer von etwa 15 Stunden. In dieser Zeitspanne entfaltet sich eine Handlung, die nicht annähernd an das heranreicht, was in den beiden Lang-Filmen in bloß 4 Stunden abgehandelt wird. Wenn ein dramatisches Ereignis auf der Opernbühne in Musik gesetzt wird, wird es tatsächlich auf der Zeitebene erweitert, »indem die Musik die Vorgänge in ihrem Gefühlswert überhöht oder vertieft, dadurch verlangsamt und eindringlicher gestaltet«. ²⁴¹ Diese musikdramaturgische Gestaltung steht im Widerspruch zum diskontinuierlichen, elliptischen Ablauf des visuellen Filmbandes, wo die Montage regiert. In der Tat enthält der Film trotz einer viel kürzeren Dauer viel mehr Handlung als die Operntetralogie, weil er eine viel raschere Zeitlichkeit hat.

In Anbetracht der unterschiedlichen zeitlichen Natur des Musikdramas und des kinematographischen Mediums als solchem sei der Filmkomponist aufgefordert, die Haupt- und Nebenelemente der Handlung auszuwählen, Details wegzulassen und die ganzheitliche Gesamtgestaltung fasslich zu machen. Da das filmische Geschehen durch eine rasche Geschwindigkeit gekennzeichnet ist, müsste die Musik eher mit dem affektiven und emotionalen Fluss als mit der äußerlichen Handlung eine Verbindung herstellen.

Das Vorgehen des Filmkomponisten Huppertz scheint hingegen in einem ganz anderen Prinzip zu wurzeln. Anders als von Erdmann theoretisiert, verknüpft Huppertz seine Leitthemen in einem illustrativen Verhältnis zu den äußerlichen Elementen des Visuellen, »aus verfehlte[m] Bestreben, den Ereignissen des Films auf Schritt und Tritt nachzugehen«. ²⁴² Aus diesem dramaturgischen Fehler »ist an vielen Stellen ein unmusikalisches Mosaik entstanden, das dem Aufkommen einer geschlossenen Stimmung eher hinderlich als förderlich ist« (*ibid.*). Huppertz' Musik orientiere sich überwiegend am äußerlichen Filmgeschehen, sodass sie bisweilen in den für die Kompilationspraxis typischen illustrativen Mechanismus zurückfällt.

Es lohnt sich, die sehr genaue Analyse, die Erdmann vom I. Teil des Films *Siegfried* anstellt, hier im Detail nachzuvollziehen:

Im Palast der Burgunden wird die Ankunft Siegfrieds gemeldet. – Hagen warnt Gunther, Siegfried aufzunehmen, Gunther weist Hagen zurück. – Die Zugbrücke. – Siegfried reitet ein. – Werbung um Kriemhild. – Hagen bringt die Brautwerbung um Brunhild zur Sprache. – Das Bild Brunhilds, die einen Pfeil abschießt. – Siegfried braust über die Zumutung, Helfersdienste zu leisten, auf. – Allgemeiner Tumult. –

²⁴¹ Erdmann, *Zur Methodik der musikalischen Film-Illustration* (§ 36).

²⁴² *Ibid.*

12. Leitmotiv

Die Spieldauer dieses Szenen-Ausschnittes dürfte 8 bis 9 Minuten betragen.

Die Musik zu diesen Szenen (Klavierauszug Ziffer 27 bis 41) ist nun in etwa 21 zumeist schon äußerlich getrennte Mosaikstückchen aufgelöst. Es folgen der Reihe nach: 1. Siegfriedsthema, 2. Burgundenthema, 3. Schwertthema, 4. Signalthema, 5. Hagenthema, 6. Signalthema mit Burgundenthema, 7. Tonmalerei bei »Tor-auf«, 8. Siegfriedsthema, 9. Kriemhildenthema, 10. Ute-Thema, 11. Traummusik (tonmalerisch), 12. Schwertthema, 13. Kriemhildenthema, 14. Einzugsfanfare mit Siegfriedsthema, 15. Schwertthema, 16. Einzugsfanfare, 17. Brunhildenthema, 18. Hagenthema, 19. Schwertthema, 20. Burgunden- mit Schwert- und Siegfriedsthema, 21. Tumultmusik.

Das sind etwa 10 Verschiedenheiten an 21 Stellen hart aneinander gerückt in 8 bis 9 Minuten. Das Beispiel dürfte selbst für den musikalischen Laien lehrreich sein. Die Variabilität ist da, aber die Einheitlichkeit fehlt völlig.²⁴³

Die Strukturierung des Leitmotivgewebes im Sinne einer Bild-für-Bild-Illustration zerlegt die Filmpartitur in ein Mosaik kleinster musikalischer Einheiten, die unverbunden aufeinander folgen. Darüber hinaus lässt die (durch die Montage bewirkte) Zeitkontraktion die Leitmotive sich nicht in ihrem ganzen Umfang entfalten, wodurch das Leitmotivgewebe zu einer Reihung grober Allegorien herabsinkt. Andererseits veranschaulicht Erdmanns Kritik, wie er sich die filmische Anwendung der leitmotivischen Technik vorstellte: Die Leitthemen hätten seiner Meinung nach nicht die Hauptfiguren oder andere Elemente der visuellen Sphäre mechanisch widerzuspiegeln, sondern der Gefühlslinie zu folgen, d. i. dem Fluss der Gefühle, der die äußeren Ereignisse von innen heraus unterstützt. Im *Allgemeinen Handbuch* wird er schreiben:

Die innere Handlung, die Gefühlslinie, ist es aber gerade, an die sich der Musiker vor allem anschließen kann. Es ist also auch keineswegs so, daß dem schnellen Wechsel von szenischen äußeren Vorgängen ein ebenso schneller der inneren Stimmung entsprechen muß und nichts ist darum falscher, als wenn der Musikanth glaubt, wie ein Pudelhund hinter den Filmszenen herlaufen zu müssen und wahllos den willkommenen Bissen aufzufangen, wie ihn der Film gerade abwirft.²⁴⁴

Zurück zu den *Nibelungen*: Um diesen groben Fehler zu vermeiden, hätte man die Handlung auf wenige, aber wesentliche dramatische Ideen herunterbrechen müssen (Siegfrieds Liebe, Krimhilds Traum, Hagens Rivalität usw.), und die

243 *Ibid.* Die Analyse wird im ersten Band des *Allgemeines Handbuches* vollständig wiederholt. Vgl. Erdmann/Beccé/Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, I, S. 47.

244 *Ibid.*, I, S. 46.

Musik hätte sich daran halten müssen, um formale Strukturen größerer Ausdehnung festzulegen und eine übermäßige Fragmentierung der Filmpartitur zu vermeiden. Huppertz' größtes Manko wäre also nicht musikalischer, sondern dramaturgischer Natur.

3

*Der Bausteincharakter des Leitmotivs, seine Prägnanz und Kürze, stand von vornherein in Relation zu der Größe der musikalischen Form der riesigen Musikdramen der Wagnerschen und nach-Wagnerschen Ära. Gerade weil das Leitmotiv für sich musikalisch noch nicht entfaltet ist, verlangt es, um kompositorisch einen Sinn zu geben, der mehr als seine bloße Anzeigefunktion ist, nach breiten musikalischen Flächen. Der Atomisierung des Materials entspricht die Monumentalität des Baus.*²⁴⁵

In ihrer bekannten Kritik am Leitmotiv im Hollywood-Film werden Adorno und Eisler – wie zuvor Erdmann – die Beziehung zwischen dem Leitmotiv und der Zeitlichkeit des Wagner-Dramas als die entscheidende Frage identifizieren. Wagner'sche Leitmotive, schreibt Adorno in seinem *Versuch über Wagner*, »sind ausdrucks-geladene Gesten«,²⁴⁶ aber nicht entwicklungsfähig: »Gesten lassen sich wiederholen und verstärken, aber nicht richtig ›entwickeln‹.«²⁴⁷ Das Wagner'sche Leitmotiv schließt in seiner gestischen Kürze und Prägnanz die motivisch-thematische Arbeit aus und bietet sich für ein bloß modulierendes Sequenzierungsverfahren an, um das zeitliche Kontinuum zu begründen und große formale Strukturen zu errichten. Gerade der assoziative Charakter der Leitmotive erfordere daher große musikalische Räume, um nicht in einen banalen »Allegorismus« zu verfallen: Damit der dramatische Sinn des Leitmotivs über die einfache Hinweisfunktion hinausgeht und das szenische Geschehen in die Sphäre symbolischer Bedeutungen überhöht, muss sich die Leitmotivtechnik innerhalb eines weiten zeitlichen Horizonts entfalten.

Diese Balance zwischen motivischer Prägnanz, makroformaler Dimension und symbolischer Funktion ist für Adorno und Eisler aufgrund der montagebedingten Zeitkontraktion, die dem Leitmotiv keine Entfaltungsmöglichkeiten bietet, im Film nicht nachzubilden:

²⁴⁵ Adorno/Eisler, *Komposition für den Film*, S. 15.

²⁴⁶ Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, in Ders., *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1971, S. 7–148: 34.

²⁴⁷ *Ibid.*

12. Leitmotiv

Dies Verhältnis ist im Film gänzlich aufgehoben, denn Filmtechnik ist von Grund auf Montagetechnik. Der Film verlangt notwendig Unterbrechungen eines Materials durch das andere, nicht Kontinuität.²⁴⁸

Daher besteht bei der Verwendung von Leitmotiven die Gefahr einer »Kristallisierung«, weil die musikalischen Ideen ihren symbolischen Wert verlieren und auf die bloße Wiederkehr desselben unveränderten Materials entsprechend dem Wiedererscheinen eines Elements der Bilderzählung reduziert sind. Für diese abwertende Konzeption des Leitmotivs behält Adornos sprichwörtliche Definition des Leitmotivs als eines »musikalischen Kammerdieners« ihre ganze Gültigkeit, nämlich eines Kammerdieners, der »seinen Herrn mit bedeutsamer Miene vorstellt, während den Prominenten ohnehin jeder erkennt«.²⁴⁹

Ganz offensichtlich schließt Adornos und Eislers Kritik am Leitmotiv im Hollywood-Film an Erdmanns Kritik an der *Nibelungen*-Musik an: eine Kritik, die auch Huppertz' Partitur für *Metropolis* nicht verschonen wird.²⁵⁰ Auch hier löst sich das kompositorische Vorgehen Huppertz' (trotz der Verwendung relativ homogener formaler Mittel) bisweilen in eine Folge fragmentierter Einheiten auf, die dem raschen Filmablauf eng folgen. Die intensive und kleinteilige Verwendung der Leitmotive im Sinne einer pedantischen Illustration des Visuellen verhindert die Bildung großer Erzählbögen, die beim Lenken der Aufmerksamkeit auf die wesentlichen Elemente der Erzählung den strukturellen Rhythmus des Films verständlich machen würden. Kurz gesagt: Der Musik von Huppertz fehle der »große Rhythmus« (*infra* Kap. 13, # 3), d. i. eine langandauernde Struktur, die den meist diskontinuierlichen Ablauf der visuellen Sphäre zu einer Einheit zusammenfasst. Daher besteht bei *Metropolis* wie zuvor bei den *Nibelungen* die Gefahr, dass die leitmotivische Technik, um Adorno zu zitieren, zu einer »bloßen Verdopplung« führe, »unwirksam und unökonomisch«.²⁵¹

Wichtig bleibt festzuhalten, dass die Wurzeln dieser Abflachung der leitmotivischen Technik gänzlich im Prinzip der Illustration liegen: in der Konvention, dass die Musik im Einklang mit dem Erzählten und nicht mit dem Erzählenden stehen muss, dass sie die szenischen Referenten darstellt, anstatt sich, wie Erd-

248 Adorno/Eisler, *Komposition für den Film*, S. 15.

249 *Ibid.*

250 Im *Allgemeinen Handbuch* übt Erdmann nur indirekt Kritik an der *Metropolis*-Partitur: An Huppertz wird allgemein sein kompositorisches Prinzip, und zwar die intensive, aber seiner Ansicht nach äußerliche Ausnützung der leitmotivischen Technik getadelt. Bei der Rezension der *Metropolis*-Musik für das *Reichsfilmblatt* beschränkt sich Erdmann hingegen auf einen sibyllinischen Spruch: »Leitmotive. – Also erstens fehlt dem Film das Leitmotiv und zweitens: seit Wagner diese Gasse aufgemacht hat, rennen sie alle hinein – hoffnungslos! –. Wagner war nämlich sein eigener Dichter«. Hans Erdmann, *Metropolis – Liebe, Manuskript – Musik*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 5, Nr. 4, 29. Januar 1927, S. 22.

251 Adorno/Eisler, *Komposition für den Film*, S. 16.

mann es gewünscht hätte, an der narrativen Strukturierung zu beteiligen. Der Niveauabfall in den Partituren zu *Metropolis* und den *Nibelungen* ist ein Beweis für jene ästhetischen Verwerfungen, die auf diesen Seiten immer wieder als unvermeidlicher Bestandteil der filmmusikalischen Routine hervorgehoben wurden: Solche Musik kennt Höhe- und Tiefpunkte, wie handwerklich hervorragende Produkte, die dennoch nicht von den durch eine Gebrauchsproduktion auferlegten Unvollkommenheiten verschont werden.

13. Rhythmus

1

*Rhythmus ist Schwingungstakt und Wechsel von äußeren Eindrücken auf Ohr und Auge des Menschen, und kann unsere Seele in gleiche Schwingungen versetzen. [...] Die Erregung des Ohres durch die Musik hat sich ja auch die Oper zu eigen gemacht, aber dem Film stehen fast unbegrenzte Möglichkeiten – alles Lebende und für uns tote zwischen Himmel und Erde – zur Erregung der Augen zur Verfügung.*²⁵²

Im Vorwort zu seinem *Das Lichtspiel als Kunstform* (1924) stellt Georg Otto Stindt fest: »Der Film ist eine neue Kunstform« (*ibid.*, S. 5). Wie jede andere Kunstform habe auch der Film sein eigenes »Formgesetz« (*ibid.*), das wie folgt zusammengefasst werden kann: »Handlung (Pantomime + Rhythmus) = Wirkungseinheit« (*ibid.*, S. 25). Die »Wirkungseinheit« eines wohlgeformten Films beruhe auf der Entsprechung von »äußerer und innerer Bewegung« (*ibid.*, S. 24). Die äußere Bewegung kommt zum Ausdruck durch die Pantomime: Sie »beruht auf der Handlung, dem Wechsel der Schauplätze, und den sich daraus ergebenden Gegenüberstellungen der Helden« (*ibid.*). Jedoch sei im Hintergrund dieses äußeren Geschehens eine »innere Bewegung« vorhanden, die »in seelischen Erregungen« wurzle (*ibid.*): »Die Pantomime ist nicht inneres Erleben, sondern nur die Folge, der Ausdruck dieser Seelenstürme« (*ibid.*, S. 27). Im Film kommt diese innere Bewegung als Rhythmus zum Ausdruck.

In der Definition der inneren Bewegung als »Rhythmus« offenbart sich für Stindt die Musik als theoretisches Vorbild: »Nämlich den Rhythmus, der ja den Bildern und der Musik gleich gemeinsam ist und beiden erst Leben gibt« (*ibid.*, S. 18). Der berühmte, Hans von Bülow zugeschriebene Wahlspruch »Im Anfang war der Rhythmus« wird von Stindt aufgegriffen und zur Besiegelung seiner Argumentation eingesetzt (*ibid.*, S. 25).

Was Rhythmus ist, dazu liefert Stindt allerdings eine sehr breite Definition – »Rhythmus ist Schwingungstakt und Wechsel von äußeren Eindrücken auf Ohr und Auge des Menschen« (*ibid.*) –, um damit eine metaphorische Anwendung des Begriffs auch auf optische Reize zu ermöglichen. Mit der Wahl des Begriffs »Rhythmus« spielt Stindt auf die visuelle Konstruktion an, die jene Technik er-

²⁵² Stindt, *Das Lichtspiel als Kunstform*, S. 25–26.

13. Rhythmus

möglichst, die das spezifisch Filmische ausmacht: die Kunst der Montage. Indem die Montage die Aufeinanderfolge der Bilder artikuliert, organisiert sie das Visuelle zeitlich und gestaltet es nach Prinzipien wie Regelmäßigkeit und Symmetrie, Akzentuierung und Kontrastierung.

Die Bildfolge erzeugt einen »gesteigert[en] Rhythmus«, dessen Konstruktionsmöglichkeiten nahezu grenzenlos sind: »Dem Film stehen fast unbegrenzte Möglichkeiten – alles Lebende und für uns Tote zwischen Himmel und Erde – zur Erregung der Augen zur Verfügung« (*ibid.*, S. 25–26). In der Analogie bleibend kommt Stindt zu der Feststellung, dass, insofern die Schnelligkeit des Schnitts und die Bildfolge einen Bildrhythmus bilden, bei einem Film sogar von einer »innerliche[n] Musikalität« (*ibid.*, S. 46) die Rede sein kann. Auf diese Weise, schließt Stindt, »griff der Film zur reinen Musik« (*ibid.*, S. 47).

Hier stellt sich die Frage, welche Begleitmusik für einen Film angemessen und plausibel ist, der solcherart bereits eine eigene innerliche Musikalität besitzt. In erster Linie, so betont Stindt, »erscheint es widersinnig zu einem Film einfach bestehende Musik – die doch auf ganz andere Rhythmen zugeschnitten wurde – zu spielen«. Im Gegenteil: »Vielmehr muß der gute Film seine eigene Musik haben, deren Klangwellen im selben Takt wie die Lichtwellen seiner Laufbilder atmen« (*ibid.*).

Dies bedeute jedoch keineswegs, dass die Musik die bloße äußere Handlung (die Pantomime) zum Anlass einer musikalischen Paraphrase nehmen solle, wie es in derzeitigen Musikillustrationen üblich war. Im Gegenteil, die Musik solle die »Stimmungen« zum Ausdruck bringen. Wie? Indem – antwortet Stindt – sie sich der Montage, das heißt der optischen Konstruktion, anpasse. Wagners *Oper und Drama* paraphrasierend schließt er: »Eine Musik, die statt Mittel zu sein, den Zweck selber darstellen will, ist unkünstlerisch, verlogen« (*ibid.*, S. 50).

Auf Stindt bezieht sich ausdrücklich der Theoretiker und Filmkritiker Rudolf Harms, wenn er in seiner *Philosophie des Films* (1926) die Notwendigkeit einer Musik befürwortet, welche »der inneren Musikalität des Films entspricht und nicht gegenüber dem Filminhalt eine eigene souveräne Musikalität aufweist.«²⁵³ Im Sinne des Filmkunstwerks als »Kollektivkunst« (*ibid.*, S. 57) muss die konkrete Begleitmusik ihr Formgesetz der »inneren Musikalität« des Films entlehnen, indem sie ihren eigenen Rhythmus jenem Filmrhythmus anpasst, der

253 Rudolf Harms, *Philosophie des Films* (1926), Hamburg, Meiner, 2009, S. 82. Kurz davor hatte er Stindts Aussage fast wörtlich wiederholt: »Es ist nötig, daß die Klangwellen der Musik irgendwie im selben Takt schwingen wie die Lichtwellen seiner Laufbilder« (*ibid.*).

der Montage entspringt und der letztlich aus der »Art des Wechsels der Bilder, Szenen und Titel« besteht (*ibid.*, S. 113).²⁵⁴

2

*Die Bilder einer Landschaft, Bilder von Gebäuden oder Gegenständen, die gar keinen dramatischen Inhalt haben, können durch die Montage einen optischen Rhythmus ergeben, der nicht weniger ausdrucksvoll ist als eben Musik.*²⁵⁵

In seinem Buch *Der Geist des Films* (1930) widmet auch Béla Balázs dem Filmrhythmus ein wesentliches Kapitel. Der ungarische Filmkritiker diskutiert die Frage nach einem »Rhythmus« der Bildfolge in Kapiteln, deren Überschriften – *Optische Musik, Bewegung des Ornaments, Kontrapunkt verschiedener Sphären* usw. – bereits klar eine Durchdringung mit eigentlich genuin musikalischen Konzepten und Begriffen verraten.

In der Filmsprache von Kinomachern wie Sergej Eisenstein und Walter Ruttmann erkennt Balázs die Entwicklung der Montage-Technik hin »zu einer ganz besonderen, wunderbar differenzierten Kunst« (*ibid.*, S. 49). Der Bildrhythmus erzeuge seine eigene Form, die »den Atem der Erzählung« gibt (*ibid.*), bestehend aus einer Abfolge von Akzentuierungen und Entspannungen.

Der »Bildrhythmus« könne bei einer solchen sich verselbständigenden Gestaltung sogar vom dramatischen Inhalt der Filmerzählung unabhängig werden: Der »Montagerhythmus kann einen ganz eigenen, unabhängigen, gleichsam musikalischen Wert bekommen, der zum Inhalt nur noch eine entfernte und irrationale Beziehung hat« (*ibid.*, S. 50). Die Bilder von Gegenständen oder von einer Landschaft, obwohl sie scheinbar keinen wesentlichen dramatischen Inhalt besitzen, können durch die Montage eine musikalische anstatt eine bloß bildliche Ausgestaltung erhalten (damit antizipiert Balázs Eisensteins Theorie der musikalischen Landschaft um etwa 20 Jahre),²⁵⁶ insofern ihre optische Form nach rhyth-

254 Ebenso zuvor Stindt: »Immer aber wird die Musik sich dem Bildrhythmus anschmiegen«. Stindt, *Das Lichtspiel als Kunstform*, S. 48.

255 Béla Balázs, *Der Geist des Films*, Halle an der Saale, Knapp, 1930; Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001, S. 50.

256 Der Stummfilm – schreibt Eisenstein in den 1940er Jahren in *Neravnodušnaja priroda* (*Eine nicht gleichmütige Natur*, 1945) – erschaffe »seine eigene Musik«. Der russische Regisseur betrachtet jedoch nicht den abstrakten Bildrhythmus, sondern die Landschaftsszene als die formale Einheit, die in ihrer polyphonen Ausarbeitung das »Aus-sich-Herausgehen« des Bildes in musikalische Ausdrucksformen« darstelle. Sergej Eisenstein, *Neravnodušnaya priroda*, in Ders. *Izbrannye proizvedeniya v šesti tomakh*, Moskva, Iskusstvo, 1963–1970, III: *Teoreticheskie issledovaniya (1945–1948)*, 1964, S. 251–432; dt. Ausgabe Sergej Eisenstein, *Eine nicht gleichmütige Natur*, hrsg. von R. Heise, Berlin, Henschelverlag, 1980, S. 15. Zu diesem Thema siehe Francesco Finocchiaro, *Sergei Eisenstein and the Music of Landscape*:

13. Rhythmus

mischen und kontrapunktischen Kriterien organisiert wird. Eine bloße Landschaftsszene hat ihre eigene Emotionalität, die durch die Ausarbeitung und Komposition der dargestellten Elemente nach musikalischen Form-Prinzipien entsteht. Der Montagerhythmus wird dadurch zum »lyrische[n] Ausdruck der Stimmung des Betrachters oder eines Regietemperamentes«.²⁵⁷

Die »musikalische« Ausgestaltung der visuellen Sphäre – so Balázs weiter – wird nicht unbedingt den dramatischen Inhalt des Filmgeschehens zu reflektieren haben, denn sie kann sich auch in eine dialektische Beziehung zum Inhalt der Erzählung begeben: »Die optische Musik der Montage läuft in eigener Sphäre neben der Begrifflichkeit des Inhalts einher« (*ibid.*, S. 50). Die zwei Sphären können in eine kontrapunktische Beziehung zueinander gesetzt werden: Sie können interagieren, aber auch gegeneinander gesetzt werden. Rein formal betrachtet könnte der Filmrhythmus sogar ein raffiniertes polyrhythmische Spiel erzeugen: Die Bewegung innerhalb der Bilder sowie die Bewegung der Bilder selbst können getrennte Rhythmen erschaffen, die ebenfalls gemäß einem Spektrum von Beziehungen, von Einstimmigkeit bis Kontrapunkt, interagieren.

Der »visuelle Rhythmus« kann daher in Entsprechung zu genuin musikalischen Phänomenen (vom Kontrapunkt bis zur Polyrhythmie) beschrieben werden. Der Begriff des Bildrhythmus hat seinen begrifflichen Wahlreferenten in der Musik, aber bei Balázs bleibt die eigentliche Musik stumm: Überraschenderweise widmet er in seinem Rhythmus-Kapitel der Filmbegleitmusik keine einzige Zeile. Hinter diesem Paradoxon verbirgt sich bei näherer Betrachtung ein widersprüchliches und ambivalentes Verhältnis zur Musik, das er (wenn auch in den unterschiedlichsten Nuancen und Akzentuierungen) gemeinsam hat mit den Verfechtern dessen, was ich an anderer Stelle als »optisches Paradigma« bezeichnet habe (*supra* Kap. 3, #2). Welche Rolle könnte Musik überhaupt in einer Kunst spielen, die an sich »musikalisch« sein will? Die »innere Musikalität« des Stummfilms macht die eigentliche »musikalische« Komponente offenbar überflüssig und zu einem Fremdkörper: »Die Musik ist also ein an sich rein äußerlich hinzukommender und scheinbar völlig selbständiger Faktor«,²⁵⁸ schrieb Harms 1926 und zertifizierte damit eine Dichotomie zwischen zwei sich ausschließenden »Musikalitäten«.

The Mists of »Potemkin« between Metaphor and Illustration, in *The Sounds of Silent Films. New Perspectives on History, Theory and Practice*, hrsg. von C. Tieber und A. K. Windisch, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, S. 172–191.

²⁵⁷ Balázs, *Der Geist des Films*, S. 51.

²⁵⁸ Harms, *Philosophie des Films*, S. 79.

3

Unter Zeitkunst wollen wir eine Kunstart verstehen, die sich in der Zeit abspielt, die zu ihrer Wirksamwerdung einer gewissen Zeitspanne bedarf, sie steht im Gegensatz zur statischen Raumkunst, also zur Malerei, Bildhauerei, Architektur.²⁵⁹

Das *Allgemeine Handbuch der Film-Musik* wird mit einer Feststellung eröffnet, die eine Kontinuität zu den Theorien Stindts, Harms' und Balázs' herstellt: Es gebe eine Wesensverwandtschaft von Film und Musik, und diese fundiere auf dem »Rhythmus«: »Allen Zeitkünsten [ist] das *rhythmische Element* als unveräußerliche Grundlage, als integrierendes Moment, gemeinsam« (*ibid.*, S. 8).

Film und Musik sind beides »Zeitkünste«, also Kunstarten, die sich in der Zeit abspielen und ihren Stoff »rhythmisch« artikulieren, »also durch periodische Aufeinanderfolge von betonten und unbetonten Zeiteilen« (*ibid.*, S. 1). Erdmanns Theorie beschränkt sich jedoch nicht auf die Wiederholung der Thesen von Stindt, Harms und Balázs von einer intrinsischen rhythmischen Dimension des Films, sondern er entwickelt sie wesentlich weiter und führt sie zu originalen Schlussfolgerungen, die bedeutsame Implikationen auch für die Praxis der Filmkomposition haben.

Der Film besitzt auch für Erdmann eine eigene Rhythmisität, die aber nach einem akustischen Äquivalent sucht. Es geht ihm also um die Frage: Wie äußert sich dieser filmische Rhythmus? Durch Montage und Aufeinanderfolge der Bilder, wie bei Stindt und Balázs? Oder durch andere künstlerische Mittel? Und welche Aspekte des Films, fragt sich Erdmann als Filmkomponist, müsste die Musik unterstützen?

Für Erdmann hat der Filmrhythmus eine doppelte Natur. Die basalste rhythmische Dimension sieht Erdmann erfüllt in den Filmszenen, in denen rhythmische Bewegung abgefilmt wird (*ibid.*, S. 8), wie bei Balletten, Tänzen, Märschen oder anderen rhythmisch fassbaren Bewegungserscheinungen wie beispielsweise arbeitenden Maschinen, um ein überaus beliebtes Filmmotiv der 1920er Jahre zu erwähnen. Hier wird direkt in der visuellen Sphäre eine Rhythmik sichtbar, deren Motorik die Musik aufgreifen kann. Ein Beispiel wäre die Moloch-Szene aus *Metropolis* mit der Musik von Huppertz: Der Rhythmus der Maschine sowie die Bewegung der Arbeiter bringen einen plastischen Rhythmus zum Ausdruck, der konform mit den Konventionen der Filmmusik der

259 Erdmann/Becce/Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, I, S. 1.

13. Rhythmus

1920er Jahre im rhythmischen Ostinato sein akustisches Äquivalent findet (Notenbeispiel 7):



Notenbeispiel 7: Gottfried Huppertz, *Metropolis*, Akt I. Auftakt, T. 379–382

Die künstlerische Verknüpfung zwischen Bild und Musik lässt sich aber nicht auf eine derartige äußerliche Synchronisation reduzieren. Erdmann: »Allein mit dem einfachen Begriff ›Rhythmus‹ schlechthin kommen wir doch nicht recht aus, und wir wollen zum besseren Verständnis einmal zwei Graduierungen des rhythmischen Begriffs einführen.«²⁶⁰ Jene elementare Rhythmik der äußeren Filmvorgänge in einer Szene stellt lediglich einen »kleinen Rhythmus« dar,²⁶¹ der in einem Rhythmus höherer Ebene aufgehoben werden muss. Die äußeren Filmvorgänge werden durch eine »Gefühlslinie« (*ibid.*, S. 14) unterstützt, deren gesamte Bewegung das aufzeichnet, was Erdmann (mit einer von Eduard Hanslick entlehnten Kategorie) den »großen Rhythmus« (*ibid.*, S. 9) nennt. Anhand des folgenden Beispiels wird man feststellen, inwieweit gesagt werden kann, dass die Filmvorgänge eine »Gefühlslinie« enthalten, und in welchem Sinne von einem »großen Rhythmus« die Rede sein kann.

Zu diesem Zweck wird eine längere Filmsequenz näher betrachtet: die erste Hälfte des Films *Nosferatu* (1922) in der Regie von Murnau mit der Musik von Erdmann selbst.²⁶² Diese lässt sich in vier Abschnitte einteilen: 1. eine einleitende Entspannungssituation mit der Einführung von Hutter und Helene; 2. ein kontrastierendes Moment als Spannungshöhepunkt, bei dem der Charakter Knock und der Brief Graf Orloks im Mittelpunkt stehen; 3. die Rückkehr zur anfänglichen Ruhesituation mit den Reisevorbereitungen Hutters nach Transsilvanien; und schließlich 4. der Epilog mit dem Abschied zwischen Hutter und Helene.

Das erste Thema ist der ersten der vier Episoden (Abb. 12, Notenbeispiel 8) zugeordnet: Der Satz stammt aus Erdmanns *Fantastisch-romantischer Suite* (IA: »Idylle«), wird im *Thematischen Skalenregister* als *Idylle. Verschlafenes Städtchen*,

260 Hans Erdmann, *Auf der Suche nach einer Filmschrift*, »Die Filmtechnik«, Jg. 4, Nr. 25, 1928, S. 478–481 (§ 62).

261 Erdmann/Becce/Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, I, S. 8.

262 Für diese Analyse wird auf die von Berndt Heller herausgegebene musikalische Rekonstruktion verwiesen, die auf der *Fantastisch-romantischen Suite* Erdmanns und weiteren Musikmaterialien aus dem *Thematischen Skalenregister* basiert (*Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens*, 1922, restaurierte Version 2007 © Transit Film).



Abb. 12:
Friedrich Wilhelm Murnau,
Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens (1922)

Notensbeispiel 8: Hans Erdmann, *Fantastisch-romantische Suite IA: »Idylle«*

Morgenstimmung (Nr. 1691) bezeichnet und steht – es kann nicht anders sein – in der Tonart F-Dur. Drei Motive treten hervor: das erste (a) in den Streichern, das zweite (b) in den Blasinstrumenten, schließlich eine Melodie (c), gespielt von einer Solo-Oboe.

Zur zweiten Episode (Abb. 13, Notensbeispiel 9) erklingt eine konventionelle Horrormusik: Das Stück mit dem Titel *Visionen eines Irren* stammt aus Becces *Suite De profundis*. Die harmonische Dissonanz, die starken dynamischen Kontraste und die langsame Halbtonsequenz dienen dazu, wachsende Spannung bis zu einem Höhepunkt »dramatischer Expression« zu erzeugen.

Die dritte Episode bringt eine Wiederholung der Motive b und c des ersten Themas (Abb. 14, Notensbeispiel 8). Bei der Abschiedsszene zwischen den beiden tritt schließlich eine dritte musikalische Idee ein (*Fantastisch-romantische Suite IB: »Ergebung«*), die von Erdmann unter der Nr. 994 des *Thematischen Skalenregisters* als *Ergebung, Vergangener Schmerz, Hoffnung* (Abb. 15, Notensbeispiel 10) geführt wird. Dieses letzte Thema, das eigentlich nichts anderes als die Melodie (c) der

13. Rhythmus

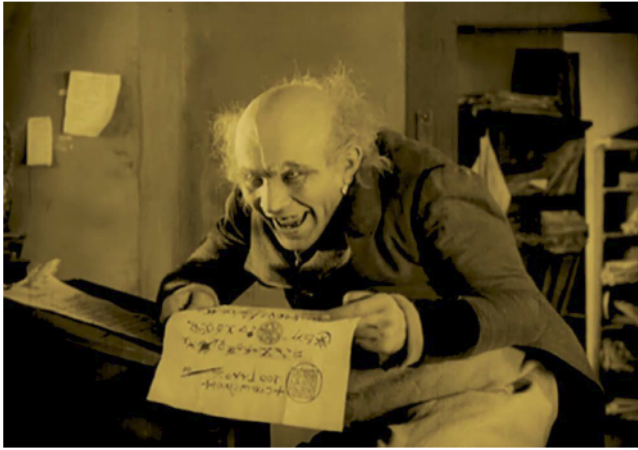


Abb. 13:
Friedrich Wilhelm Murnau,
Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens (1922)

Lento
Cb.

10

Notenbeispiel 9: Giuseppe Becce, *De Profundis-Suite II*, 2: »Visionen eines Irren«
(eigene Transkription)

Oboe ist, nur jetzt in den Streichern und in D-Dur gespielt, bildet den Höhepunkt »lyrischer Expression«. Wiederholt in einer Variante in G-Dur beschließt es die Szene in einer Coda.

Diese vierteilige Filmsequenz kann als das Erdmann'sche dramaturgische Ideal angesehen werden und hat eine regelmäßige Struktur: Sie besteht insgesamt aus drei Hauptthemen, die in der Weise angewendet werden, dass sich eine dreiteilige Form und eine Coda ergeben. Erdmanns rhythmischer Analogie folgend wäre die erste Episode ein Auftakt; die zweite ist betont, sozusagen; der dritte wieder unbetont; der vierte und letzte bildet die thetische Kadenz. Dieser »Rhythmus im Großen«, bestehend aus der Abwechslung von Spannung und Entspannung, von Höhepunkten dramatischer bzw. lyrischer Expression, ist in der Tat das, was Erdmann im *Handbuch* als »Eurhythmie« bezeichnet (*ibid.*, S. 9).

Abb. 14:
Friedrich Wilhelm Murnau,
Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens (1922)



Abb. 15:
Friedrich Wilhelm Murnau,
Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens (1922)



Notenbeispiel 10: Hans Erdmann, *Fantastisch-romantische Suite* IB: »Ergebung«

4

Hierin begreift sich alles, was wir unter »Spannung und Dynamik«, unter »Bewegung und Ruhe«, unter »Höhe- und Tiefpunkt« usw. verstehen, alles in künstlerische Gesetzmäßigkeit faßbare, alles, was bei der Musik Gegenstand der »Formenlehre« und beim Drama bzw. Oper Gegenstand einer »Dramaturgie« ist. Diese höher graduierte Rhythmik muss das Filmkunstwerk ebenfalls besitzen und besitzt es auch in der Tat.²⁶³

Der Begriff »Eurhythmie« – der in der deutschsprachigen Musikpublizistik eine lange Geschichte vorzuweisen hat²⁶⁴ – bezeichnet also den »Rhythmus im Großen« der Gefühlslinie, in welchem die kleine Bewegung der elementaren Rhythmik aufgehoben wird. Die wesentliche Aufgabe der Filmmusik sei es also nicht so sehr, dem kleinen Rhythmus der äußeren Bewegungen und der Pantomime zu folgen, als vielmehr den durch die »Gefühlslinie« geschilderten »großen Rhythmus« zu unterstützen.

Aufgrund dieser metaphorischen Übertragung wird der Begriff »Rhythmus« wesentlich erweitert. Der »Rhythmus im Großen« – so schreibt Carl Dahlhaus in Bezug auf Eduard Hanslick – ist weder die einfache »Augmentation« des kleinen Rhythmus noch sein »bloßes Abbild in anderem Maßstab«.²⁶⁵ Die Eurhythmie betrifft nicht mehr das »qualitative Moment« (*ibid.*) des rhythmischen Phänomens als Reihenfolge von betonten und unbetonten Zeiteinheiten, sondern verweist auf nichts Geringeres als auf die zeitliche Gliederung des Films, dessen Strukturierung als Spannungskurve. Der theoretisch-musikalische Begriff »Rhythmus« wird mit anderen Worten zu einem dramaturgischen Grundprinzip erhoben. Die Eurhythmie schildert nun eine gesamte Musikform, bestehend aus dem Wechsel von Spannungs- und Entspannungsmomenten, der nur im weitesten Sinne als »rhythmisch« bezeichnet werden kann. Die dramaturgische Struk-

263 Erdmann, *Auf der Suche nach einer Filmschrift* (§ 62).

264 Der Begriff »Eurhythmie« als Gegenstück zum »kleinen Rhythmus« findet sich bereits in einer 1846 in der Prager Zeitschrift *Bohemia* erschienenen Rezension des Musikkritikers Bernhard Gutt zum Oratorium *Mose* von Adolph Bernhard Marx. Diese Rezension soll eine der vielen inoffiziellen Quellen Eduard Hanslicks sein, der aus Prag stammte und bei seiner Definition von »Rhythmus im Großen« in *Vom Musikalisch-Schönen* wörtlich die Definition von »Eurhythmie« bei Bernhard Gutt aufgreift, ohne dieses Wort zu verwenden. Der Begriff »Eurhythmie« kursiert auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – er tritt z. B. in den Schriften Wagners hervor. Die gesamte begriffliche Konstellation mit dem gleichen festen Zusammenhang tritt ungefähr 70 Jahre später in der Filmkompositionstheorie wieder auf. Zum Begriff »Rhythmus im Großen« vgl. Carl Dahlhaus, *Rhythmus im Großen*, »Melos«, Jg. 1, 1975, S. 439–441, sowie die Beiträge von Geoffrey Payzant, *Eduard Hanslick and Bernhard Gutt*, »The Music Review«, Jg. 50, 1989, S. 124–133, und Maurizio Gianì, *La doppia verità nell'estetica di Hanslick*, »Annali della Schola Salernitana«, 2000–2001, Salerno, Ripostes, 2001, S. 199–221.

265 Dahlhaus, *Rhythmus im Großen*, S. 439.

turierung folgt Prinzipien von Korrespondenz, Symmetrie und Proportionalität zwischen miteinander zusammenhängenden Teilen.

Der letzte Punkt hat wesentliche Implikationen für die Filmkomposition. Denn die Bezeichnung der Musikform als »Rhythmus im Großen« ist mit einem bestimmten Formentyp eng verbunden: einem Formentyp, der auf dem »Prinzip der ›Gruppierung«²⁶⁶ der Elemente in einem in sich geschlossenen Schema beruht. Das heißt, dass Erdmann sich den Film als Aufeinanderfolge geschlossener Musiknummern vorstellt, zwischen denen derselbe Zusammenhang besteht wie zwischen mehreren Taktteilen bzw. zwischen einem Vordersatz und einem Nachsatz oder zwischen zwei oder mehreren Formteilen. Die Gruppierungsform basiert auf einer architektonischen Ausbalancierung, auf Korrespondenz und Similarität (ggf. Kontrast) zwischen den Teilen eines organischen Ganzen. Dieses Prinzip hat seinen historischen Ursprung im »klassischen« Stil. Erdmanns Vorbild für die Filmmusik ist anders gesagt die italienische Oper mit geschlossenen Nummern: eine Folge von Musiknummern, gegliedert nach Prinzipien von Abwechslung, Symmetrie und Proportionalität. Diese geschlossenen Musiknummern sind ferner miteinander durch lose und fließende Instrumentalpassage verbunden, die das »Gewebe« des Dramas ausmachen (*supra* Kap. 11, # 4).

Der Hinweis auf die Oper ist in diesem Zusammenhang von großer Bedeutung: Klar ist nämlich die Absicht Erdmanns, die Filmkomposition auf die vielseitige Gattung des Musiktheaters zurückzuführen – Erdmann war selbst Opernkomponist, und es ist kein Zufall, dass er die Nummernoper als Vorbild für die Filmdramaturgie *tout court* anzeigt:

Diese Grundgesetze der Dramaturgie stehen nun in einer ganz bestimmten Einstellung zu denen der Musik. Auch die Tonkunst baut ihre Formen auf nach dem Grundprinzip von Satz und Gegensatz, Thema und Gegenthema, Konsonanz und Dissonanz, oder wie wir sonst sagen wollen, über allem aber steht als höchste Forderung die Einheit.²⁶⁷

Die Eröffnungssequenz von *Nosferatu* stellt ein Musterbeispiel für diese zusammenhängende dramaturgische Einheit dar, neben anderen Momenten des Films wie etwa dem Finale, auf das Erdmann im *Allgemeinen Handbuch* verweist, wobei er es als eine »zufällig« (*sic!*) dreiteilige Form mit Coda (übrigens derselbe Formentyp wie der I. Akt) beschreibt:

In dem Murnau-Film »*Nosferatu*« ergab der letzte Akt zufällig in seiner Gesamtheit eine dreiteilige Form. Die Begleitung wurde damals mit zwei Nummern der

²⁶⁶ *Ibid.*, S. 440.

²⁶⁷ Erdmann/Beccè/Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, I, S. 39.

13. Rhythmus

»*Fantastisch-romantischen Suite*« von Hans Erdmann in der Weise bestritten, daß auf »*Vernichtet*« (S-R. Nr. 93) »*Grotesk*« (S-R. Nr. 158) folgte, darauf »*Vernichtet*« dynamisch gesteigert wiederholt und etwas als Coda »*Lyrisch*« (S-R. Nr. 964) abklingend angehängt wurde.²⁶⁸

Im idealen Film ergebe sich also eine Nummernfolge. Jeder Akt sei ein makroformales Modul, in dem sich eine Abfolge geschlossener Musiknummern abrollt: Diese folgen aufeinander gemäß einer Logik, die in der Musik ihren Bezugshorizont hat. Die Höhepunkte des Films wie Aktschlüsse, dramatische Episoden sowie die lyrischen Ruhepunkte müssten nach einem solchen dramaturgischen Gesamtplan erfolgen, der in erster Linie von der Musik selbst geprägt wird und letzten Endes nicht nur das Drehbuch, sondern auch die Regie und die Montage beeinflusst.

In der letzten Konsequenz der musikalischen Metapher verweist der »Rhythmus« auf eine Filmpartitur, die aus einer Abfolge geschlossener Nummern besteht. Und die Eurhythmie ist nichts Geringeres als dieser (in offensichtlicher Anlehnung an die Oper gedachte) musikdramaturgische Plan. Man könnte es ein produktives Missverständnis nennen, das, wenn auch dramaturgisch aufschlussreich, einen fundamentalen Unterschied zwischen Oper und Film unterschätzt: Im Film ist nichts live, alles wird mechanisch reproduziert, und die Musik, ob improvisiert, kompiliert oder auskomponiert, wird erst hinzugefügt, wenn der Film bereits fertiggestellt ist. Eine Tatsache, die für die musikalische Form, die Dramaturgie und den Rhythmus nicht ohne Folgen bleibt.

268 *Ibid.*, S. 50, Fußnote. Es ist schwer zu glauben, dass sich die musikalische Gestalt des V. Aktes (in dreiteiliger Form mit Coda) wirklich »zufällig« aus der Bearbeitung der Suite ergab. Stattdessen ist es wahrscheinlich, dass Erdmann, nachdem er in früheren Jahren im *Reichsfilmblatt* die ABA-Form in den Kompositionen anderer als Quintessenz einer anti-dramatischen Musik scharf kritisiert hatte (*supra* Kap. 10, # 3), den Vorwurf der Schizophrenie zwischen seiner Identität als Kritiker und als Komponist verhindern wollte. Oder zumindest lässt sich vermuten, dass er sich mit einem abschwächen »zufällig« von allzu schematischer Anwendung vorgeformter Architekturen distanzieren wollte, die aus den an anderer Stelle dargelegten Gründen dazu geführt hätten, die narrative Logik zu forcieren.

14. Ex machina

1

Ich soll natürlich für das Kino sprechen. Das ist nun wieder nicht schwierig; denn für das Kino sprechen ja die Tatsachen. Es ist, das wird jedermann zugeben, aus der Physiognomie unseres heutigen Daseins gar nicht mehr wegzudenken. Ebensovienig wie jene anderen verrufenen neuen Dinge, die unserm modernen öffentlichen Leben seine spezifische Signatur geben: die Eisenbahn, der Fernsprecher, der Autobus, das Grammophon, die Untergrundbahn. [...] Berlin zum Beispiel verdient gerade darum die höchste Anerkennung, weil es seine Aufgabe als deutsche Reichshauptstadt so richtig erfaßt hat: die Aufgabe, ein Zentrum der modernen Zivilisation zu sein. Berlin ist eine wundervolle moderne Maschinenhalle, ein riesiger Elektromotor, der mit unglaublicher Präzision, Energie und Geschwindigkeit eine Fülle von mechanischen Arbeitsleistungen vollbringt. Es ist wahr, diese Maschine hat vorläufig noch keine Seele. Berlin hat vielleicht selber nur das Leben eines Kinematographentheaters, eines virtuos konstruierten »homme machine«.²⁶⁹

Das Thema »Mechanisierung« beschäftigte die deutschsprachige Musikwelt im frühen 20. Jahrhundert intensiv, als die technischen Innovationen – das Radio, der Phonograph, das Kino und später der Tonfilm – in das musikalische Universum eindrangten und es in seinen Grundfesten erschütterten. Die Einführung neuer Medien und neuer Technologien hatte Auswirkungen sowohl kompositorischer wie performativer Art, warf auf ästhetischer und sozialer Ebene aber auch Fragen auf.

Diese Umwälzungen und ihre Konsequenzen wurden in der zeitgenössischen Publizistik widersprüchlich bewertet: Musikzeitschriften wie die *Musikblätter des Anbruch*, *Melos*, *Der Auftakt* oder *Die Musik* widmeten dem Thema unzählige Artikel und Sonderhefte. Hans Heinz Stuckenschmidt fasste 1927 in *Der Auftakt* die Phasen dieser Diatribe folgendermaßen zusammen:

Als mein erster Artikel über dieses Thema in der Wiener Zeitschrift *Pult und Takstock* (1924) erschien, erhob sich in Deutschland und Österreich eine literarische Fehde, die ein halbes Jahr währte: ein sehr bekannter Kritiker erklärte, ich

269 Egon Friedell, *Prolog vor dem Film*, »Blätter des deutschen Theaters«, Jg. 32, Nr. 2, 1912, S. 508–512: 508–510.

wolle die Musik in den Abgrund führen. Doch ein Jahr später rechtfertigte die Geschichte meine Prophezeiungen, denn London war Zeuge einer Aufführung von Tonstücken, die ausdrücklich für die Phonola geschrieben waren. Im Sommer 1926 präsentierte George Antheil in Paris sein *Ballet Mécanique*, und kurz danach fand beim Musikfest in Donaueschingen ein Konzert von Kompositionen für mechanische Instrumente statt. Ähnliche Projekte sind für Wien und Berlin unterwegs. Letzter Fall: Die Musikzeitschrift *Der Auftakt* und die *Musikblätter des Anbruch* veröffentlichten Sondernummern, die sich mit den vielen Problemen der mechanischen Musik beschäftigten. In zehn Jahren werden all diese Tatsachen als erste tastende Schritte einer natürlichen, historischen Entwicklung angesehen werden.²⁷⁰

Stuckenschmidt wies auf eines der damals am meisten debattierten Themen hin: die Gegenüberstellung von Live-Aufführung und Aufführung mit mechanischen Instrumenten. Das Donaueschinger Kammermusikfest 1926, auf das er sich hier bezieht, endete mit einer Sektion unter dem Titel »Originalkompositionen für mechanische Instrumente«, bei der sensationelle Uraufführungen stattfanden, darunter Ernst Tochs Komposition *Der Jongleur* für Welte-Mignon-Klavier und die Inszenierung des *Triadischen Balletts*, das choreografische Meisterwerk Oskar Schlemmers zu einer Originalmusik Paul Hindemiths für mechanische Orgel.

Im musikalischen Diskurs der 1920er Jahre bezeichnete der Ausdruck »mechanische Musik« (zumeist in Abgrenzung zur sogenannten »organischen Musik«) jedoch nicht nur eine für mechanische Musikinstrumente bestimmte Originalkomposition, sondern er kursierte auch in anderen Bedeutungen. So sprach Erdmann in Bezug auf Meisels Musiksprache von der Prägung eines »Stil[s] der Maschine«, verstanden als die »ständige Auslese des Wesentlichen unter Ausscheidung des Unwesentlichen«.²⁷¹ Von »mechanischer Musik« in einer weiteren Bedeutung spricht auch Bagier, um »das weite Gebiet maschinell fixierter akustischer Eindrücke«²⁷² zu bezeichnen, womit jede Musik, selbst bereits existierende, gemeint ist, die mit einem mechanischen Reproduktionsmedium, wie etwa einem Radio oder beim Tonfilm, aufgeführt wird.

Die mechanische Reproduktionsmöglichkeit von Musik ging mit neuen Rezeptionsarten einher, die im Laufe der Zeit zu einem Veralten der traditionellen gesellschaftlichen Rezeptionsformen »bürgerlicher« Musik, um Meisel zu zitieren, und seiner Präsidien, vom Theater bis zum Konzertsaal, führten. »Die Mechanisierung der Musik« – merkte Paul Bernhard an – »ist ein soziologischer und

270 Hans Heinz Stuckenschmidt, *Maschinenmusik*, »Der Auftakt«, Jg. 7, 1927, S. 152–157: 156.

271 Erdmann/Becce/Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, S. 43.

272 Guido Bagier, *Der tönende Film*, »Der Auftakt«, Jg. 8, 1928, S. 9–11: 9.

ästhetischer Faktor«. ²⁷³ Der Einzug des Kinos in das Opernhaus habe – so eine allzu düstere Prophezeiung Victor Auburtins in seinem Pamphlet *Die Kunst stirbt* (1911) ²⁷⁴ – den Tod der Kunst durch die Technik zur Folge.

Tatsächlich hat die neue Verfügbarkeit von Musik für den täglichen Gebrauch der Massen eine neue Einstellung zur Musik gezeitigt: Der Niedergang des Konzertsaals korreliert mit einer noch nie dagewesenen Nachfrage nach »angewandter« Musik, die in einem bestimmten Gebrauchskontext und in Bezug auf einen Zweck bzw. mit einer soziokulturellen Funktion aufgeführt und gehört werden musste. Radio, Grammophon, Kino und mechanische Instrumente usw. schufen neue Wege der Musikproduktion und -verbreitung: ²⁷⁵ Unter diesen war der Kinosaal als Ort einer regelmäßigen musikalischen Tätigkeit mehr als andere dazu bestimmt, zu einem Medium zur Erziehung und Formung des Musikgeschmacks des Publikums zu werden. ²⁷⁶ »Wir stellen fest« – schrieb Fritz Giese 1928 erstaunlich hellsichtig –, »dass heute sogar klassische Musik dem Durchschnittsmenschen oft nur über den Weg des Films bekannt wird«. ²⁷⁷

2

Man muß die Funktion von Baden-Baden begreifen, um in unserem Eingehen auf Filmmusik eine Selbstverständlichkeit zu sehen. [...] Heute erfaßt Baden-Baden als eine Art Materialprüfstelle und Basis für alle fruchtbaren Experimente Musikkundengebungen aller Gattung von der Kammermusik bis zur Gebrauchsmusik. Letztes Jahr haben wir uns in der Hauptsache mit den Fragen der Dilettantenmusik und der Kammeroper beschäftigt. Die Veranstaltungen dieses Jahres werden vor allem der Kantate, den Orgelkompositionen und der Filmmusik zu gelten haben. Bis vor kurzem ist Filmmusik noch Sache einiger Kapellmeister

273 Paul Bernhard, *Mechanik und Organik*, »Der Auftakt«, Jg. 10, 1930, S. 238–240: 239.

274 Victor Auburtin, *Die Kunst stirbt*, München, Langen, 1911.

275 Vgl. Georg Schünemann, *Gebrauchsmusik und Erziehung*, »Die Musik«, Jg. 21, Nr. 6, Sonderheft *Gebrauchsmusik*, März 1929, S. 434–436.

276 Vgl. E. S. L., *Die Kinos als Stätten guter Musik*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 7, Nr. 14, 14. April 1929, S. 13. Bereits 1909 erkannte Max Olitzki das volkserzieherische Potenzial des kinematographischen Mediums, als er das Kino als nichts Geringeres als den Konzertsaal der Zukunft bezeichnete und Oskar Messters Tonbilder als eine Form des populären Musiktheaters nannte mit der Aufgabe, »nicht nur zu unterhalten, sondern auch zu belehren«. Vgl. [S. n.], *Wie singende Bilder (Tonbilder) entstehen*, »Der Kinematograph«, Jg. 2, Nr. 65, 25. März 1908 (§ 4), Max Olitzki, *Die Kinobühne als Konzertsaal*, »Der Kinematograph«, Jg. 3, Nr. 111, 10. Februar 1909 (§ 6), und Ders., *Das Tonbildtheater eine Volkoper*, »Der Kinematograph«, Jg. 3, Nr. 147, 20. Oktober 1909 (§ 10). So auch Erdmann zur Verfilmung des *Rosenkavaliers*: »Das Lichtspieltheater ist Vermittler von Kulturwerten, insbesondere trägt es die künstlerische Kultur unter's Volk«. Erdmann, *Die Woche* (§ 47).

277 Giese, *Revue und Film*, S. 176 (§ 68).

*und einiger weniger Filmkomponisten gewesen. Heute muß sie mehr sein; denn es ist im Grunde ganz gleich, ob sich um Kammermusik oder um Filmmusik handelt: gute Musik jeder Art bleibt gute Musik – und schlechte Musik schlechte.*²⁷⁸

Zwischen 1927 und 1930 wurde das Deutsche Kammermusikfest Baden-Baden (zuvor in Donaueschingen) auf Betreiben Hindemiths zu einer Experimentierwerkstatt für den künstlerischen Umgang mit den neuen Technologien.²⁷⁹ Für jedes Fest identifizierte Hindemith innovative Musikgattungen – von der Musik für mechanische Instrumente bis zur Musik für den Film, von Originalkompositionen für das Radio bis zum aufkommenden Tonfilm – und lud Komponisten ein, dafür Originalwerke zu schreiben. Leitend bei diesen Experimenten ist ein neues Ideal der sogenannten »angewandten Musik«, gemeinsam mit der Notwendigkeit einer Neubewertung und Aufwertung dieser vermeintlich marginalen Gattungen.

Die größte Dringlichkeit, die man als »Normalisierung«, wenn nicht als künstlerische Veredelung der angewandten Musik bezeichnen könnte, galt dem Kino, wo die Aufführung mit mechanischen Instrumenten und dann die vollständige Mechanisierung der musikalischen Komponente im Tonfilm die Lösung für das uralte Problem der mangelhaften Musik-Bild-Synchronisation anbieten konnte: »Ein Gebiet, das für die mechanische Musik wie geschaffen scheint, ist die Filmmusik«, prophezeite Eberhard Preussner.²⁸⁰ Hindemith betont besonders den Nutzen in der praktischen Anwendung:

Besonders kraß ist der Zwiespalt zwischen Aufwand und Wirkung im Kino. Eine Anzahl Musiker (in großen Kinos gut und stark besetzte Orchester) sitzen da und verabreichen mit einem verhältnismäßig ungeheuren Aufwand an Kraft, Intelligenz und Konzentration Musik zu einer vollkommen mechanisch abrollenden Bildfolge. Der Zuhörer schwebt beständig in der Angst, ob die Musik wirklich mit dem Bild übereinstimmt – es ist lächerlich, wenn zum Kanonenschuß oben der Paukenschlag unten zu spät kommt; kommt er zur richtigen Zeit, ist es kaum weniger albern. Nie wird man die Gedanken an die im Orchester sich abmühenden Musiker los, während auf der Leinwand alles so mühelos, exakt und tech-

278 Paul Hindemith/Lotte Eisner, *Kammermusik oder Filmmusik – Die Hauptsache ist gute Musik. Ein Gespräch mit Professor Paul Hindemith*, »Film-Kurier«, Jg. 10, Nr. 155, 30. Juni 1928, Beiblatt *die Film-Musik*, jetzt auch in »Hindemith-Jahrbuch«, Jg. 19, 1990, S. 79–82: 79–80.

279 Für eine dokumentarische Rekonstruktion der Kammermusikfestivals in Donaueschingen und Baden-Baden siehe Josef Häusler, *Spiegel der neuen Musik – Donaueschingen: Chronik, Tendenzen, Werkbesprechungen*, Kassel, Bärenreiter, 1996.

280 Eberhard Preussner, *Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927*, »Die Musik«, Jg. 19, Nr. 12, September 1927, S. 884–892: 890.

nisch einwandfrei vor sich geht. Da nun doch einmal Musik zum Film gemacht werden muß (ich glaube, ich bin hier derselben Ansicht wie fast alle Kinobesucher), warum dann nicht eine ebenfalls mechanisch wiedergegebene? Und warum nicht eine Musik, die mit dem Film zusammen ein organisches Kunstwerk darstellt, da sie mit ihm zusammen entworfen und ausgeführt wurde? Eine Musik, die immer nur für den zugehörenden Film verbraucht und die vom Verleih dem Kinotheater nur mit dem Film zusammen geliefert würde!²⁸¹

Des Komponisten Worte lassen erahnen, wie sich Ende der 1920er Jahre die Fragen nach mechanischer Musik, Filmmusik und Tonfilm zu einer Einheit formten. Von vielen Seiten musste zugegeben werden, dass die vollständige Mechanisierung der musikalischen Komponente im aufkommenden Tonfilm zwangsläufig ein radikales Umdenken der Rolle der Musik im Kino und der Filmsprache selbst mit sich bringen würde. Dieser Meinung ist auch Karl Holl:

Unter diesem Gesichtspunkt liegt die Verbindung dieser Musik mit dem Film nahe; auf Grund der gegenseitig durch die Maschine gegebenen und garantierten Wirkungs-Objektivität sowie der Möglichkeit einer unabänderlich genauen zeitlichen und rhythmischen Parallelität des im Licht- und Klangraume sich formenden Geschehens. Eine solche, dem Film als Ergänzung nach Seiten des Unterbewußten zugeordnete Begleitmusik, die »nicht auffällt, weder durch Präntension noch durch innere Divergenz« zum optischen Eindruck, dürfte am besten die Forderung erfüllen, die kürzlich Kurt London noch ohne Kenntnis der Bestrebungen von Hindemith und Toch an eine künstlerische Filmmusik gestellt hat.²⁸²

Diese Fragen stellte Hindemith in den Mittelpunkt der Kammermusikfeste und machte die Verbindung von Musik und Kino zum Angelpunkt der Jahre von 1927 bis 1929.²⁸³

3

Das Programm der diesjährigen Kammermusik-Veranstaltung [...] hatte auch dem Film einen Platz eingeräumt und eine Experimentalvorführung »Film und Musik« angegliedert. Was geboten wurde, war sehr ungleich im Gelingen und im Wert und stand in der Hauptsache im Zeichen der Verselbständigung der

281 Paul Hindemith, *Zur mechanischen Musik* (1927), in Ders., *Aufsätze, Vorträge, Reden*, Zürich, Atlantis, 1994, S. 19–24: 24.

282 Karl Holl, »Eine sonst nur durch Vereinigung mehrerer Instrumente erzielbare Tonfülle«, »Musikblätter des Anbruch«, Jg. 8, Nr. 8–9, Sonderheft *Musik und Maschine*, Oktober–November 1926, S. 403.

283 Heinrich Strobel nannte Baden-Baden nicht zufällig »de[n] wichtigste Vorposten für künstlerische und zeitnahe Filmmusik«. Heinrich Strobel, *Film und Musik. Zu den Baden-Badener Versuchen*, »Melos«, Jg. 7, 1928, S. 343–347: 346.

*Musik gegenüber dem Filmspiel, wie sie bei der unbedingt nachgeordneten Bedeutung der Musik dieser nicht zukommen darf, wenn sie nicht zu einer Belastung und Beschattung des Films führen soll. Die organische Verbundenheit der Filmmusik mit dem Film verlangt noch lange nicht, daß sie sich zu gleicher Wichtigkeit erhebt. [...] Immer wieder steht man unter dem Eindruck, daß mit falschen Mitteln gearbeitet und etwas (musikalisch) Unmögliches gewollt wird.*²⁸⁴

Wie revolutionär Hindemiths Programm im Vergleich zum vorherrschenden Illustrationsparadigma war, lässt sich in dieser scharfen Kritik an den Baden-Badener Experimenten 1928 im *Reichsfilmblatt* nachlesen.

Die Entscheidung, Kurz- und meist abstrakte Filme zu vertonen, hatte Hindemith mit dem eigenartigen ästhetischen Potenzial dieses Kinos begründet. Gerade in der Auseinandersetzung mit einem Kino, das auf ein äußeres Geschehen verzichtet, könne man, so der Komponist, leichter dazu kommen, eine Musik losgelöst von einer bloß illustrativen Beziehung zum Visuellen zu schaffen. Hindemiths Anliegen ist es, der Frage der Filmmusik in ihrer Gesamtheit nachzugehen. Die Lösung des praktischen Problems der Musik-Bild-Synchronisation durch die mechanische Reproduktion des Tonbandes sei in der Tat nur ein erster Schritt auf dem Weg zu einer Umgestaltung der ästhetischen Funktion der Musik im Kino: »Die Filmmusik, die heute noch immer schlechthin Illustration genannt wird, muß von Grund auf geändert werden.«²⁸⁵

Dieses »Dekonventionalisierungsprogramm« der Filmmusik erfordere zuallererst die Abkehr vom Illustrationsprinzip, verstanden als sklavische Widerspiegelung des Erzählten:

Manche glauben sich anzupassen, wenn sie eine Autohupe ertönen lassen, sobald ein Auto über die Leinwand fährt. Aber gerade hier empfindet man das Zuviel. Zugleich übrigens auch die Monotonie. Denn bei Gleichem, das mit Gleichem addiert wird, kommt zu keinen neuen Möglichkeiten. Erst zwei differenzierende Faktoren mit einander multipliziert, bringen die höhere Wirkung.²⁸⁶

In dieser Bemerkung, die sich inhaltlich mit Stellungnahmen von Regisseuren wie Ruttman und Eisenstein deckt, erkennt man Hindemiths intuitive Erfas-

284 Dr. K. F., *Baden-Badener Filmmusik*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 6, Nr. 30, 28. Juli 1928, S. 20. Die gleichen Einwände gegen die Vorliebe für abstraktes Kino und den überproportionalen Einsatz der musikalischen Komponente erhob Warschauer gegen die Filme des folgenden Jahres 1929. Vgl. Frank Warschauer, *Musik und Technik in Baden-Baden*, »Musikblätter des Anbruch«, Jg. 11, Nr. 7–8, Sonderheft *Probleme der Kompositionstechnik*, September–Oktober 1929, S. 306–308 (§ 72).

285 Hindemith/Eisner, *Kammermusik oder Filmmusik*, S. 81.

286 *Ibid.*

sung jener synkretischen Effekte, die einem kinematographischen Text innewohnen – einem Text, dessen Bedeutungssphäre nicht durch bloße Addition, sondern durch Interaktion, wenn nicht Kontrastierung zwischen seinen Komponenten wirkt:

Man sollte deshalb jeden Film mit einem Musiker zusammen herstellen. Einem Musiker, der es versteht, sich dem Film unterzuordnen, wo es nötig ist; der aber auch das Können hat, an anderen Stellen die Musik durch den Film begleiten zu lassen.²⁸⁷

Befreit vom veralteten Primat der Unterordnung kann die Musik neue Interaktionsmöglichkeiten mit der visuellen Sphäre suchen, basierend auf der Entsprechung mit den Darstellungsformen statt mit den bloßen szenischen Referenzen. Musik könne und müsse, so Hindemith, eine neue Verbindung zum Bild herstellen, indem sie die oberflächliche Vertonung des Erzählten durch eine tiefere Korrespondenz mit dem Erzählenden ersetzt.

Das abstrakte Avantgarde-Kino erscheint aus diesem Grund in den Augen Hindemiths und seines Kreises ideal für das Programm einer ästhetischen und dramaturgischen Umgestaltung der Filmmusik. Der Einklang mit Hans Richters Erforschung eines absoluten Films erklärt die künstlerische Konvergenz zwischen Avantgarde-Kino und den modernen Forderungen nach einer Filmmusik-Reform.

Diese Anforderungen konkretisierten sich anlässlich der Zusammenarbeit von Hindemith, Richter und Gräff beim Kurzfilm *Vormittagsspuk*: Konzipiert und geschaffen gemeinsam von Regisseur, Fotograf und Komponist, wurde der Film anlässlich der Matinee »Experimentalvorführung Film und Musik« am 14. Juli 1928 vorgestellt, begleitet von einer Originalmusik Hindemiths für das mechanische Klavier Welte-Mignon, und am 25. Juli 1929 als Tonfilm-Version mit einer nachsynchronisierten Musik wiederholt. Hindemith schrieb dazu:

Der von Hans Richter hergestellte Film *Spuk am Mittag* ist ganz im Hinblick auf die Musik entworfen worden. Formen, Gegenstände, Menschen wollen hier nichts sein, als Träger und Mittel eines Rhythmus, der durch die Musik gestützt wird, sie sollen Bewegungen ausführen. Die Bewegungen mußten, um im Film mit der Musik gleichsam wirken zu können, von ihrer alltäglichen Funktion befreit und zu Trägern künstlerischen Ausdrucks gemacht werden. Die Gegenstände sind durch die bewußte Bewegung, die ihnen gegeben wurde, entnaturalisiert.

287 Paul Hindemith, *Zu unserer Vorführung »Film und Musik«* (1928), in Ders., *Aufsätze, Vorträge, Reden*, S.29–32:30.

14. *Ex machina*

Die Musik illustriert nicht, obwohl sie in manchen Teilen den Filmgeschehnissen enger anliegt, als irgendeine Filmmusik bisher. Film und Musik bilden ein untrennbares Ganzes.²⁸⁸

Das Werk von Hindemith, Richter und Gräff wurde von der zeitgenössischen Kritik als Höhepunkt der Matinee gewürdigt. Für den Rezensenten Hans Schorn hebt sich das Stück von allen anderen ab, weil es »eine höhere Entwicklungsstufe« aufweise.²⁸⁹ Weit davon entfernt, eine bloße Ergänzung zu sein, wird »das tönende Bild offenkundig Teilfunktion des Ganzen« (*ibid.*). Die Rezensenten Mersmann und Strobel erfassen das Zusammenspiel von Musik und Bild sehr genau:

Hindemith geht in der Verbindung von musikalischer und filmischer Bewegung am weitesten. Er stellt (gemeinsam mit Hans Richter) seinen »Vormittagsspuk bewegter Gegenstände« ganz auf Rhythmik und Dynamik.²⁹⁰

In Richters Film bilden Formen und Figuren, losgelöst von ihrer materiellen Natur, ein polyrhythmisches Spiel, das durch die Montage sowie die räumlichen Bewegungen innerhalb des Bildes gekennzeichnet ist. Es ist diese in die Bilder eingeschriebene Rhythmik, die, wie es der Komponist vorschreibt, »musikalisch erfaßt und ausgewertet werden [soll], mehr als die Handlung an sich – das Film-optische soll sich hier zum Intensiv-Musikalischen formen«.²⁹¹ Befreit von der Aufgabe, das Erzählte zu illustrieren, etabliert die Musik innovative Interaktionsformen mit dem Visuellen, indem sie sich auf die formale Konstruktion der Bilder stützt: Sie sucht eine formale Korrespondenz mit den Bewegungseffekten, die durch die Montage der Bilder, die Bewegungen innerhalb der Bilder sowie die Bewegung der Bilder selbst bestimmt werden.

Das ist zumindest, was aus der Beschreibung von Hindemiths Musik in den Rezeptionsdokumenten abgeleitet werden kann. Die Partitur wurde von den Nationalsozialisten als Beispiel für »entartete Kunst« vernichtet, ebenso wie die Tonfassung des Films, die im folgenden Jahr in Baden-Baden präsentiert worden war. Die Rolle des mechanischen Klaviers wurde 1944 bei der Bombardierung der Freiburger Welte-Werkstätten ebenfalls zerstört.

288 *Ibid.*, S. 31.

289 Hans Schorn, *Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1928*, »Signale für die musikalische Welt«, Jg. 86, Nr. 32, 1928, S. 948–950: 949.

290 Hans Mersmann/Heinrich Strobel, *Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1928*, »Melos«, Jg. 7, 1928, S. 423–426: 425.

291 Hindemith/Eisner, *Kammermusik oder Filmmusik*, S. 80–81.

15. Alte Missverständnisse und neue Täuschungen

1

*Da Film selbst Bewegung, Tempo und Gliederung durch die Maschine ist, wird die akustische Ergänzung des optischen Eindrucks gleichfalls durch eine mechanisierte Mitteilungsförm den bisher stets vermifsten organischen und unmittelbar präzisen Eindruck hervorrufen, der allein hier eine absolute ästhetische Einheit gewährleistet.*²⁹²

Neben Hindemiths Schöpfungen bildeten auch einige speziell für Filmmusik konzipierte technische Geräte einen Anziehungspunkt bei den Baden-Badener Tagen: das »Musikchronometer« von Robert Blum und das »Triergon«-System der drei Ingenieure Joseph Engl, Joseph Massolle und Hans Vogt. Blums Gerät basierte auf der Aufzeichnung des metronomischen Tempos auf ein Band, das zusammen mit der Partitur ablief und mechanisch mit der Geschwindigkeit des Projektors synchronisiert wurde: Der Dirigent konnte so die Bilder auf der Leinwand ignorieren und leichter und genauer die Partitur mit den im Band fixierten Zeitparametern abstimmen. Das Gerät wurde von seinem Erfinder in zwei Artikeln vorgestellt, die in den *Musikblättern des Anbruch* und *Der Auftakt* erschienen.²⁹³ Das »Triergon« benutzte stattdessen ein photoelektrisches System: Der aufgenommene Ton wurde in elektrische Impulse umgewandelt und als Tonspur auf das Filmband neben dem Bildrahmen aufgeprägt. Die Tonwiedergabe im Kinosaal basierte auf dem umgekehrten Prozess: Die Tonspur wurde von einer Fotozelle gelesen und in mikroelektrische Werte umgewandelt, die wiederum in Klangimpulse übersetzt wurden.

Bei dem Kammermusikfest 1927 wurde dem Triergon-System, das bereits Experimentiergegenstand vonseiten der Ufa unter der künstlerischen Leitung Bagiers war, viel Platz eingeräumt. Bagier selbst stellte in Baden-Baden das Triergon durch drei Filme vor, in denen Arnold Schönberg, Franz Schreker und Alfred Kerr vor Zuhörern einen Vortrag hielten: »Man hört und – kaum glaub-

292 Bagier, *Der tönende Film*.

293 Carl Robert Blum, *Das Musikchronometer. Ein musik-rhythmisches Meßinstrument*, »Die Musikblätter des Anbruch«, Jg. 8, Sonderheft *Musik und Maschine*, Oktober-November 1926, S. 392–396, und Carl Robert Blum, *Tonkunst und Tonfilm*, »Der Auftakt«, Jg. 9, Nr. 1, 1929, S. 170–172. Zu Blums Gerät und ähnlichen Synchronisationspatenten von Reichmann bis Noto sei auf Wedel, *Der deutsche Musikfilm*, Kap. 2, verwiesen.

15. Alte Missverständnisse und neue Täuschungen

lich – sieht sie reden«, schrieb Erich Steinhard in *Der Auftakt*; dies zudem »mit einer verblüffenden Genauigkeit und Treue natürlichen Idealklanges«, bemerkte Preussner in *Die Musik*, während Jón Leifs in den *Signalen* die akustische Wiedergabe des Triergons mit »der eines guten Radio-Apparates« verglich.²⁹⁴

Auch das Programm des Folgejahres hätte sich am Triergon-System orientieren sollen. Im Mai 1928 kündigte die Festspielleitung die Produktion zweier Filme in Berlin unter der Leitung von Bagier an, für die Hindemith und Weill jeweils die Musiken hätten komponieren sollten.²⁹⁵ Das Projekt wurde jedoch nicht zu Ende gebracht, möglicherweise aufgrund der Entscheidung der Ufa, die Experimente mit dem Triergon-Verfahren abzubrechen. Unzufrieden mit den Ergebnissen schloss der deutsche Filmkonzern seine Tonfilm-Forschungsabteilung nur kurze Zeit bevor das identische Lichttonsystem sich unter dem Namen »Movietone« im Auftrag der Fox Film Corporation aus den USA durchsetzte.

Das Triergon- und das Movietone-System, die zeitgleich auf zwei Kontinenten entwickelt und perfektioniert wurden, stellen den Höhepunkt eines langandauernden Experimentierprozesses in der mechanischen Verbindung von Musik und Bild dar. Erstaunlicherweise wurde bereits in dem 1907 im *Kinematograph* erschienenen Artikel *Lebend-tönende Photographie und Synchronismus* »die Idee, auf photographischem Wege hervorgebrachte lebende Szenen mit einem Phonograph derart in Verbindung zu bringen, dass die Töne des Phonographen die Wiedergabe der belebten Szenen begleiten«, als »alt« bezeichnet.²⁹⁶ Tatsächlich hatten bereits ein Jahr nach der Geburt des *cinématographe* durch die Brüder Lumière Experimente begonnen mit dem Ziel, durch die Vereinigung von Kinematograph und Phonograph einen perfekten Synchronismus »lebend-tönender Photographien« herzustellen.²⁹⁷ Doch obwohl Jahr für Jahr ein neues und aufsehenerregendes Gerät patentiert wurde – hier sind vor allem die Systeme von Gaumont (1901) und Messter (1903) zu nennen –, schien sich über Jahre keines davon durchsetzen zu können. Unzählige technische Hindernisse und eklatante Mängel in der ästhetischen Wiedergabe konnten lange Zeit die Vormachtstellung der Live-Musikaufführung nicht brechen.²⁹⁸

294 Erich Steinhard, *Menschen- und Maschinenmusik*, »Der Auftakt«, Jg. 7, 1927, S. 203–208: 204; Preussner, *Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927*, S. 890; Jón Leifs, »Deutsche Kammermusik« in *Baden-Baden*, »Signale für die musikalische Welt«, Jg. 85, Nr. 31–32, 1927, S. 1106–1108, 1129–1132: 1129.

295 Vgl. Häusler, *Spiegel der neuen Musik*, S. 95.

296 [S. n.], *Lebend-tönende Photographie und Synchronismus*, »Kinematograph«, Jg. 1, Nr. 50, 11. Dezember 1907.

297 Vgl. P. M. Grempe, *Die Kinos und das Musikwerke-Geschäft während und nach dem Kriege*, »Der Kinematograph«, Jg. 11, Nr. 531, 28. Februar 1917.

298 Dazu siehe beispielsweise Bagier, *Der sprechende Film*.

Vor der Einführung des photoelektrischen Systems waren insbesondere Schallplatten weit verbreitet, die es nicht nur ermöglichten, ein riesiges Musikrepertoire beliebig zu reproduzieren, sondern die zudem über eine Reihe voraufgezeichneter Bühnengeräusche verfügten: »also Flugzeugsurren, Motorgebrumme, Menschenstimmen, Kanonenschüsse, Tiergeschrei und andere Naturgeräusche«. ²⁹⁹ Der Artikel *Moderne Kinomusik*, mit dem das *Reichsfilmbblatt* die »Lösch«-Plattenanlage vorstellte, ahnt bereits im Guten wie im Schlechten, welche Folgen die technische Perfektionierung der Tonaufnahme nach sich ziehen würde. Einerseits ermöglichte die vollständige Mechanisierung der kinomusikalischen Komponente, dass der Klang der besten Orchester und der größten internationalen Künstler bei Filmvorführungen überall, selbst in den kleinsten Provinzsälen wiedergegeben werden konnte. Dies war einer routinemäßigen, wahrscheinlich in Eile und ohne angemessene Vorbereitung zusammengesetzten Live-Begleitung bei Weitem vorzuziehen. Andererseits garantierte der aufgezeichnete Ton erhebliche ökonomische Einsparungen: Es war daher vorhersehbar, dass der Tonfilm den Aspekt der Musikkomponente in der Filmindustrie revolutionieren würde.

2

Der Tonsetzer kann das Aufkommen des Tonfilms nur freudig begrüßen. Zwei grundlegende Faktoren veranlassen ihn dazu. Der erste Faktor, zwar rein äußerlicher Natur, darf nicht gering gewertet werden. Es ist der Vorzug, der in der mechanischen Festlegung der Wiedergabe eines musikalischen Werkes besteht. [...] Der Tonfilm bietet die Möglichkeit der einmaligen künstlerisch vollendeten Musikaufnahme. Damit ist eine beliebige Anzahl von Wiederholungen in gleich vollendeter, künstlerischer Ausführung stets gewährleistet. [...] Der zweite Faktor, den der Tonsetzer bei Betrachtung des Tonfilms in Erwägung zieht, ist ebenfalls von hohem Wert. Es sind die unübersehbaren Möglichkeiten, die der Tonfilm dem schöpferischen Musiker bietet. ³⁰⁰

Wie die Experimente mit dem Triergon-Verfahren gezeigt hatten, vermochte der aufgezeichnete Ton das Problem der Musik-Bild-Synchronisierung weitgehend zu lösen. Aber was noch wichtiger ist: Es wurden die technischen Voraussetzungen für die Etablierung und Verbreitung von Originalmusik für den Film geschaffen, wie aus der oben zitierten begeisterten Aussage des Kom-

²⁹⁹ [S. n.], *Moderne Kinomusik*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 6, Nr. 46, 17. November 1928, S. 27 (§ 66).

³⁰⁰ Friedrich Holländer, *Die Musik im Tonfilm*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 8, Nr. 19, 10. Mai 1930, 1. Beilage.

15. Alte Missverständnisse und neue Täuschungen

ponisten Friedrich Holländer hervorgeht. Die Gründe hierfür liegen auf der Hand: Nachdem die durch filmbegleitende Live-Aufführungen auferlegten Bedingungen und Einschränkungen überwunden waren, wurde es nicht nur künstlerisch wünschenswert, sondern auch wirtschaftlich rentabel, bei einem Komponisten eine Originalpartitur in Auftrag zu geben, die den Film dann konsequent bei jeder Vorführung begleitete.

Holländers Begeisterung teilte Bagier, der 1926 in einem Artikel in den *Musikblättern des Anbruch* in einer Mischung aus Weitblick und Utopie das echt musikalische Potenzial des aufkommenden Tonfilms vorhersah:

Erst dann, wenn eine Gewähr für die präzise, geschmacklich und inhaltlich absolut gleiche Wiederholung der Musik durch eine einwandfrei arbeitende Apparatur gegeben ist, kann sich der »Kinomusiker« aus den Niederungen eines öden Betriebes erheben, der ihn zwingt, mit jongleurhafter Geschicklichkeit ein Tutti-Frutti aus Hunderten gestohlener Melodieschnitzelchen und Harmonie-teilchen als »symphonische Begleitmusik« anzubieten. Auf Kosten der Quantität wird die Qualität steigen; man wird eine Musik in Muße zu dem fertigen Film komponieren lassen, wird diese wie zu einer Premiere mit den besten Musikern einstudieren und sodann in einer einmaligen, tadellosen Aufführung, während der Bildfilm abrollt, gleichzeitig akustisch aufnehmen. Die mit dem Phonogramm versehene Kopie läuft in der ganzen Welt und kann niemals etwas von ihrer Qualität einbüßen, vorausgesetzt, daß die Vorführungsapparatur in Ordnung ist und daß keine sinnlosen Schnitte gemacht werden.³⁰¹

Bagier ist auch davon überzeugt, dass die Erfindung des Tonfilms der Musik und dem Musikfilm eine herausgehobene Position gegenüber allen anderen kinematographischen Genres einräumen wird: Das Hauptgenre der anbrechenden Tonfilmzeit sei für ihn aber nicht der Musikfilm, sondern die »Filmoper«.³⁰² Der Tonfilm würde es nicht nur ermöglichen, alle Opern der Weltliteratur zu produzieren und der Menschheit zugänglich zu machen, sondern er zeigt auch neue Möglichkeiten der Inszenierung auf und setzt durch die unbegrenzte Nutzung von optischen und akustischen Mitteln die Fantasie der Regisseure frei:

»Filmoper« [ist ein] Spielfilm, in dem mit den Mitteln der Kinematographie in erster Linie akustische Wirkungen erzielt werden, denen sich die optischen Anforderungen unterzuordnen haben. [...] Abgesehen von der Forderung des zu-

301 Bagier, *Der sprechende Film*.

302 Tatsächlich wurde der Musikfilm zwischen 1933 und 1945 zu einem der erfolgreichsten Genres im deutschsprachigen Raum, wozu Regisseure und Schauspieler vom Rang eines Richard Oswald, einer Marta Eggerth oder eines Willi Forst beitrugen. Auch hier sei auf Wedel, *Der deutsche Musikfilm*, Kap. 3, verwiesen.

gleich optisch wie akustisch »schönen Menschen« wird man ästhetisch die in sich geschlossenen Gesangsnummern benötigen und so zur Nummernoper zurückkehren.³⁰³

Stellte für einen Emil Jannings die Geburt des Tonfilms die Möglichkeit dar, die Meisterwerke von Shakespeare, Strindberg oder Ibsen auf die Kinoleinwand zu bringen,³⁰⁴ so sahen andere in der Opernmusik den Hauptweg für den Tonfilm. Hinter einer solchen Annahme verbarg sich der alte Irrglaube, Kino sei nichts weiter als eine weiterentwickelte Form des Musiktheaters: die Erfüllung des Wagner'schen Gesamtkunstwerks in seiner technischen Vervollkommnung.³⁰⁵

Mit der wiederentdeckten Zentralität der musikalischen Komponente wurden gewisse Themen – von der Autorschaft des Filmkomponisten bis zum künstlerischen Anspruch der Filmmusik – wieder aktuell, abgeleitet von konkurrierenden Paradigmen, allen voran jenem, das ich als »Wagner'sches Paradigma« definiert hatte. Hierzu passt Becces euphorisches Plädoyer für den Tonfilm:

Ich glaube bestimmt, daß der Tonfilm uns allmählich zu einer Aera der künstlerischen Filmmusik verhelfen wird. Ich verstehe natürlich die künstlerische Originalkomposition eines Films. [...] Zwangsläufig werden die Hersteller jetzt zu dem gezwungen werden, was sie bisher, von wenigen Ausnahmen abgesehen, aus Indolenz und Ignoranz unterließen. Sie werden die musikalische Umrahmung nur ersten Komponisten, Dirigenten und Orchestern anvertrauen müssen. [...] Ich bin optimistisch genug zu behaupten, daß allmählich alle diejenigen schöpferischen Kräfte, die bis jetzt aus den oben genannten Gründen von den führenden Herstellungsgesellschaften unbeachtet blieben, zu einer Arbeit gerufen werden, die schon lange ihrer harrt. Schon tauchen die Namen Hindemith, Weill, Casella, Milhaud, Malipiero als Komponisten von kleinen Filmen auf. Es werden bald andere folgen, und zwar werden die Besten der jungen Generation diejenigen sein, die, durch den Tonfilm gerufen, allmählich den künstlerischen, neuen Stil finden werden, den der Kunstfilm fordert. Denn aus schöpferischem Musikgefühl muß der neue Film, der Tonfilm, entstehen. Neue Filmdichter, neue Filmregisseure müssen diesen neuen Film in engster Mitarbeiterschaft mit neuen Filmmusikern schaffen und eines Tages wird der wirklich große Kunst-Tonfilm da

303 *Ibid.* Dazu siehe auch Kurt Singer, *Opernfilm, »Musikblätter des Anbruch«*, Jg. 12, Nr. 6, Sonderheft *Wo stehen wir?*, Juni 1930, S. 212–214. Hierzu wird auf Oliver Huck, *Das musikalische Drama im »Stummfilm«*, Hildesheim, Olms, 2012, verwiesen.

304 [S. n.], *L'ebbrezza del film sonoro*, »Cine-Gazzettino«, 27. Juli 1929, S. 3.

305 Vorsichtiger ist dagegen Warschauer, der eine Änderung der Dramaturgie für notwendig hält aufgrund der Überzeugung, dass der Tonfilm dazu zwingen werde, das Verhältnis von Stimme und Bild des Schauspieler-Sängers neu zu formulieren. Frank Warschauer, *Die Stimme im Tonfilm*, »Musikblätter des Anbruch«, Jg. 10, Nr. 9–10, Sonderheft *Gesang Jahrbuch 1929*, November-Dezember 1928, S. 387–392 (§ 67).

15. Alte Missverständnisse und neue Täuschungen

sein, Produkt eines einzigen Menschen, der Filmdichter, Regisseur und Komponist zugleich sein wird, ein Wagner des Films!³⁰⁶

Der Übergang zum Tonfilm bedeutet für Becce die Möglichkeit, eine Reihe von Kunstmusik-Komponisten einzubeziehen, aber zugleich auch die Gelegenheit, ausgehend von bereits bestehenden Kompositionen Musikfilme zu machen in der Art jener »verfilmten Musik« (*supra* Kap. 3, # 1), wie sie einige Jahre früher auf ganz andere Weise gewagt worden war:

Durch den Tonfilm werden wir der Zeit näher rücken, die kommen muß, da die Musik, bis jetzt unterwürfige Dienerin des Films, zur Mitherrscherin erhoben wird. [...] Man denke sich z. B. Richard Strauß' »Tod und Verklärung« als Tonfilm. Ein hervorragendes Orchester, vielleicht von Richard Strauß selbst dirigiert, spielt die symphonische Dichtung, die auf einem Filmstreifen festgehalten wird, zu einer dazu erdichteten bildlichen Darstellung. Oder man denke an die schöpferische Arbeit eines musikalisch empfindenden Regisseurs, der die »Pastorale« von Beethoven ins Bildliche überträgt. Große Meisterwerke der Weltmusikliteratur können dadurch in Tausenden von Theatern in glanzvoller Ausführung Millionen von Menschen erschlossen werden, die sonst diese Werke vielleicht niemals hören würden. Das alles kann nur der Tonfilm uns bringen.³⁰⁷

Becce fantasierte also – nicht ganz zu Unrecht – die Möglichkeit, bisherige Versuche der visuellen Übersetzung von Kunstmusik nun endlich in die Praxis umzusetzen: Er konnte nicht ahnen, dass diese erst im Bereich des Animationsfilms ihr ideales Feld finden würde. Der Spielfilm hingegen orientierte sich an einem ganz anderen Modell als an dem Wagner'schen Musikdrama und konzipierte die Klangressource diametral entgegengesetzt zu dem, was von den Musikern prophezeit wurde.

3

Die ersten praktischen Beispiele des Tonfilms, die man in Berlin sehen konnte, zeigten einen verheerenden Rückfall in naturalistische Theaterei, die der stumme künstlerische Film gerade überwunden hatte. Das gesprochene Wort oder das gesungene Lied widerspricht dem Film, dessen Wirkung auf der Zusammen-

306 Giuseppe Becce, *Tonfilm und künstlerische Filmmusik*, »Musikblätter des Anbruch«, Jg. 11, Nr. 3, Sonderheft *Leichte Musik*, März 1929, S. 140–142. Siehe auch Adolf Raskin, *Grundsätzliches zum Tonfilmproblem*, »Melos«, Jg. 8, Nr. 5, 1929, S. 249–251 (§ 71): »Es wird sich herausstellen: der künstlerische Tonfilm heißt weder ›Sprech-‹ noch ›Ton-‹ Film, sondern Klangfilm. Richard Wagners Theorie vom ›Gesamtkunstwerk‹ wird auferstehen – vielleicht – und noch viel Unheil stiften, wenn nicht rechtzeitig ein Hanslick oder ein Kurt Weill des Klangfilms erscheint.»

307 Becce, *Tonfilm und künstlerische Filmmusik*.

*drängung, auf dem Wechsel der Situationen, auf der Gleichzeitigkeit mehrerer Handlungsabläufe beruht. Soll der Film durch den Ton wieder in die Nähe des gesprochenen oder des gesungenen Theaters zurückgestoßen werden?*³⁰⁸

Weit entfernt von den unwahrscheinlichen Erwartungen der Komponisten nutzten die ersten Tonfilm-Produkte, wie hier von Strobel berichtet, die neue Klangressource, um den Realitätseffekt der filmischen Erzählung zu verstärken. In der Tat blieben die pseudo-Wagner'schen Projekte toter Buchstabe, und der Ton trug zur endgültigen Durchsetzung jenes realistischen Paradigmas bei, das bereits in einer der frühesten Bemerkungen zur Identität des kinematographischen Mediums (*supra* Kap. 2, #2) beschrieben wurde: Das Kino, so A. Lamontagne, sei eine plausible Wiedergabe der Natur, die darauf abzielen müsse, im Zuschauer »das Gefühl des wirklich Erlebten« zu reproduzieren.³⁰⁹

Die Durchsetzung des aufgezeichneten Tons führte sogar zu einer retrospektiven Uminterpretation der Rolle der Musik im Kino, wenn sie auf eine bloß diegetische Rolle reduziert wurde. Laut Warschauer, der darüber im März 1929 schrieb, hätte die Aufgabe der Musik im Kino von Anfang an nur darin bestanden, »zu dem Bild gehörenden Schalleindrücke[n]« Substanz zu verleihen: die auf der Bühne sichtbaren Instrumente hörbar zu machen, die Töne zu spielen, zu denen die Figuren tanzen usw. Musik im Kino hätte nichts anderes getan, als eine Lücke zu füllen – etwas zu ersetzen, das nicht da war –, im Sinne des vermeintlich einzigen Sinns des neuen Mediums: »die möglichst vollkommene Abbildung des bewegten Lebens«.³¹⁰

Selbstverständlich wird die rückblickende Sicht Warschauers den vielen Facetten und Nuancen kaum gerecht, die bis vor Kurzem den Einsatz von Musik im Stummfilm geprägt hatten.³¹¹ Aber wie bereits festgestellt wurde, ist die Zuschreibung eines bestimmten Gewichts und einer bestimmten Rolle der akustisch-musikalischen Komponente keine Invarianz des filmästhetischen Diskurses, sondern eine Variable, von jeweils unterschiedlichen ontologischen Paradigmen für das kinematographische Medium als solchem abhängig; das heißt von einer sich ständig ändernden Definition seines semiotischen Statuts und

308 Heinrich Strobel, *Tonfilme und Lehrstück*, »Melos«, Jg. 8, 1929, S. 315–317: 316.

309 Lamontagne, *Naturaufnahmen für Phono- und Kinematographen*.

310 Warschauer, *Filmmusik* (§ 69).

311 Laut Ernst Bloch bestand hingegen die Funktion der Musik im Stummfilm darin, einen Ersatz nicht für akustische Eindrücke, sondern für die anderen Sinne zu bieten. Der Stummfilm biete »ein Gefühl der verminderten Realität«, welches aus der Vergrößerung des Sehens und der zugleich Narkotisierung von Berührung, Geruch und Geschmack erfolgt. Durch die Musik sei dem Ohr also eine ergänzende Funktion der fehlenden Sinne zuteil: Musik würde die Sinneswahrnehmung ergänzen, indem sie als »Ersatz für alle anderen Sinne« fungiere. Bloch, *Die Melodie im Kino*, S. 83 f.

15. Alte Missverständnisse und neue Täuschungen

konsequenterweise der hierarchischen Beziehung zwischen seinen Komponenten. Und genau dieses semiotische Statut wird in den Jahren, die den heiklen Übergang vom stummen zum sprechenden Film erleben, zum eigentlichen Streitpunkt.

So frohlockte etwa einerseits Adolf Raskin: »Der naturalistische Film wird noch naturalistischer wirken. [...] Man wird den Lärm der Maschinen, die jeder Bewegung mehr oder weniger ›eingeborenen‹ Geräusche hören können.«³¹² Die Krönung dieser Entwicklung, schließt er mit überraschender Weitsicht, wird »der plastische Tonfilm« sein.³¹³ Dieses naturalistische, sprechende Kino machte es noch dringlicher, einen uralten Mangel an Wahrhaftigkeit (*supra* Kap. 4, # 1) zu beheben: den der Verbindung zwischen den Realitätskomponenten des filmischen Textes – dem Wort und der szenischen Handlung – und einem unwahrscheinlichen Mittel im herkömmlichen Sinne: der Musik. Unter den Komponisten gab es solche wie etwa Walter Gronostay, die vorschlugen, das »künstlerische Programm« der Filmmusik von Grund auf neu zu definieren, und im Zeichen endgültiger Distanzierung von routinemäßigen Illustrationen das Geräusch als neues Experimentiergebiet identifizierten:

War es die schwierige Aufgabe des stummen Films, sich neue visuelle Blickpunkte zu erobern, so ist es die noch schwierigere Aufgabe des Tonfilms, sich die Welt akustisch zu erobern. [...] Es ist nicht anzunehmen, daß der Tonfilm nur passende Musik zum Filmwerk mitphotographieren lassen wird, da ja Musik ihrer starken Eigengesetzlichkeit halber sowohl zur Bildtechnik und Stoffwahl des Durchschnittsfilms gar nicht paßt. [...] Vielmehr ist anzunehmen, daß der Tonfilm seinem realistischen Charakter gemäß in das Gebiet des realistischen Geräusches vordringen wird, um Bildgeschehen und Lautgeschehen möglichst wirklichkeitsgetreu miteinander zu koppeln.³¹⁴

Um »die Welt akustisch zu erobern«, musste das naturalistische Kino darauf abzielen, das Universum der Naturgeräusche zu erforschen – jenes Universum, das der Stummfilm wegen der damit verbundenen unvermeidlich lächerlichen Wirkung nur als lustiges Hilfsmittel verwenden konnte.³¹⁵ Der Tonfilm bräuchte sogar einen neuen Spezialisten – einen »Chef der Geräuscheffekte«, der alle akustischen Realitätsphänomene im Atelier nachbilden kann:

312 Raskin, *Grundsätzliches zum Tonfilmproblem* (§ 71).

313 *Ibid.*

314 Walter Gronostay, *Die Technik der Geräuschanwendung im Tonfilm*, »Die Musik«, Jg. 22, Nr. 1, Oktober 1929, S. 42–44 (§ 73).

315 Siehe beispielsweise Erdmann, *Rund um den Gloria-Palast* (§ 49) und Fritz Köhler, *Geräusche hinter der Leinwand*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 2, Nr. 2, 12. Januar 1924, S. 15–16.

vom Bellen eines Hundes bis zum Kreischen der anfahrenden elektrischen Bahn, von Brüllen des Löwen bis zum sanften Miau der Katze, Donner, Meeresrauschen, Maschinenstampfen, Motorknattern, Türenquietschen und ähnliches nicht zu vergessen.³¹⁶

Es gab jedoch nicht nur das Problem der Unwahrscheinlichkeit von Musik in der Ökonomie eines kinematographischen Textes. Dazu kamen die neuen aufnahmetechnischen Schwierigkeiten, die einige Änderungen in der musikalischen Besetzung notwendig machten: Das Orchester – so erläutert Dransmann – musste anders platziert und in seiner Zusammensetzung modifiziert werden. Denn jedes Instrument hat eine andere Schallstärke: Manche Instrumente mussten näher am Aufnahmegerät stehen, andere weiter weg; Instrumente, die die Aufnahme stören konnten, wie der Kontrabass, mussten ersetzt werden (z. B. durch das Kontrafagott, die Bassklarinette oder die Tuba). Bläser wurden den Streichern vorgezogen, Holzbläser den Blechbläsern, manchmal war sogar das Klavier durch die Harfe zu ersetzen.³¹⁷ Auch die Filmpartitur musste auf neue technische Bedürfnisse Rücksicht nehmen. Der Tonfilm erfordere »eine durchsichtige, unkomplizierte Instrumentierung«, behauptet Becce, um zu vermeiden, »daß die Töne in der Wiedergabe wie ein musikalischer Brei aus den Lautsprechern quollen«. Im Gegenteil:

Die Musik darf sich auch im Tonfilm nicht zu sehr in den Vordergrund drängen, da doch in erster Linie das Bild wirken soll, welches das Primäre ist, wogegen die untermalende Musik – bei aller Charakteristik – immer das Sekundäre bleiben muß. Ueber die Musik eines Tonfilms muß immer eine Art Gazeschleier gebreitet sein, durch den sie zart hindurchschimmert.³¹⁸

Die ideale Begleitung ist für Becce eine Solo-Melodie, von einer transparenten Instrumentierung unterstützt, die sich wie durch einen »Gazeschleier« wahrnehmen lässt und während der Gespräche ununterbrochen weiterfließt.

4

Und dann braucht man doch zum großen Teil andere Künstler als bisher. Und das ist nun die größte Revolution. Denn viele Filmstars sind deshalb zu ihrer bisherigen Höhe emporgeklommen, weil sie nur mehr oder minder schön oder eindruck-

316 Frank Warschauer, *Tonfilm in Amerika*, »Der Auftakt«, Jg. 9, Nr. 7–8, Sonderheft *Rundfunk, Tonfilm, Filmmusik*, 1929, S. 172–174 (§ 75).

317 Hansheinrich Dransmann, *Aus der Werkstatt des Synchronisators*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 7, Nr. 40, 5. Oktober 1929, S. 13.

318 Giuseppe Becce, *Woran der Tonfilm krankt*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 7, Nr. 41, 12. Oktober 1929, S. 7.

15. Alte Missverständnisse und neue Täuschungen

*voll auszusehen, aber nicht zu sprechen brauchten. Stummheit war bisher stets ihr künstlerisches Gesetz für den Film. Und so hat sich ja auch ein eigener Stand der Filmschauspieler entwickelt, getrennt von dem der Theaterschauspieler. Und nun soll Miß Pearl Y..., die so reizend aussieht, und so gar nicht sprechen kann, plötzlich im Tonfilm auftreten! Eine Katastrophe; und plötzlich stürzt sie aus den Wolken des Filmruhms hinab – muß andern Platz machen, die auch sprechend Stars bleiben. [...] Neue Künstler drängen sich heran; von den alten werden andere Fähigkeiten verlangt; viele sind in ihrer Existenz bedroht.*³¹⁹

Der Einbruch der menschlichen Stimme ins Kino war sicherlich die komplexeste und problematischste Transformation beim Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm. Der heutige Konsument von Produkten der Filmindustrie, der an die Konventionen audiovisueller Texte gewöhnt ist, wird sich kaum noch die verfremdende Wirkung vorstellen können, die durch den Eintritt der gesprochenen Sprache entstand in eine Kunst, die bis zu jenem Moment fast vollständig (abgesehen von spärlichen Zwischentiteln) auf das verbale Medium verzichtet hatte.

Wie Rudolf Arnheim in *Film als Kunst* schrieb, war es dem Stummfilm gelungen, durch die Mimik und übertriebene Gestik der Schauspieler eine universelle Sprache zu schaffen, die an jedem Ort der Welt unmittelbar verständlich war: eine visuelle, eloquente Filmsprache, die nicht durch Worte ersetzbar ist. Man denke an eine Großaufnahme von Emil Jannings und die beeindruckende Ausdruckskraft seiner Mimik: »Jannings spielt ebenso viel mit dem Rücken wie mit dem Gesicht«. ³²⁰ Die Kunst des Stummfilms, also des »Film[s] im eigentlichen Sinne« ³²¹, hatte zur Geburt eines neuen existenziellen Paradigmas geführt: das des *sichtbaren Menschen*, um Balázs zu zitieren. ³²² Ein Mann, der weder »hörbar« noch »lesbar« ist, weil er dazu verurteilt ist, sich allein durch seine Körpersprache auszudrücken. In der Fremdheit und Ferne zum Sprachmedium lag übrigens, wie schon erwähnt (*supra* Kap. 3, #2), der Grund des Interesses für den Kinematographen bei Schriftstellern wie Friedell, Schnitzler, Hofmannsthal, Altenberg und anderen in der Zeit des Wiener Autorenfilms (1913–1914).

Die Erfindung des Tonfilms, oder des »sprechenden Films«, wie er damals genannt wurde, weil die Stimme und (mit ihr) das Sprachmedium ins Zentrum des filmischen Textes rückten, gebar eine neue Kunst(form): Dass »[d]ie ästhetischen Grundlagen für den akustischen Film in keiner Weise dieselben sind, wie

319 Warschauer, *Tonfilm in Amerika* (§ 75).

320 Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Berlin, Rowohlt, 1932; Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002, S. 70.

321 Rudolf Arnheim, *Neuer Laokoon* (1938), in Ders., *Die Seele in der Silberschicht*, hrsg. von H.H. Diedrichs, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, S. 377–412: 386.

322 Balázs, *Der sichtbare Mensch*.

für den stummen Film«, erkannte Erdmann mit der ihm eigenen Klarheit.³²³ Die so ganz andere sprachliche und expressive Spezifität des neuen Tonfilms ermutigte manche zu der Vorhersage eines Fortbestehens des Stummfilms als eigenständigem Filmgenre, so zum Beispiel Bagier:

Ich bin der Meinung, daß der stumme Film für die ihm gemäßen Stoffe immer bestehen bleibt, daß aber daneben sich eine zweite Gattung des Lichtsgebietes entwickeln wird, die statt geschmackloser Titel oder stummer, linkisch angelegter Mimik sich der Sprache in einer ganz neuen, von der dramatischen Sprechbühne völlig verschiedenen Weise bedient.³²⁴

Der Tonfilm hat sich in Europa bekanntlich erst mit ein paar Jahren Verspätung durchgesetzt, wenn man seine offizielle Geburt auf den 6. Oktober 1927, das Datum der Erstaufführung von *The Jazz Singer* Alan Croslands, festsetzt. Der amerikanische Tonfilm war, zumindest anfänglich, nicht auf den internationalen Verleih hin ausgerichtet, allein schon deshalb nicht, weil es den europäischen Kinosälen zunächst an geeigneten Wiedergabesystemen mangelte. Doch es gibt weitere Gründe: In der Tat wurde die gesprochene Sprache zu einem Hindernis für die internationale Vermarktung eines Films. Prominente Akteure der Stummfilmepoche, von Chaplin bis Keaton, von Jannings bis Garbo, sahen sich mit dem Problem konfrontiert, ihre Stimmen in einer Fremdsprache aufnehmen zu müssen. Es ging natürlich nicht darum, Zwischentitel zu ersetzen: Das war eine lange etablierte Praxis, um einen Film außerhalb des Produktionslandes zu vertreiben. Eine ganz andere Sache war es, die live gesprochene und aufgenommene Rede zu adaptieren. Der Theaterkritiker Herbert Ihering machte spitze Bemerkungen zu diesem kontroversen Aspekt des Tonfilms, etwa zu dem verfremdenden Effekt, den ein Keaton oder eine Garbo auslösten, als sie plötzlich anfangen, Deutsch zu sprechen!³²⁵ Die Idee, Greta Garbo könne sich in Goethes Sprache ausdrücken, schreibt Ihering, sei als illusorisch anzusehen: Ihre Stimme musste von einer Muttersprachlerin, meist einer unbegabten Schauspielerin, nachgesprochen werden, oder dieser große Filmstar hätte sich in einer Fremdsprache mit einem starken Akzent und einer unvollkommenen, wenn nicht lächerlichen Aussprache ausdrücken müssen.³²⁶ Die Verlagerung der Aufmerksamkeit des Publikums auf die gesprochene Rede – das heißt, auf die Stimmfarbe,

323 Hans Erdmann, *Um den akustischen Film*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 6, Nr. 31, 4. August 1928, S. 12–13.

324 Bagier, *Der sprechende Film*. Siehe aber auch O., *Rund um den Sprechfilm*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 6, Nr. 26, 30. Juni 1928, S. 14–16: »Es ist nicht anzunehmen, daß der Tonfilm, auch dann, wenn er in technischer Hinsicht vollendet sein wird, den tonlosen, ich sage absichtlich nicht »stummen« Film vollkommen verdrängen wird, weil das Wesen des Films das Bild ist und nicht der Ton«.

325 Herbert Ihering, *Von Reinhardt bis Brecht: vier Jahrzehnte Theater und Film* (3 Bde.), III., 1930–1932, Berlin, Aufbau, 1961, S. 393–395.

326 *Ibid.*, S. 394.

15. Alte Missverständnisse und neue Täuschungen

auf die Diktion, ja sogar auf die ästhetische Perfektion von Mund, Lippen und Zähnen – benachteiligte Generationen von Schauspielern, die in der Schule der Pantomime herangewachsen waren. Karrieren wurden unfreiwillig beendet, nachdem die Hollywood-Studios begannen, vermehrt Broadway-Schauspieler:innen und -Sänger:innen zu verpflichten.

Aufgrund dieser drastischen Veränderungen ist es nicht verwunderlich, dass viele Filmemacher den Tonfilm zunächst ablehnten. Die entschiedensten Gegner des sprechenden Films waren die Befürworter dessen, was ich anderswo das »optische Paradigma« genannt habe (*supra* Kap. 3, # 2).³²⁷ Die Ablehnung des Tonfilms basierte hauptsächlich auf der Beobachtung der Verarmung der visuellen Mittel durch die neuen Techniken der Live-Tonaufnahme. Noch einmal Arnheim:

Wenn gleichzeitig ein immer radikalerer Abfall von den früher eroberten Ausdrucksmitteln des bewegten Bildes erfolgt, so entspricht auch das [...] den Forderungen der nun einmal durch das Auftreten des Dialoges geschaffenen ästhetischen Situation.³²⁸

Dieses Problems ist sich auch Raskin voll bewusst, der darüber im Mai 1929 in *Melos* schreibt:³²⁹ Liegt das Wesen der Filmkunst in der Dynamik der Bilder, im Perspektivwechsel, in der Abwechslung von Gesamtbild und Detail usw., würde die Ausrichtung des Filmdrehbuches auf verbale Gespräche bedeuten, die filmeigenen Ausdrucksgesetze preiszugeben und den Film zu einem Theater-Ersatz zu degradieren. Im Tonfilm seien Vorgänge wie Überblendung, Vordergrund, Bildwechsel, zeitliche Ellipsen plötzlich nicht mehr möglich, weil sie die Kontinuität der sprachlichen Interaktion zwangsläufig unterbrechen würden.

Die Befürchtung einer Herabwürdigung des Films zum Theater-Ersatz ist die am häufigsten geäußerte in der zeitgenössischen Kritik und auch eine, die die Skepsis vieler Kommentatoren gegenüber dem Tonfilm begründet. »Ob aber dieses neue Kunstgenre auf die Dauer auch den ästhetisch Gebildeten zu fesseln vermag, ist zum mindesten zweifelhaft«, war bereits 1923 im *Reichsfilmblatt* in einem unter dem Pseudonym Homunculus veröffentlichten Artikel zu lesen. Zuschauer, die in der Filmkunst gebildet sind, würden weiterhin qualitätsvolle Stummfilme bevorzugen und der Oper und dem Worttheater die Aufgabe überlassen, das Ohr zu befriedigen. Laut dem anonymen Autor habe sich die neue Erfindung als für den großen Qualitätsfilm nicht geeignet erwiesen: »Nimmt

327 Mit einer ironischen Haltung nennt sie Bagier als »Fachleuten des stummen Bildes«. Bagier, *Der sprechende Film*.

328 Arnheim, *Neuer Laokoon*, S. 387.

329 Raskin, *Grundsätzliches zum Tonfilmproblem* (§ 71).

man dem Filmdrama durch die Sprache sein Tempo, seinen flotten Szenenwechsel, so bedeutet das für ihn sicheren Tod«. ³³⁰ Das Einstellen des Tempos der kinematographischen Geschichte auf das Tempo diegetischer Stimmen bedeute, die Kunst der Montage zu vernichten und den Film auf seine Anfänge zurückzuwerfen: zu einem abgefilmten Sprechtheater. Der Film, so wird argumentiert, sei eine neue, besondere Kunstform, die ihrem Wesen nach der bildenden Kunst viel ähnlicher sei als dem Theater:

Man wird Tonfilm und Film als etwas grundverschiedenes auseinanderhalten müssen. Der Tonfilm muß den Gesetzen der Bühne streng folgen, weil er anders gar nicht denkbar ist, er wird die kinematographischen Möglichkeiten nur zum geringsten Teil ausnutzen können. [...] Der Film ist eng verwandt mit der Malerei und Bilderei und steht zu der Bühnenkunst viel entfernter, als allgemein angenommen wird. ³³¹

Solche grundsätzlichen Einwände übersetzten sich fast überall in distanzierte Vorhersagen und beruhigende Prophezeiungen. Laut Günther Lenhardt sei der Tonfilm ein Experiment, das sich zumindest in Deutschland »kaum rentieren kann« wegen der vielen bisher gezeigten Problematiken: denn er hätte die Rezeptionsgewohnheiten des Publikums durcheinander gebracht, die besten Schauspieler in die Krise gestürzt, eine begrenzte Verbreitung nicht über das Produktionsland hinaus, ganz zu schweigen von der deutschen Provinz, wo »das reine Hochdeutsch nur schwer verstanden wird«. ³³² Für den Komponisten Otto Stenzeel habe der sprechende Film »keine Zukunft«:

Die Befürchtung vieler Musiker, im Tonfilm eine Existenzuntergrabung zu erblicken, erscheint mir als reichlich übertrieben. Es wird aller Wahrscheinlichkeit nach lediglich ein Kampf um die Verbesserung der Leistungen einsetzen, bei dem natürlich der ratlos Zuschauende verlieren muß. [...] Bleibt zusammenfassend zu sagen, daß der Kinomusiker dem Tonfilm eine Zukunft versprechen darf, eine Zukunft, die indes niemals eine ernstliche Gefahr für den hochstehenden Musiker bringen dürfte. ³³³

Es kam bekanntlich etwas anders. Musiker der Kinomusikkapellen verloren reihenweise ihre Jobs, ebenso die Kinopianisten – das betraf rund 35.000 Musiker allein in den USA und rund 12.000 in Deutschland, die von heute auf morgen ihre Existenzgrundlage verloren.

330 Homunculus, *Der Tri-Ergon-Film und der Theaterbesitzer*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 1, Nr. 39, 29. September 1923, S. 15. Der Rezensent kritisierte bereits 1923 das Triergon-System bei einer allerersten Präsentation des Gerätes.

331 Vgl. O., *Rund um den Sprechfilm*.

332 Günther Lenhardt, *Um den Tonfilm*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 6, Nr. 25, 23. Juni 1928, S. 6.

333 Otto Stenzeel, *Tonfilm und Kinomusik*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 7, Nr. 14, 6. April 1929, S. 12.

16. Kontrapunkt

1

Der abgemessene Gang des »Großen Stummen«, die althergebrachten Traditionen des Films sind plötzlich unterbrochen worden. Die gehorsame stumme Filmleinwand hat aufbegehrt und das Recht der Stimme verlangt. Man versuchte sie zurechtzuweisen: »Wo denken Sie hin – ist denn das eine Kunst? Das ist eine zeitweilige Begeisterung, ein technischer Trick. [...] Nach ein, zwei Jahren ist das Publikum, dem es immer nur ums Neue zu tun ist, abgekühlt, in den Sälen der Filmtheater erklingt wieder das Symphonieorchester, auf der Filmleinwand erscheinen wieder die gewohnten Aufschriften [...] und alles ist wieder so, wie vorher!«

Doch es verging ein Jahr, es vergingen zwei Jahre, und die stumme Leinwand verschwindet still, das Orchester zieht ins Foyer. Lautsprecher kommen in den Saal, die »stummen« Filmschauspieler studieren eifrig Deklamation und ins Filmatelier sind Musiker gedrungen.³³⁴

Bronsteins Worte, im Dezember 1931 in den *Musikblättern des Anbruch* erschienen, klingen wie ein Epitaph auf den Stummfilm. Die Ära des »Großen Stummen« ging zu Ende, und diejenigen, die auf ein Fortbestehen jener Filmgattung neben dem neuen Tonfilm gehofft hatten, hatten sich getäuscht.

Bei einer genauen Untersuchung sind jedoch unter der *lamentatio temporis acti* in der Filmkritik der 1920er und 1930er Jahre auch viele Anregungen zu erkennen, die das Potenzial der damaligen Transformation erahnen lassen. Die weitsichtigste Position nimmt eine Interpretation des Übergangs vom stummen zum tönenden Film als einen Paradigmenwechsel ein, der zwar gewisse Konventionen aufhebe, aber dafür neue, bisher undenkbbare Ausdrucksmöglichkeiten eröffne.

Eines der aufschlussreichsten Dokumente dieser neuen Konzeption ist ein Aufsatz Ruttmanns, der im April 1929 im *Anbruch* veröffentlicht wurde. Der »Tonfilmregie« betitelte Aufsatz kritisiert die Verwendung des Tons im Kino, sobald dieser auf die banale Widerspiegelung der bildlichen Sphäre reduziert wird. In den meisten Produkten der Filmindustrie werden Ton und Bild nach

334 N. Bronstein, *Tonfilm*, »Musikblätter des Anbruch«, Jg. 13, Nr. 8–10, Sonderheft *Musik in Sowjetrußland*, November–Dezember 1931, S. 186–189: 186.

16. Kontrapunkt

dem Prinzip des naturalistischen Realismus korreliert, um die Illusion von sprechenden Menschen oder hörbare Geräusche erzeugenden Gegenständen zu erwecken: ein Irrglaube, dessen Wurzeln er verortet »in jener Mentalität, die in dem stummen Film eine Steigerung des Photos sieht und der in seiner Phantasie diese Steigerung dadurch fortgesetzt träumt, daß der Film auch farbig werde, plastisch, sprechend usw.«.³³⁵ Hingegen könne der Ton, so Ruttmann, eine künstlerische Ressource darstellen, wenn er als Montagematerial in Gegenüberstellung zur visuellen Sphäre konzipiert wird. Die akustische Komponente (Gespräche, diegetische Klänge, Musik) sollte, um als Montagematerial zu gelten, nicht der banalen Duplikation des bereits in den Aufnahmen Dargestellten dienen, sondern auf eine Dissoziation von den Bildern abzielen. Die kompositorische Herangehensweise beim Tonfilm sollte sich am Prinzip des »Kontrapunkts« orientieren:

Das heißt: Bild kann nicht verstärkt werden durch parallel laufenden Ton. Das wäre unbedingt Abschwächung, genau so wie bei einer wiederholten Beteuerung oder wie bei einer faulen Ausrede, die man mit zwei verschiedenen Argumenten zu stützen sucht. Tonfilm-gestaltender Kontrapunkt aber wäre ein bewußtes Gegeneinanderspielen der Ausdrucksmittel Bild und Ton in gedanklicher Bindung zwecks Steigerung.³³⁶

Die Vorstellung, die Illustration des Erzählten zugunsten einer akustischen Komponente aufzuheben, die es vermag, sich mit dem szenischen Geschehen in dialektische Spannung zu setzen, hat ihre Prämissen bereits in der Stummfilmzeit und in den Jahren des problematischen Übergangs zum Tonfilm. Die Metapher des »Kontrapunkts« weist auf eine absichtliche Diskrepanz zwischen akustischem Ton- und visuellen Film-Band hin. Darin liegt die Erahnung des semantischen Potenzials des Films als synkretischem Text: eines Textes, dessen Bedeutungsprozesse auf der dialektischen Interaktion zwischen literarischen, theatralischen und musikalischen (neben den eigentlich ikonischen und gestischen) Codes beruhen.³³⁷

Die Verwendung der Kontrapunkt-Metapher steht für eine der ersten theoretischen Modelle, die dezidiert auf eine filmische Mediatisierung von Klang abzielen. Der Begriff »Kontrapunkt« taucht im filmästhetischen Diskurs immer wieder auf – vom *Kontrapunkt verschiedener Sphären* spricht beispielsweise Balázs

335 Walter Ruttmann, *Tonfilmregie*, »Musikblätter des Anbruch«, Jg. 11, Nr. 4, April 1929, S. 176–177 (§ 70).

336 *Ibid.*

337 Siehe dazu Zofia Lissas ontologische Definition des Films als »synthetischen Kunstwerks«. Vgl. Lissa, *Ästhetik der Filmmusik*, S. 25–30.

in Bezug auf die Bildmontage³³⁸ – und dient als Träger für eine authentisch synkretische Konzeption vom kinematographischen Text.

Knapp ein Jahr vor Ruttmanns Beitrag über *Tonfilmregie* tauchte die Metapher des »Kontrapunkts« in Meisels Artikel *Der Tonfilm hat eigene Gesetze* auf, der im *Film-Kurier* erschien. Bezeichnenderweise distanzierte sich Meisel in einer abstrakten Abfrage der Gesetzmäßigkeiten des aufkommenden Tonfilms von einer Verwendung des Tons als bloßer akustischer Widerspiegelung der Wirklichkeit. Die Korrelation von Bild und Ton gemäß dem Prinzip »genauer Übereinstimmung« sei eine Herangehensweise, die am besten für Wochenschauen oder Naturfilme, nicht aber für den Tonspielfilm, den Tonfilm im eigentlichen Sinne, funktionieren könne. Es ist nicht zu gewagt, in dieser Stellungnahme Meisels eine Selbstkritik an der Idee der »Lautbarmachung« herauszulesen, die er selbst zuvor emphatisch proklamiert hatte (*supra* Kap. 11, # 1). Anstelle des Prinzips der »genauen Übereinstimmung« tritt der Begriff der Montage, der explizit seine Vorbilder im sowjetischen Kino hat. Die eigentliche Neuerung des Tonfilms bestünde nun darin, die akustische Sphäre in den Montageprozess zu integrieren und sie damit gleichberechtigt neben die bildliche Sphäre zu setzen. Um zu verdeutlichen, was mit Ton als Montagematerial gemeint ist, bedient sich Meisel einer weiteren musikalischen Metapher, der der »Partitur«: Darunter ist ein Raum-Zeit-Diagramm zu verstehen, in dem die »kontrapunktische Zusammensetzung«³³⁹ unter den verschiedenen Bestandteilen des kinematographischen Textes fasslich wird.

Die Analogie zwischen audiovisueller Montage und mehrstimmiger Partitur ist überraschend modern. Umso mehr, als ein solcher Perspektivenwechsel die Leistung des »Lautbarmachung«-Theoretikers selbst ist. Meisel, der Anfang des Jahres 1927 in Moskau weilte, um mit Eisenstein die Musik zum *Oktober*-Film zu besprechen, mag von der Auseinandersetzung mit dem russischen Filmemacher und von den im Kreis der sowjetischen Regisseure entwickelten Ideen zum Tonfilm profitiert haben. Tatsache ist, dass die Metaphern des Kontrapunkts und der »Partitur-Typ-Komposition« (*partiturnyj tip kompozicii*) in den späteren Schriften Eisensteins zur Montagetheorie eine große Rolle spielen werden.³⁴⁰

338 Balázs, *Der Geist des Films*, S.53.

339 Meisel, *Der Tonfilm hat eigene Gesetze* (§ 65).

340 Eisenstein, *Eine nicht gleichmütige Natur*, S.35.

2

Die Modelle für Lichtton-Aufnahmeapparaturen der Filmproduktion wurden in der USSR erst Ende 1929, Wiedergabe-Apparaturen sogar erst in der zweiten Hälfte des Jahres 1930 fertiggestellt. Infolgedessen konnten unsere Künstler eine Reihe von Kinderkrankheiten vermeiden, die die ausländische Kinematographie durchgemacht hat.

Das neue Element, der Ton, hat sie überrascht. Der Kanon des Szenarienaufbaues, künstlerische Methoden, Montage, und überhaupt die ganze, seit Jahrzehnten feststehende Einstellung des stummen Kino forderten eine Revision. In dieser Beziehung unterscheidet sich gegenwärtig der Entwicklungsgang der Sowjet-Tonfilmkunst ganz stark von der westeuropäischen und insbesondere der amerikanischen.³⁴¹

Der Artikel Bronsteins weist gezielt auf innovative audiovisuelle Montageverfahren im sowjetischen Kino hin. Die Schrift, die unter anderem *Enthusiasmus* von Dziga Vertov, *Dezertir* von Pudowkin, *Die Eine* von Kosinzew und Trauberg usw. anführt, bezeugt die Kenntnis der Thesen des *Manifests zum Tonfilm* von Eisenstein, Pudowkin und Alexandrow,³⁴² so sehr, dass das Dokument als eine ihrer wichtigsten Disseminationsquellen im deutschsprachigen Raum zu betrachten ist.

Bronstein stellt hinsichtlich der Verwendung von Ton in Russland und im Westen einen qualitativen Vergleich an:

Inhalt und Methoden der Sowjetkinematographie unterscheiden sich, wie gesagt, scharf von der westlichen. Unser Film ist eine Kulturwaffe, nicht nur ein Zerstreuungsmittel für das Publikum. Der künstlerische Tonfilm hat die Möglichkeiten für das Filmband noch mehr erweitert, seinen Schöpfern neue Handgriffe emotionellen Einwirkens auf den Zuschauer in die Hand gegeben.

Im Westen suchte sich der Tonfilm hauptsächlich den leichtesten Weg. Er bringt Opern, Operetten, Revuen, dramatische Werke. Nur zuweilen erhält der Ton schon einige Rechtfertigung, er wird als irgendein Lied in die Haupthandlung des Bildes eingeführt, künstlich wird ihm die Bedeutung des dramatischen Grundstockes beigelegt.³⁴³

341 Bronstein, *Tonfilm*, S. 186.

342 Sergej Eisenstein/Wsewolod Pudowkin/Grigorij Alexandrow, *Budušee zvuukovoj fil'my. Zajavka*, 1928; Dt. Ausgabe *Manifest zum Tonfilm*, in *Texte zur Theorie des Films*, hrsg. von F.-J. Albersmeier, Stuttgart, Reclam, 2017, S. 54–57.

343 Bronstein, *Tonfilm*, S. 187.

In der Tat bezogen sich europäische Filmproduktionen, nachdem die oberflächliche Anziehung für realistische Klangeffekte vorbei war, fast ausschließlich auf die Sphäre der Unterhaltungsmusik. Eine natürliche Folge davon war die wiederholte, weil kommerziell ertragreiche Nutzung der Möglichkeit, erfolgreiche Songs mit irgendeiner diegetischen Rechtfertigung in den Soundtrack aufzunehmen. Es ist kein Zufall, dass einige Lieder von diesen Filmen losgelöst zu Schlagern wurden, etwa das Lied von Marlene Dietrich »Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt« (aus dem Film *Der blaue Engel*), das von Maurice Chevalier »Sous les toits de Paris« (aus dem gleichnamigen Film) oder »Parlami d'amore, Mariù« gesungen von Vittorio De Sica (aus dem Film *Gli uomini, che mascalzoni ...*), um drei Beispiele aus drei unterschiedlichen Sprachgebieten zu nennen. Tausende seichte Filme, die nur auf kommerziellen Erfolg abzielten, wurden so wie am Fließband produziert.³⁴⁴

Ganz anders war das Verständnis von Ton laut Bronstein in der Sowjetunion:

Der erste vollwertige Tonfilm, der die Grundzüge der eigentlichen Tonfilmkunst enthält, ist »Der Weg ins Leben« (Regie Eck, »Meschrabpomfilm«). In diesem Film ist der Ton (Geräusche, Rede, Lied, Musik) schon nicht mehr Illustrationsmoment, das nur den Gesichtseindruck verstärkt, sondern wird zum gleichberechtigten Element der Montage. Das Bild ohne Musik- und Geräuschbegleitung wäre uninteressant und stellenweise sogar unverständlich.³⁴⁵

Bronsteins Kritik an der bloßen Synchronisation von Dialogen und Geräuschen und der Hinweis auf die akustische Ebene »(Geräusche, Rede, Lied, Musik)« als gleichberechtigtes Montageelement sind, wie erwähnt, mit den Thesen des *Manifests zum Tonfilm* eng verwandt. Wie bei Meisel und Ruttman wird auch hier auf die absichtliche Nicht-Koinzidenz zwischen visueller und klanglicher Repräsentation hingewiesen, um einen »orchestralen Kontrapunkt«,³⁴⁶ nach Eisensteins Metapher, zwischen den verschiedenen Komponenten des filmischen

344 Otto Fritz Beer wird in einem Artikel im *Anbruch* vom Jahre 1937 den häufigen, nicht unmittelbar motivierten Einsatz von Liedern als Ergebnis einer aus der Operette stammenden Konvention und ihrer nicht immer gelungenen Umsetzung in das filmische Medium erklären: »Es sind hier jene Fälle zu verstehen, in denen Lieder gesungen oder getanzt werden, ohne daß die Musik handlungsmäßig bedingt wäre. Bekanntlich war diese Art in der älteren Tonfilmoperette sehr verbreitet, man begann dort plötzlich und unmotiviert zu tanzen und zu singen, es war einfach das *Convènu* der Operette, das man hier übernahm. Wenn nun aber auch Oper und Operette auf der Fiktion beruhen, daß Menschen miteinander singen, statt zu sprechen, wirkt doch diese Fiktion in der realistischen Photographienkunst des Films fremd«. Otto Fritz Beer, *Film und Musik*, »Anbruch«, Jg. 19, Nr. 10, Dezember 1937, S. 289–292.

345 Bronstein, *Tonfilm*, S. 188.

346 Eisenstein/Pudowkin/Alexandrow, *Manifest zum Tonfilm*, S. 56.

16. Kontrapunkt

Textes zu schaffen: Musik und Ton sollen sich nicht auf die banale Illustration des in den Aufnahmen Dargestellten beschränken, sondern ein Eigenleben führen, ja eine Dissoziation von den Bildern anstreben.

In seinem Artikel veranschaulicht Bronstein dieses Verfahren anhand eines Beispiels aus Pudowkins *Das Motorschiff Pjatiletka* (Dezertir):

Der größte Meister des Sowjetfilms, Pudowkin, arbeitet gegenwärtig an seinem ersten Tonfilm: »Das Motorschiff Pjatiletka«. Hochinteressant ist die Konstruktion seiner Montageszenarien, in denen die einzelnen Elemente des Filmbildes graphisch dargestellt sind: Darstellung, Handlung, Ton usw. Man erhält zuletzt eine Art von Musikpartitur, die eine genaue Vorstellung von der Architektonik des Films gibt.

Pudowkin führte seinerzeit ein Beispiel an, wie er sich die Handhabung des Tones denke: Nehmen wir an, die Handlung des Films habe den Schmerz einer Mutter darzustellen, die ihren erwachsenen Sohn verloren hat. Das Bild zeigt eine Mutter, gleichzeitig hört man das Weinen eines Kindes. Durch solch ein Darstellungsmittel, das zum gegebenen Bild keine direkte Beziehung hat, kann der Künstler neuartige Effekte erzielen.³⁴⁷

Bronstein beschreibt hier die Wirkung einer *off-screen voice*: einer Stimme, deren Quelle zwar zum fiktiven Universum der Erzählung gehört, die aber nicht im visuellen Feld zu sehen ist. Die *off-screen voice* stellt die einfachste Form akustischer Montage dar: ein Einsatz der sprechenden Stimme, der das Tonband aus einem Äquivalenzverhältnis mit dem Visuellen befreit. Das ist als eine erste Grundform audiovisueller Konstruktion anzusehen, die als rein filmisch zu bezeichnen ist und trotz ihrer Einfachheit sehr starkes symbolisches Potenzial besitzt.

3

[Kurt Weill:] *Die Filmmusik braucht daher nur die inneren Formgesetze des Films aufzugreifen, sie muß sich also heute wie jede Kunst vom Naturalismus und Symbolismus abwenden und zur absoluten Gestaltung durchdringen.*

[Lotte Eisner:] *Damit sind Sie grundsätzlich gegen jedes Illustrieren?*

[K. W.:] *Selbstverständlich; denn ein Illustrieren paßt sich nur scheinbar dem Geschehen an. In Wirklichkeit zerreißt es den Film. Die Musik darf nicht mit literarischen Mitteln arbeiten, sie darf keine sklavische Nachahmung der Handlung sein und sich nicht in Effekthascherei vordrängen. Sie soll nicht stützen,*

347 Bronstein, *Tonfilm*, S. 188.

*was deutlich zu sehen ist. Sondern sie muß die Hintergründe des Films auf ihre Weise ausdeuten.*³⁴⁸

Hindemiths Versuche, eine nicht bloß illustrative Beziehung der Filmmusik zur visuellen Sphäre zu theoretisieren, wurden bereits erwähnt (*supra* Kap. 14, #3): Das »Entkonventionalisierungsprogramm« der Filmmusik, vorgestellt im Kontext der Baden-Badener Kammermusiktage, pochte darauf, die sklavische Widerspiegelung des szenisch Erzählten zu überwinden und neue Interaktionsarten mit dem Visuellen anzustreben, die den Akzent auf die Repräsentationsformen statt auf die bloßen Referenzinhalte setzen.

Eine noch radikalere Haltung gegen die Unterwerfung der musikalischen Komponente unter das szenische Geschehen findet sich in Kurt Weills oben erwähntem Interview mit Lotte Eisner, das im Oktober 1927 in *Film-Kurier* veröffentlicht wurde. Darin bringt Weill sein persönliches Manifest für eine Emanzipation der Filmmusik und gegen das veraltete Illustrationsprinzip zum Ausdruck. Die Begleitmusik im Kino solle (ebenso wie im Musiktheater) nicht einfach das Bühnengeschehen illustrieren, sondern müsse sich selbst eine »rein musikalische Formgebung«,³⁴⁹ das heißt eine eigene formale und strukturelle Ganzheit geben. Es folgt ein entscheidender Einwand gegen das Prinzip der Lautbarmachung, weil damit für Weill »an eine Lösung des Problems ›Filmmusik‹ nicht herangegangen werden kann.«³⁵⁰ Im Gegenteil erfordere diese Lösung eine »sachliche, gleichsam konzertante Filmmusik«:³⁵¹ eine Komponente also, die ihre eigene formale Integrität bewahrt und die ihrerseits mit den anderen Bestandteilen des Dramas in Dialog zu treten vermag, anstatt sie lediglich zu verdoppeln. Die Musik müsse eine selbständige Komponente darstellen, die dem Bild nicht mehr untergeordnet ist. Indem sich die Musik in dialektische Spannung zum Bühnengeschehen und zur visuellen Sphäre begibt, entlarvt sie die Realitätsillusion der Erzählung. Die »konzertante Musik« sorgt dafür, dass sich der Betrachter nicht passiv in die narrative Fiktion einfühlt, sondern diese ihn im Gegenteil dazu anspornt, aktiv nach den hinter offenbaren Verhaltensweisen verborgenen Bedeutungsebenen zu suchen.

348 Lotte Eisner, *Musikalische Illustration oder Filmmusik? Kurt Weill und Ottorino Respighi über Filmmusik*, »Film-Kurier«, Jg. 9, Nr. 242, 13. Oktober 1927, Beiblatt *die Filmmusik*, jetzt auch in Kurt Weill, *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften*, Mainz, Schott, 2000, S. 437–440.

349 Kurt Weill, *Das Problem der neuen Oper*, »Vossische Zeitung«, 22. Januar 1927. Jetzt in Weill, *Gesammelte Schriften*, S. 54–58: 55.

350 Eisner, *Musikalische Illustration oder Filmmusik?*, S. 438.

351 *Ibid.*

16. Kontrapunkt

Um das Jahr 1930 herum häufen sich solche Forderungen von Komponisten nach einer Emanzipation der Filmmusik vom Illustrationsprinzip. Über die Musik von Paul Dessau zu Starewitschs *Der verzauberte Wald* ist im *Film-Kurier* vom September 1928 zu lesen:

Obwohl Dessau in großen Linien dem Film folgt, geht seine Musik doch ihre eigenen Wege. Er »illustriert« im Grund gar nicht, sondern musiziert uns in freier und fröhlicher Weise in eine Märchenstimmung hinein, just so, wie wir auf der Leinwand da oben empfinden.³⁵²

Bezeichnenderweise diskutiert der Autor des Artikels (Dr. K.) Dessaus Vorgehen im Rahmen einer kritischen Diskussion zum »Problem: »Film-Illustration«« und Dessau selbst als »Exponent[en] einer Filmmusik-Zukunft«. Mit einem ähnlichen Wortschatz beschreibt Hans Feld im Juli 1929 Schmidt-Boelckes Musik zu Dsiga Wertows *Der Mann mit der Kamera* als ein »[M]usizier[en] gegen den Film«.³⁵³ Die zwei Jahre später erneut von Weill und dann von Eisler geäußerten Haltungen werden in dieselbe Sphäre gestellt. Ersterer besteht darauf, dass »irgendwelche musikartige Untermalung im Tonfilm gar nichts mit dem Wesen der Musik zu tun hat«.³⁵⁴ Und der Zweite bezeichnete eine »durchgehende Musikuntermalung eines Filmes« wie etwas »nicht dem Sinn entsprechend«.³⁵⁵

Eine ähnliche Position gegen die Illustration und für ein »kontrapunktisches« Verhältnis von Ton- und Bildsphäre wird in einem bedeutenden, 1934 im *Film-Kurier* veröffentlichten Artikel mit dem Titel *Musikalische »Illustration«* von Kurt Schröder zum Ausdruck gebracht:

Sehr oft liest man die Ankündigung eines Produzenten: »Die musikalische Illustration (oder Untermalung) des Filmes ... wurde Herrn X. Y. übergeben«.

Was soll nun der Musiker illustrieren, was untermalen? Soll er Bilder (denn daraus besteht doch der Film) illustrieren oder malen? Ich denke, dies ist die Aufgabe des Regisseurs! Oder soll er nochmals etwas illustrieren, was der Regisseur bereits einmal illustriert hat?!

352 Dr. K., *Paul Dessau als Exponent einer Filmmusik-Zukunft. Bemerkungen zum Problem: »Film-Illustration«, »Film-Kurier«, Jg. 10, Nr. 227, 22. September 1928, Beiblatt die Film-Musik.*

353 Hans Feld, *Die Filmmusik: Musikexperiment im Marmorhaus?*, »Film-Kurier«, Jg. 11, Nr. 156, 3. Juli 1929, S.2.

354 »Für Kurt Weill bestehen die Probleme, gleich welcher realistischen oder unrealistischen Gestaltung durch den musikalisch-tonlichen Teil im Tonfilm gar nicht; oder vielmehr, sie finden für ihn ihre Lösung darin, daß ja irgendwelche musikartige Untermalung im Tonfilm gar nichts mit dem Wesen der Musik zu tun hat: denn Musik hat, dies ist für Weill der Kernpunkt, gar keine »malenden« Möglichkeiten, ebenso wie die Möglichkeit naturalistischer Zeichnung ihr fehlen«. Kurt Weill, *Los vom Naturalismus: Probleme der Tonfilmgestaltung*, »Film-Kurier«, Jg. 13, Nr. 11, 14. Januar 1931, Beiblatt die Film-Musik.

355 *Filmmusik, wie die Schaffenden sie sehen. Drei Kurz-Gespräche*, »Film-Kurier«, Jg. 13, Nr. 174, 28. Juli 1931, S.2.

Ich denke, wir sind mit diesem unglückseligen Wort und der noch unglückseligeren Tat des »Illustrierens« auf einer völlig falschen Bahn. [...] Ich denke, daß bei einer Filmmusik die Aufgabe des Komponisten darin besteht, die inneren Fäden der Bildhandlung aufzuspüren und aus dem Kondens dieses innerdramatischen Geschehens seine Partitur zu schreiben. [...] So kann es vorkommen, daß die Musik manchmal in direktem Gegensatz zu dem momentanen Bildgeschehen steht und doch zu tiefinnerst blitzartig das über oder hinter dem Bildgeschehen Liegende (also das eigentlich Wichtige) aufhellt.

Dieser Weg des Filmkomponierens ist meines Erachtens der einzige, auf dem der Musiker zu einem künstlerischen Faktor des Filmschaffens werden kann.³⁵⁶

Schröder spielt hier auf eine Art audiovisuelle Dissonanz an, die unmittelbar die musikalische Komponente betrifft: Man kann sie als »semantischen« Kontrapunkt bezeichnen, da er aus der Trennung der von Musik und Bild vermittelten Bedeutungsinhalte entsteht und dadurch einen Kontrast zwischen visueller und akustischer Repräsentation innerhalb ein und derselben szenisch-musikalischen Einheit erzeugt.

Dieses Prinzip des »semantischen« Kontrapunkts fand breite Anwendung in Weills Beiträgen zum Musiktheater, von der Musik zu Bertolt Brechts *Dreigroschenoper* bis zur Opera buffa *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, aber auch in vielen seiner Filmpartituren wie auch in denen von Kunstmusikkomponisten und Film-Musikspezialisten wie Dessau und Eisler in den frühen 1930er Jahren. Ein paradigmatisches Beispiel dafür findet sich in Eislers Musik zu *Niemandland* (1931), einem pazifistischen Film des russischen Regisseurs Victor Trivas. Die Vorspielmusik – ein nervöses, verstörendes, ununterbrochenes Pulsieren im Shimmy-Rhythmus (zwei Sechzehntel und eine Achtel, siehe Notenbeispiel 11) vor einem Moll-harmonischen Hintergrund – begleitet die ruhigen, idyllischen Anfangsszenen mit den Titeln *Meer* und *Landschaft bei Morgendämmerung*, bevor der Weltkonflikt losbricht. Das ist ein typisches Beispiel für eine »antiphrastische« Begleitung: Die Musik fühlt sich vordergründig nicht in die Szenenstimmung ein, sondern drückt stattdessen gegensätzliche emotionale Inhalte aus und suggeriert den Zuschauern dadurch die Möglichkeit einer verborgenen Bedeutung.

Die Idee einer antiphrastischen Musikbegleitung, die ihre Spannung aus zwei gegensätzlichen, gleichzeitig in Bild und Musik eingeführten emotionalen Registern bezieht, hat in den Filmmusiktheorien der 1930er und 40er Jahre verschiedene Namen bekommen. In den Schriften Kracauers, Arnheims, Adornos

356 Kurt Schröder, *Musikalische »Illustration«*, »Film-Kurier«, Jg. 16, Nr. 227, 27. September 1934, Beiblatt *die Film-Musik*.

16. Kontrapunkt

Moderato

T. Sax. *pp (sehr zart)*

Tr. *pp*

Pno.

p

pp

Notenbeispiel 11: Hanns Eisler, *Niemandsland*, Vorspiel, T. 9–16

und Eislers wird der Begriff einer antiphrastischen musikalischen Begleitung metaphorisch als »Kontrapunkt«³⁵⁷ bezeichnet, womit eine Begleitmusik gemeint ist, die im Kontrast zum emotionalen Gehalt der Bilder steht, sodass die Gesamtwirkung der filmischen Erzählung aus der dialektischen Wechselwirkung zwischen der visuellen und der akustischen Sphäre erfolgt.

Unter dem Oberbegriff »Kontrapunkt« lassen sich letzten Endes vielfältige dramaturgische Lösungen fassen, die im Grunde genommen zwei Gemeinsamkeiten haben: erstens die Bewahrung einer formalen Kohärenz für die Musik als Dissoziationsstrategie vom Bild; zweitens die Tendenz, Musik und Bild als gleichberechtigte Bestandteile des Films als synkretischem Text zu betrachten. Die an anderer Stelle (*supra* Kap. 5, # 2, und Kap. 11, # 2) beklagte problematische Trennung in filmische und musikalische Dramaturgie wird nun sozusagen

357 Vgl. Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University Press, 1960; Dt. Ausgabe *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1964, S. 195; Arnheim, *Film als Kunst*, S. 235; Adorno/Eisler, *Komposition für den Film*, S. 34.

zur Methode für eine neue Konzeption der Filmmusik und des kinematographischen Mediums als solchem.

Unabhängig von der jeweils bevorzugten Bezeichnung (»Kontrapunkt«, »Asynchronismus«, »antiphrastrische Begleitung« etc.) kann das hier gemeinte dramaturgisch-musikalische Prinzip auf das Weill'sche Ideal einer »konzertanten Musik« zurückgeführt werden. In seiner Vorstellung der Filmmusik als selbständiger, vom Unterordnungsverhältnis zum Bild befreiter Komponente nimmt nämlich eine hochstehende künstlerische Entwicklung ihren Ausgangspunkt – eine künstlerische Entwicklung, die letztendlich zur Reifung des Bewusstseins jener synkretischen Effekte führen wird, die dem kinematographischen als multimedialem und multikomponentem Text innewohnen. Mit einer solchen Interpretation werden schließlich die von Adorno und Eisler in *Composing for the Films* (1947) dargestellten Positionen im Einklang sein: Das Buch wird das europäische Erbe des kritischen Nachdenkens über Filmmusik im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts zusammenfassen.

17. Schlusswort

Das Anliegen, auf der Basis journalistischer Quellen eine Ästhetik der Filmmusik in der Stummfilmzeit zu erarbeiten, hat uns auf einen Weg geführt, der sich am Rande dichotomer Antithesen bewegt: Illustration vs. Expression, Vertonung vs. Begleitung, Improvisation vs. Komposition, Lautbarmachung vs. Kontrapunkt etc. Es handelt sich um grobe, manchmal karikaturhafte Gegensätze, die sich jedoch als nützlich erweisen, um die Theorie und Praxis der musikalischen Filmbegleitung zumindest bis zum Aufkommen des Tonfilms besser zu verstehen.

Diese Begriffe werden in der Publizistik stark gegensätzlich und wenig oder gar nicht dialektisch formuliert, was auf eine dem journalistischen Diskurs innewohnende Konfliktualität hinweist. Genauer gesagt, handelt es sich dabei um eine doppelte Konfliktualität: eine äußere, die den kulturellen Kontext des journalistischen Diskurses anbelangt, und eine innere, welche die Problematik der Integration von Musik in den Film betrifft.

Betrachtet man den Filmmusikdiskurs zunächst in seinem kulturellen Kontext, dann wird deutlich, dass seine Autoren häufig einen polemischen Ansatz verfolgen: Der Grund dafür liegt wohl darin, dass Filmkomponisten wie Meisel, Dessau, Eisler, Becce und Erdmann selbst in der publizistischen Auseinandersetzung die Möglichkeit fanden, ihre eigene Poetik zum Ausdruck zu bringen und ihre persönliche Haltung zum Problem der Filmmusik zu vertreten, nicht ohne die Absicht der Selbstverteidigung und die Grenze der Selbstbezüglichkeit. Der Diskurs über Filmmusik hat daher oft den Charakter einer Apologie, verkleidet als ästhetisches Manifest.

Ein weiterer Grund dürfte darin liegen, dass viele der in der Filmpublizistik diskutierten Themen zentrale philosophische Fragen der Zeit aufgreifen, die erst später in philosophischen Abhandlungen, manchmal auch nur ansatzweise, systematisiert werden. Ein deutliches Beispiel dafür sind die ästhetischen Fragen, die sich aus der Mechanisierung der Musik oder der Anwendung von Jazzmusik ergeben, welche gleichzeitig im Zentrum der kritischen Diskussion über die Modernisierung und Amerikanisierung der europäischen Kultur stehen. Mit anderen Worten: Das Problem der Filmmusik wird oft zu einem Spannungsfeld, in dem sich größere ideologische Gegensätze gegenüberstehen.

Dass das Verhältnis von Musik und Film als Problem formuliert werden muss, hat aber vor allem theoretische Gründe. Die Rekonstruktion des intellektuellen Denkens über Filmmusik in der Stummfilmzeit hat uns diverse Auffas-

sungen der Musik und des Mediums Film vor Augen geführt. Ich habe sie jeweils als optisches, kunstmusikalisches, Wagner'sches und naturalistisches Paradigma bezeichnet. Der Exkurs durch die vielseitigen Filmparadigmen hat gezeigt, dass es nicht nur unmöglich ist, von Filmmusik als einer eigenständigen musikalischen Gattung zu sprechen, sondern es gibt auch keine Konzeption des Kinos, die außerhalb der Geschichte stünde. Die Beantwortung der Frage nach der Identität der Filmmusik impliziert immer eine mehr oder weniger explizite theoretische Hypothese über das Medium Film als solchem und nur von dieser ausgehend über die Rolle und die Funktion, welche die akustische Komponente darin zu erfüllen hat. Die Zuschreibung eines bestimmten Gewichts und einer bestimmten Rolle der akustisch-musikalischen Komponente ist keine Invarianz des filmästhetischen Diskurses. Sie ist hingegen eine Variable, abhängig von jeweils unterschiedlichen ontologischen Paradigmen für das kinematographische Medium als solchem: das heißt einer sich ständig ändernden Definition seines semiotischen Statuts und konsequenterweise der hierarchischen Beziehung zwischen seinen Komponenten.

Der Grund für jenen unerschöpflichen Problembereich liegt daher nicht in der Musik selbst, sondern im Kino: und zwar in den unterschiedlichen, manchmal gegensätzlichen Arten, sich das Filmmedium in der Stummfilmzeit vorzustellen. Was wiederum ein Zeichen ist für die verpasste Begegnung und die unmögliche Kommunikation zwischen gegenseitigen Kultureliten bei der Vorstellung des Mediums Film.

In Entsprechung zu Altman's Begriff der »crisis historiography«³⁵⁸ muss das Problem der Filmmusik im Kontext einer umfangreicheren Identitätskrise des kinematographischen Mediums betrachtet werden. Das ästhetische Problem der Filmmusik ist in erster Linie eine Konsequenz der Identitätskrise, welche die Filmkunst während ihrer »Bildungszeit« bis mindestens zur Erfindung der Tonaufnahme erlebte.

Angesichts der Vielfalt der filmischen Paradigmen der Stummfilmzeit führte die Geburt des Tonfilms gewissermaßen zu einer Vereinfachung, genauer gesagt zu einer *reductio ad unum*: Als einziges Paradigma blieb die realistische Auffassung des Films als Photogramm der Lebenswelt. Das Kino als eine plausible Wiedergabe der Natur, sogar die möglichst vollkommene Abbildung des bewegten Lebens, die darauf abzielen müsse, im Zuschauer »das Gefühl des wirklich Erlebten« zu reproduzieren.³⁵⁹ Das Tun eines Zeilingers und Lampels einerseits, das eines Eggelings oder Ruttman's andererseits sowie die theoretischen Entwürfe

358 Altman, *Silent Film Sound*, S. 15–26.

359 Lamontagne, *Naturaufnahmen für Phono- und Kinematographen*.

Erdmanns mögen im Rückblick für eine historische Narration der später beherrschenden Filmmusik-Praxis und des entsprechenden Realismus-Prinzips tangential oder peripher erscheinen: Sie sind dennoch in der Perspektive einer Hervorhebung jener fehlerhaften oder misslungenen Entwicklungswege bedeutsam, die ein unvollendetes ästhetisches Potenzial bezeugen. Lässt man die Abstraktion einer linearen, teleologisch orientierten Geschichtserzählung hinter sich, ergibt sich ein kontrastreiches, aber wirklichkeitsgetreues Bild aus mutigen Unternehmungen und sensationellen Fehlschlägen, aus zukunftsweisenden Sprüngen und ungeschickten Stolpersteinen. Ein Szenario, das seine Regel nicht in der Monotonalität, sondern in der Kakophonie kontrastierender Stimmen hat und das sich genau aus diesem Grund besser dazu eignet, die Vergangenheit in ihrer Komplexität wiederzugeben.

Texte (§ 1–75)

1907

§ 1 Henry Sonatore, *Das Klavier im Kinematographen-Theater,*
»Der Kinematograph«, Jg. 1, Nr. 14, 7. April 1907

Es war gewiss kein schlechter Gedanke, den kinematographischen Vorführungen das Klavier (im engeren Sinne als Orchester) beizugeben. Betrachtet man nun dieses Tun etwas näher, so kommt man unwillkürlich zu dem Ergebnis, dass hier Zweck und Wirkung in schönster Opposition stehen. Diesen Eindruck erhält ein verständiger, aufmerksamer Beobachter, sobald er die nebensächliche, untergeordnete Stellung sieht, welche das Klavier heute im Kinematographentheater einnimmt. Mit grösstem Unrecht! Dasselbe hat nicht nur in den Pausen der Vorstellung etwas zu sagen, sondern es hat auch zu den stummen Bildern eine beredte Sprache zu führen, – eine Aufgabe, die auf 2 Arten gelöst werden kann, wovon die eine freilich die viel leichtere, die andere aber um so schwerer ist, als es für jemand dem Fache Fernstehenden den Anschein hat. Bei ersterer hat der Pianist vermittelt passender, mit gutem Geschmack und Verständnis hineingespielter Musikstücke die kinematographischen Vorführungen effektiv zu illustrieren. Diese Form, sollte man glauben, wäre überall doch anzutreffen, aber merkwürdigerweise ist sie in guter Anwendung sehr selten zu finden. Hier will ich bemerken, dass die besseren Besucher eines Kinematographen, und es gibt deren gewiss nicht wenige, wohl ein gewisses Recht hätten, diese bessere Begleitung wenigstens verlangen zu können. Die zweite Art ist ohne Frage viel schwieriger, denn sie setzt bei den Pianisten die schöne Gabe der Phantasie voraus, und diese besitzt gewiss nicht jedermann; abgerechnet, dass der Spielende auch in der Komposition zu Hause sein muss. Es kommen in den kinematographischen Bildern nicht allein nur komische, sondern auch sehr oft ernste, dramatische Szenen vor, und besonders zu diesen die betreffenden ergreifenden Töne auf dem Klavier zu finden, dieselben so aneinander zu reihen, dass das Ganze zu einem Tongemälde von mehr oder minderem Schwunge wird, dazu gehört unbedingt eine starke musikalische Veranlagung. Häufig genug kommen kleinere oder grössere Balletteinlagen vor, welche mit dem obligaten »Walzerdreschen« durchaus nicht abgetan sind, sondern man hat vor allem anderen die Taktart der Tanzenden zu fixieren, die Melodie der Phantasie zu überlassen; je prägnanter desto besser. Man könnte nun einwenden, dass ich in meinem Bestreben, dem Klavier eine würdigere Rolle anzuweisen, mich jener Grenze bedenklich nähere, wo der Pianist zum Komponisten werden müsste, um seiner Stellung gerecht zu werden. Pardon, er muss es nicht und er wird es nicht, denn ich weiss sehr wohl, dass diese höhere Veranlagung nicht verlangt werden kann, denn sie kann eben nicht erlernt werden; aber unstreitig wäre sie allein nur imstande, den kinematographischen Bildern das glänzendste Relief zu geben, und das ist doch der eigentliche Zweck der Musik. Man mag meine Auffassung über die Stellung des Klaviers als etwas zu hoch gegriffen ansehen, worüber sich eben streiten lässt, so wird doch kein Verständiger leugnen können oder wollen, dass eine bessere, stilvollere

Musik am Platze wäre. Ich bin zwar vorläufig nicht der Ansicht, dass sich bei dem geringen Verständnis und Wohlwollen, welches dem Klavier in grossen wie in kleinen kinematographischen Unternehmungen entgegengebracht wird, eine schnelle radikale Aenderung vollziehen wird; indessen dürfte sich mit der Zeit doch eine bessere Einsicht einstellen. Ich hoffe daher, dass meine Anregung in dieser Hinsicht da und dort auf fruchtbaren Boden fallen werde, und somit wäre der Zweck vorliegender Erörterung nicht gänzlich verfehlt, was ich wohl insofern bedauern würde, als ich für eine Sache eintrete, welche einer Verbesserung unbedingt bedarf. Obgleich ich mich für die Stellung des Klaviers im Kinematographen-Theater stärker eingesetzt habe, als es vielleicht der Gegenstand rechtfertigen könnte, bereue ich mein Tun keineswegs; auch dann nicht, wenn ich mir sagen müsste: »Eulen nach Athen getragen zu haben«.

§ 2 A. Lamontagne, *Naturaufnahmen für Phono- und Kinematographen*, »Der Kinematograph«, Jg. 1, Nr. 15, 14. April 1907

Wenn sie nicht nur unvollständige, sondern abgerundete und lebendige Vorstellungen erwecken sollen, so gehören der Phonograph und der Kinematograph zusammen wie Auge und Ohr. Dieser Zusammenhang zwischen beiden Instrumenten ist aber noch nicht vorhanden, was wohl damit zu erklären ist, dass anscheinend noch gar kein Versuch gemacht wurde, sie zu verbinden. Wie notwendig aber diese Verbindung zur vollendeten Darstellung ist, darüber wird sich jeder ohne weiteres klar sein. Ich hatte vor kurzem eine besonders starke Empfindung dieses Mangels, als sich vor mir eine Eisenbahnfahrt durch die Wälder Kanadas entrollte. Unter anderem durchfuhr man eine Strecke, auf der Holz geschlagen wurde. Riesen des Urwaldes, an denen sich Männer mit Aexten und Sägen betätigten. Man sah starke Bäume fallen, abgeästete Stämme rollen und auf einem Knüppelweg wurden andere Stämme von Gespannen aus zehn bis zwölf Pferden fortgeschafft. Alles ungemein interessant, aber die Erscheinungen zogen wie traumhafte Schatten an mir vorüber, ohne dass ich das Gefühl des wirklich Erlebten hatte.

Solche flachen Wirkungen können doch unmöglich das letzte Ziel des Kinematographen sein. Wie anders würde die Scenerie mich gepackt haben, wenn ich nicht nur die Bewegung im Walde gesehen, sondern wenn ich auch etwas von den ungemein interessanten Vorgängen gehört hätte, wenn neben dem Rollen der Wagen, dem Schnaufen der Lokomotive auch etwas von der Arbeit der Holzfäller, vom Krachen der Urwaldriesen zu hören gewesen wäre! Oder man stelle sich das Gefühl vor, das man haben muss, wenn man vor einem grossen Wasserfall sitzt, ohne auch nur das Geringste vom Tosen und Gurgeln des Wassers zu hören. Man sitzt da, als wäre man taub, und ebenso müsste man sich wie blind vorkommen, wenn man etwa durch einen Phonographen das Rauschen eines Wasserfalles vernähme, ohne doch etwas davon zu sehen. Warum also legt man nicht die beiden Reproduktionen zusammen, um Wirkungen der stärksten und nachhaltigsten Art zu erzielen? Ich sollte meinen, die zeitliche und räumliche Zusam-

menlegung beider wäre schon heute, also mit den jetzt vorhandenen Apparaten, möglich.

In einer Zeitung las ich neulich, dass die kinematographischen Bilderserien in einem grossen Pariser Warenhaus vom Concert eines Orchesters begleitet werden. Das mag an sich unterhaltend sein, naturwahr ist es jedenfalls nicht, denn die Täuschung, die doch wohl beabsichtigt ist, dass man nämlich den Eindruck haben soll, die Musik rühre von dem auf dem Bilde vorüberziehenden Militär her, dürfte nicht gelingen. Es wäre das ungefähr so, als wenn ich auf einem Gemälde beispielsweise Liszt am Klavier sehe, während jemand hinter dem Vorhang eine Sonate spielt, um mich glauben zu machen, die Musik komme aus dem Bilde heraus. Da man sieht, dass man *Bilder* vor sich hat, so muss man auch hören können, dass es sich nur um musikalische Reproduktion handelt. Wie ganz anders würde der Eindruck auf uns sein, wenn Auge und Ohr die Wahrnehmungen machen könnten, dass die Soldaten, die da vor uns im Bilde vorüberziehen, auf demselben Marsche die Musik ausführten, die wir in dem gleichen Augenblick hören. Selbstverständlich müssten die Tempi beider Reproduktionen genau zusammenfallen.

So könnten noch eine ganze Reihe von Beispielen aufgezählt werden, um zu beweisen, dass Schall und Bewegung unbedingt zusammen wiedergegeben werden müssen, wenn man in der Lage sein soll, sich in die dargestellten Vorgänge hinein zu versetzen, anstatt sie einfach an uns vorüberziehen zu sehen. Aber ein Beispiel dafür möchte ich doch noch anführen, da ich dieser Tage gelesen habe, man hätte in einem Hafen des Nordens kinematographische Aufnahmen von der Tätigkeit eines Eisbrechers gemacht. Ich glaube, besonders interessant werden die Aufnahmen nicht sein, denn gerade die *Wirkung* eines Eisbrechers, seine *Kraft* zum Zerbrechen der Eisfläche können erst durch das Gehör, nämlich durch das Knacken und Brechen des Eises, uns richtig zum Bewusstsein gelangen. In diesem wie in zahlreichen anderen Fällen wäre es aber wohl möglich gewesen, Bewegung und Schall gleichzeitig, wenn auch mit verschiedenen Apparaten, aufzunehmen und dann auch zusammen wiederzugeben, nur hat man anscheinend nicht daran gedacht, wiewohl ich mir nur sehr schwer sagen kann, dass anderen Leuten nicht auch schon dieselben Gedanken wie mir gekommen sein sollten.

Die Aufgabe aber, den Phonograph und den Kinematograph für Aufnahme und Wiedergabe zusammen zu legen, muss der Lösung durch erfinderische Köpfe vorbehalten bleiben, und diese Lösung wird erfolgen müssen, wenn man wirkliche »lebende Bilder« vorführen will. Jetzt sind sie tot, und leben werden sie erst dann, wenn sie nicht mehr stumm an uns vorüberziehen. Zu lösen dürfte die Aufgabe sein, nachdem in den letzten Jahren Erfindungsprobleme gelöst worden sind, die noch vor 20 Jahren geradezu unlösbar schienen. Fällt dann dieses Resultat zusammen mit der endgültig gelungenen Photographie in natürlichen Farben (man ist hier trotz aller erzielten Fortschritte immer noch nicht aus dem Stadium der Experimente heraus), so eröffnen sich für die phono-kinematographische Industrie Aussichten von geradezu unbegrenzter Ferne. Dann wird die kinematographische Welt sich vor unseren Augen nicht nur in natürlichen Farben, sondern auch in der *Stimme* der Natur entrollen. Vielleicht ist die Zeit nicht mehr fern, die uns diese Genüsse bieten soll.

Jetzt gehen beide noch getrennt vor und suchen sich in ihrer Art durch stets neue Aufnahmen interessant zu machen. Nicht immer kann ihnen dies aus den angeführten Gründen gelingen. Sie bewegen sich beide in zu engem Geleise und verstehen es nicht, das Interesse des Tages in ihren Dienst zu spannen. Was da zunächst den Kinematographen anbelangt, so ist mir nicht bekannt geworden, dass auch nur eine Aufnahme aus unseren Kolonien vorhanden wäre, oder dass man Schritte zur Aufnahme solcher »Rekords« in die Wege geleitet hätte. Und dabei ist infolge der genugsam bekannten Vorgänge doch das grösste Interesse im deutschen Volke dafür vorhanden, ganz abgesehen von welchem Parteistandpunkt darüber geurteilt wird. Seit die »Südwestler« in ihren Uniformen in allen Teilen Deutschlands gesehen worden sind, ist die Teilnahme an unseren Kolonien erheblich gestiegen, und sie hat durch die letzten politischen Vorgänge noch eine weitere erhebliche Steigerung erfahren. Und es wird nicht viel Deutsche geben, die jetzt nicht den Wunsch hätten, einmal zu sehen, wie dort die Städte und Niederlassungen, die Farmen und die Plantagen, die Berge und das flache Land, in einem Wort, wie die südafrikanische »Wüste« eigentlich aussieht. Dabei braucht man sich keineswegs auf Südwest zu beschränken, denn Ostafrika bietet landschaftlich vielleicht noch viel mehr. Näher noch liegt uns räumlich die Bagdad-Bahn, die zum grössten Teil oder ausschliesslich mit deutschem Gelde gebaut ist und die für uns daher mindestens ebensoviel des Interessanten bietet, wie irgend eine andere Bahn, die ohne Deutschlands Beteiligung entstand. Uebrigens hat gerade jetzt der französische Forschungsreisende Gervais-Courtellemont die asiatische Türkei bereist und eine Anzahl Bilder von der Bagdadbahn mitgebracht, die er dieser Tage gelegentlich eines Vortrages über diese Reise projiziert hat. Nach diesen Bildern zu urteilen, bietet eine Fahrt mit dieser Bahn eine Fülle von Abwechslung. Ich glaube nun, dass jemand, der solche Bilder bringt, von Gegenden, die sozusagen in aller Munde sind, und von denen unsere Zeitungen alltäglich reden, nicht für Zuspruch zu sorgen hat. Dabei dürften die Plantagenbesitzer ebenso wie die Regierungsorgane, soweit es sich für letztere nicht etwa um strategische Punkte handelt, nichts gegen die Aufnahme einzuwenden haben, im Gegenteil, es ist eher eine Förderung derselben zu erwarten, da durch den Kinematographen geradezu eine weitere Steigerung des kolonialen Momentes zu erhoffen ist.

Bei dem Phonographen, als Einzelheit, die er jetzt ist, betrachtet, beschränkt man sich viel zu sehr auf Musik, Gesang und Deklamation. Gerade als sei in der Welt weiter nichts vorhanden. Ich sollte nun meinen, dass man nicht immer geneigt ist, diese anzuhören, denn nicht immer ist man in Stimmung dafür. Für ein bestimmtes Etwas ist man aber stets in Stimmung, und zwar für den Gesang der Vögel in Feld und Wald. Es entgeht mir allerdings die Kenntnis, ob die jetzigen Aufnahmeapparate fein genug sind, um den Gesang von in der Freiheit lebenden Singvögeln aufnehmen zu können, also ob sie die Töne auch aus einer gewissen Entfernung sicher und stark genug zu registrieren vermögen. Wenn es noch nicht der Fall sein sollte, so muss man nach diesem Ziele streben, wenn man will, dass der Phonograph wirklich volkstümlich wird. In den grossen Städten gibt es Tausende, die wohl wissen, wie Menschen singen und deklamieren, die aber nicht wissen, was man unter dem Trillern einer Lerche und unter Vogelgezwitzchen im

allgemeinen versteht, von dem herrlichen, wundervollen Gesang der Nachtigall ganz zu schweigen. Ist es aber möglich, das Singvögelconcert eines stillen Morgens im Walde aufzunehmen, so wird der Unternehmer bei Herstellung der Platten wohl auf die Kosten kommen, und mancher, der sich wegen der damit verbundenen Tierquälerei scheut, die Singvögel gefangen zu halten, könnte sich an ihrem Gesang erfreuen. Hier ist noch viel zu machen!

§ 3 Oskar Geller, *Kinematograph als Variété-Nummer*, »Der Kinematograph«, Jg. 1, Nr. 21, 22. Mai 1907

Der ungeheure Aufschwung, den der Kinematograph genommen, und die grosse Rolle, die er im modernen Kulturleben zu spielen berufen ist, lassen es wohl als berechtigt erscheinen, sich mit ihm als einer »Nummer im Variétéprogramm« zu befassen. Gibt es doch heutzutage fast gar kein Variété mehr, das nicht seinen Kinematographen besässe, ganz einerlei, um welches Fabrikat und welchen Namen es sich handelt. Die Hauptsache bleiben doch die Films und die Wirkung, die diese – ausdrücklich als Variéténummer – auf das Publikum ausüben. Und ich glaube, gerade über letzteren Punkt gibt es nicht viel zu sagen, der Erfolg spricht ganze Bände. Der grosse, der wahrhaft sieghafte Erfolg, der jeden Zweifel von vornherein ausschliesst. Denn wir sehen, wie diese lebenden Bilder sich in so hohem Masse den Boden und das Publikum erobert haben, dass sie sich sogar auf eigene Füsse zu stellen vermochten, – sie bestehen sehr gut als vollkommen selbständige Attraktion in eigenen, für diese Zwecke eingerichteten Theatern. So sind überall »Theater lebender Bilder« und »Reisecircusse lebender Bilder« erstanden, die alle ein vortreffliches Geschäft machen und immer auf ihre Rechnung kommen.

Worin der Zauber dieser »lebenden Bilder« liegt, braucht weder dem Fachmann noch dem Laien erörtert werden. Trotzdem möchte ich die Behauptung aufstellen, dass wir in betreff der Films noch nicht auf jener Höhe stehen, die unzweifelhaft früher oder später erreicht wird. Von vornherein sei betont, dass ich keineswegs das *technische* Moment meine: darüber habe ich als Laie kein Urteil und will mir auch keines anmassen. Im Gegenteil, ich will sogar annehmen, dass technisch das Vollendetste geboten und geleistet wird, – vom Künstlerischen kann dies leider nicht ganz gesagt werden.

In der ungeheuren Fülle der dargebotenen Films ist noch sehr viel Spreu untermischt, und wenn da und dort manch schönes Weizenkorn zutage gefördert wird, so lässt uns dies die Spreu um so unangenehmer empfinden. Denn wir müssen uns immer und immer wieder die grosse Frage vorlegen: »Was *will*, was *soll* und was *kann* der Kinematograph?«

Mit der Beantwortung dieser Fragen darf man es sich nicht allzu leicht machen; beantwortet sind ja derlei Kardinalfragen sehr bald, aber es ist noch sehr fraglich, ob eine solche rasche Antwort auch wirklich befriedigt, indem sie das Thema erschöpft.

Für uns kommt hauptsächlich der Kinematograph, einerlei welcher Konstruktion und welchen Namens, in Betracht, der als Programmnummer im Variété figuriert. Meistens als sogen. »letzte Nummer« zum Abschluss des Programms. Auch darüber liesse sich noch streiten, ob es richtig ist, die Vorführung der lebenden Bilder als letzte Nummer anzusetzen – doch das ist im Grunde genommen teils Geschmackssache, teils Sache der betreffenden Direktion und Regie. Und da man bekanntlich in die Regie nicht dreinreden soll, wollen wir uns mit der Plazierung des Kinematographen im Programm nicht weiter befassen. Im so mehr Interesse aber fordern die drei obengenannten Fragen hervor.

Was *will* der Kinematograph? Vor allem das Publikum *unterhalten*. Was *soll* er? Diese erste Aufgabe erfüllen und erweitern dahingehend, dass er das Publikum *belehren* und *bereichern* soll. Was *kann* er? Eine grosse und bedeutsame Vermittlerrolle spielen, indem er uns die *Kenntnis wissenswerter Erfahrungen* bringt!

Darin liegt es! Ich glaube, der Kinematograph ist vielfach verkannt worden. Er mag als *Spielzeug* entstanden sein, heute sind jedoch seine Films Dokumente menschlicher Erfahrungen auf nahezu allen Gebieten des Wissens, der Kunst und Kunstfertigkeit.

Der Kinematograph führt uns in fremde Länder, macht uns mit fremden Erdstrichen, mit herrlichen Landschaften, sehenswerten Baudenkmälern und nationalen Gebräuchen bekannt; er vermittelt uns die Erkenntnis verschiedenartiger Industrien, verschiedenartiger Techniken, sehenswerter Jagden, grosser Reiseerlebnisse usw.; er führt uns in die Werkstätten des kunstgewerblichen oder industriellen Schaffens; er hält für ewige Zeiten grosse historische Momente und Handlungen fest, die er aller Welt zugänglich macht; er macht uns vertraut mit Kunstäusserungen grosser Menschen usw. usw., wie er uns endlich hübsche, aufregende oder auch ulkig-lustige Szenen vorführt, die uns lachen machen.

Wie gross die Nachfrage nach guten, wirksamen Films ist, braucht an dieser Stelle kaum betont zu werden, um so mehr muss mit *aller Entschiedenheit* dafür eingetreten werden, dass der *Kinematograph als Variéténummer* in der Wahl seiner Films doppelt vorsichtig sei. Das moderne Variété ist heute gottlob auf so hoher Stufe künstlerischer Entwicklung, dass es eifersüchtig darüber wachen muss, diese seine Stellung als das *Völkstheater der Zukunft* zu wahren! Es geht daher nicht an, dass man Films bringe, die durch ihre Hintertreppen-Romantik alle Illusionen des Künstlerischen zerstören. Es hat unsäglich viel Arbeit und reichlich viel Mühe gekostet, bis sich das moderne Variété seine heutige Stellung errungen hat. – nun heisst es *vorwärts*, nicht *abwärts*!! Der Kinematograph als Variété-Nummer muss sich dieser Tendenz anpassen und hat somit in erster Reihe nur solche Films zu bringen, die den gebildeten Kreisen und dem intelligenten Publikum zusagen, nicht blos dem Sonntagspublikum der Galerie allein! Ich verweise nur darauf, dass sich bereits in der gesamten Presse eine stark ablehnende Haltung gegen die Films mit Hintertreppenromanen geltend macht: man spricht von »Blödsinn, Schauerdramen und blutrünstigen Schaustellungen, die dem guten Geschmack Hohn sprechen!« Diese ernste Verwarnung muss berücksichtigt werden, um so mehr, als sie nicht blos verein-

zelt da oder dort auftritt, sondern schon allgemein wird. Noch ist es Zeit, denn noch immer ist der Kinematograph sehr beliebt und sehr gesucht, – noch ist es Zeit, hierin eine Wandlung zu schaffen. Der Kinematograph muss sich den Bestrebungen des Variétés anschmiegen und anschliessen und ebenfalls dahin arbeiten und wirken, dass die Verfeinerung und Veredlung des Variétés resp. seines Programms von Tag zu Tag zunehme. Dann werden wir ihm alle nur Dank wissen und ihn als treuen Mithelfer begrüßen. Und er vermag diese Arbeit zu vollbringen, denn ihm gehört die Zukunft. Um so mehr, als er sich *wirtschaftlich* glänzend bewährt hat. Nun muss er auch *ernst-künstlerisch* die an ihn gesteckten Hoffnungen erfüllen.

1908

§ 4 [S. n.], *Wie singende Bilder (Tonbilder) entstehen*,
»Der Kinematograph«, Jg. 2, Nr. 65, 25. März 1908

Vor kurzem hatte ich Gelegenheit, einer Aufnahme lebender und singender Bilder (Biophon-Aufnahme von Opernszenen) in den Räumen von Messters Projektion G. m. b. H., Berlin, beizuwohnen, deren Beschreibung gewiss manchen Ihrer Leser von Interesse sein wird. Nur persönliche Anschauung gibt ein Bild der komplizierten Arbeit, der Mühe und Kosten solcher Aufnahmen. Welche Schwierigkeiten es schon macht, an einem bestimmten Tag und Stunde die zu einer grösseren Opernszene notwendigen Künstler und Künstlerinnen zusammen zu bekommen, davon macht sich der Laie schwer einen Begriff. Es war an einem regnerischen Januar-Tage, als mich der Fahrstuhl in das grosse Atelier des fünften Stocks im Fabrikgebäude Friedrichstrasse 16 beförderte, in dessen unteren Etagen sich die Bureaus, Lagerräume und Werkstätten der weltbekannten Firma befinden. Schon früh am Morgen ist mit den Vorbereitungen zur Aufnahme begonnen; die in den eigenen Ateliers gemalten Dekorationen zu der betr. Oper oder Operette sind aufgestellt, die Beleuchtung ist ausprobiert, die Apparate sind präpariert. Geschäftig eilen Elektrotechniker und Photographen, Operateure und Beleuchter hin und her. Da im Winter das Tageslicht nicht ausreicht, so werden aus den Sofitten, Kulissen und von der Rampe noch dreissig grosse Quecksilber-Lampen (Cooper-Hewitt) ihr Licht auf die Bühne, dieselbe in eine märchenhafte Lichtfülle tauchend. Inzwischen ist es 10 Uhr geworden, und die Künstler treffen allmählich ein: diesmal sind es die Mitglieder des Theaters des Westens. Zehn Damen und zehn Herren vom Chor, dann die Solisten und Solistinnen, zuletzt die Primadonna, gefolgt von ihrer Zofe. Mächtige Körbe mit Kostümen, Requisiten etc., werden von Arbeitern hereinbefördert. Die Mitwirkenden begeben sich in ihre Garderoben, deren vier vorhanden sind. Friseur und Friseurin, Garderobiers und Garderobieren sind in voller Tätigkeit, man glaubt sich jetzt ganz in das Reich der Schminke, in ein wirkliches Theater versetzt. Gegen 11 Uhr ist alles aufgestellt, der ständige Regisseur Herr Kutzner von Montis Operetten-Ensemble trifft die letzten Anordnungen, das gesamte Personal eilt an seine Plätze. Gesang und Orchesterbegleitung sind, wie ich weiter unten ausführte, schon einige Tage vorher von dem Grammophon aufgenommen. Nach einer kurzen Probe wird jetzt die der Firma Messters Projektion patentierte Kuppelung eingeschaltet, und die kinematographische Aufnahme der Szene beginnt. Grosse Aufmerksamkeit ist notwendig, denn der geringste Fehler macht die Aufnahme wertlos. Der Thaumograph macht in der Sekunde 20, in der Minute also 1200 Einzel-Aufnahmen. Tonbilder von zehn Minuten Dauer sind heute nichts Seltenes: diese setzen sich also aus 12000 Einzel-Aufnahmen zusammen. Jeder Teil der Gesamtlänge der phonischen Linie auf der Schallplatte muss sich also stets, bei der Aufnahme wie bei der Wiedergabe, mit einem dazu gehörigen Teilbildchen decken. Nach einigen spannenden

Minuten ist nun die Aufnahme vollendet (es waren Szenen aus dem »Vogelhändler«): Ton und Gebärde, Gesang und Bewegung stimmen prächtig überein: die Aufnahme ist gelungen. Die Solisten, Fräulein Obermaier und Herr Matzner, waren auch vorzüglich disponiert, der Chor frisch und lebendig. Die Herrschaften begeben sich wieder in ihre Garderoben zum Umkleiden, und nach einer halben Stunde steht eine reizende Rokoko-Szene (auch aus dem »Vogelhändler«) auf der Bühne. Der ganze Vorgang wiederholt sich, auch diese Aufnahme ist in allen Teilen gelungen. Inzwischen ist es ein Uhr geworden, und hochbefriedigt verlasse ich die Räume. Die Darsteller gehen zur Kasse, um den klingenden Lohn, oder oft einem Scheck mit dreistelliger Zahl, für ihre Mitwirkung in Empfang zu nehmen, bei besonderen Spezialitäten und Bühnensternen sind es auch vierstellige Zahlen. Die Firma gibt im Laufe eines Jahres viele Tausende an Honorar für Darsteller aus. – Es gibt allerdings auch Firmen, die nach Platten grosser Künstler die Szenen von Statisten posieren lassen und damit viel Geld sparen: Messters Aufnahmen sind aber nur Originale. Die zur Aufnahme verwandten Films, ca. 35 cm breit, werden nun in der Dunkelkammer auf grossen Trommeln nebeneinander spiralig aufgewickelt und wie jede andere photographische Platte entwickelt, fixiert, gewässert und getrocknet. Nun muss natürlich ein Positiv (Diapositiv) hergestellt werden, wozu man in besonders konstruierten Kopierapparaten ein Kontakt-Verfahren zwischen dem fertigen Negativ und einem Chlor-Silber-Positiv-Film benutzt. Betreffs der Herstellung der Schallplatten ist bei den heutigen technischen Einrichtungen der Aufzunehmende an die unmittelbare Nähe des Trichters eines Aufnahme-Apparates gebunden. Hieraus ist leicht zu folgen, dass es z. Zt. noch unmöglich ist, eine ganze Szenerie mit handelnden, singenden oder sprechenden Personen zu gleicher Zeit phonetisch und kinematographisch aufzunehmen. Leider muss daher diese Prozedur noch geteilt werden. Erst besingen die Künstler die Schallplatten, wobei natürlich mit dem Tempo usw. auf die später zu stellende Szene Rücksicht genommen werden muss. Ist die Platte, auf deren Fabrikation ich hier nicht näher eingehen kann, fertig, so wird auf einem Spezial-Grammophon, das genau synchron, d. h. gleich schnell mit einem kinematographischen Aufnahmeapparat läuft, den Künstlern ihre eigene Stimme wieder vorgespielt. Diese bemühen sich, genau nach dem Takt des Grammophons zu singen oder zu spielen, wobei der Kinematograph ihre Bewegungen, auch die ihrer Lippen, photographiert. Bei geschickten Künstlern ist eine störende Differenz zwischen Ton und Bild, dank der fein konstruierten Aufnahme und Wiedergabe-Apparate, fast ausgeschlossen. Sind nun alle Prozeduren beendet, so wird nach einigen Tagen die Opernszene an einem der Biophontheater der Messterschen Gesellschaft in Berlin, Köln, Barmen, Wiesbaden usw. oder durch Verkauf in Wien, Petersburg oder Konstantinopel in vollendeter Naturwahrheit dem Publikum vorgeführt, welches sich an der Darstellung erfreut, ohne dabei wohl an die Mühe und Kosten der Aufnahme solcher »singenden Bilder« zu denken, die besonders interessant sind, aber auch wehmütig stimmen, wenn es sich dabei um verstorbene Künstler handelt, die man dann wieder lebend vor sich zu sehen und zu hören meint.

§ 5 [S. n.], *Die Musik zum lebenden Bilde*, »Der Kinematograph«, Jg. 2, Nr. 99, 18. November 1908

Jede Art theatralischer Kunst befindet sich in der ersten Zeit ihrer Entwicklung auf niedrigem Niveau, um dann durch Veredelung der einzelnen die Gesamtwirkung ausmachenden Faktoren eine immer höhere Stufe zu erglimmen. Das zeigt uns die Geschichte des Schauspiels, der Oper, des Variétés und auch des jüngsten Kindes Thalias, des Kinematographen. Wiederholt hat der »Kinematograph« Mittel und Wege gezeigt, auch dem gebildeten Publikum sowohl durch künstlerische und belehrende Gestaltung der Sujets als auch durch praktische Einrichtung der Theater ein tiefergehendes Interesse für die lebenden Projektionen abzugewinnen. Die Bestrebungen der Fachleute finden auch immer mehr Anerkennung und unsere besseren ständigen Theater sehen ein sehr gutes Publikum. Nur in einem Punkte wird noch viel gesündigt und zwar in einem Punkte, der zum grossen Teil für einen dauernden Erfolg mit ausschlaggebend ist. Ich finde, dass die Mehrzahl der Kinobesitzer noch viel zu wenig Wert auf die musikalische Begleitung der Bilder legt. Sie vertreten die falsche Ansicht, dass das Publikum schon zufrieden sei, wenn Musik überhaupt da ist. Eine gute Zusammenstellung des Programms, ein treffliches Licht sind die Hauptfaktoren, alles andere von nebensächlicher Bedeutung, insonderheit, was zu den Bildern geklimpert oder gefidelt wird. Ich will absehen von den Kinos, welche, indem sie ihre mechanischen Musikwerke auf die Strasse hinaustönen lassen, das Publikum anzulocken suchen, aber in der Wahl einer passenden musikalischen Begleitung haben nur wenige eine glückliche Hand.

Wer von der Ansicht ausgeht, dass selbst scheinbar Nebensächliches zu dem Erfolge des Ganzen beiträgt, der wird in seinem Theater eine Musik spielen lassen, die dem Inhalte der Bilder entspricht. Wo dies der Fall ist, wird sich jeder Zuschauer, ob mehr oder weniger musikalisch, davon angezogen fühlen. Das Zusammenwirken der Reize oder Spannungen, welche durch das Bild hervorgerufen werden, mit einer diskreten, der Handlung sich anschmiegenden Musik, rufen einen Zauber in ihm hervor, den er nicht ohne weiteres auf Konto der Musik setzen wird, aber rasch wird er sich klar sein, wenn die Musik eine schlechte ist. Selbst wenig gute Films lassen sich durch die Kunst des Klavierspielers in ihrer Wirkung steigern. Allerdings, eine technisch und künstlerisch ausgeführte Musik wird dem Kinobesitzer mehr kosten als die eines Stümpers. Aber man bedenke: wenn nur der zehnte Teil des Publikums durch die Harmonie des Gebotenen veranlasst würde, dem Kinematograph des öftern einen Besuch abzustatten, dann wäre der Nutzen für den Unternehmer ein erheblicher.

Am geeignetsten zur musikalischen Begleitung lebender Bilder hat sich das Klavierspiel erwiesen: ein Orchester wird seine Aufgabe selbst bei vorzüglichen Leistungen nie so gut erfüllen können, als ein routinierter Pianist, der sich den einzelnen Teilen der Handlungen, bei Dramen und humoristischen Sujets so exakt anzuschliessen vermag, dass man meint, die Musik sei eigens hierzu geschrieben. Beim Orchester lässt sich eine solche Anpassungsfähigkeit nur unter erschwerenden Umständen erzielen. Ich habe es erlebt, wie das Orchester eines erstklassigen Kinotheaters bei Vorführung eines Dramas

die feierlichen Klänge einer Wagner-Ouvertüre erbrausen liess und das Spiel bei dem folgenden Bilde drastisch-komischen Inhalts unbekümmert fortsetzte. Jeder merkt den Kontrast und der Wert der Darbietungen wird dadurch herabgesetzt. Man bedenke ferner, dass die Musik im Kinematographentheater nicht Selbstzweck ist, sondern sie soll die Bilder sozusagen nur kolorieren, man darf daher die Farben nicht zu dick auftragen, sodass man darüber den Inhalt des Bildes vergisst. Kurz gesagt, die Musik muss diskret sein; der gedämpfte Klang des Pianos ist dieser Forderung durchaus gewachsen, Orchestermusik hingegen zu laut und aufdringlich, selbst in grossen Lokalen.

Die Bedeutung einer trefflichen Musik darf also kein Kinobesitzer verkennen. Wenn man wünscht, dass die Zeit, da der Kinematograph seine Salonfähigkeit erlangt hat, nicht allzulange auf sich warten lässt, muss man auf diesen Punkt einen ganz besonderen Wert legen.

1909

§ 6 Max Olitzki, *Die Kinobühne als Konzertsaal*, »Der Kinematograph«, Jg. 3, Nr. 111, 10. Februar 1909

Bei der grossen Vielseitigkeit der Filmprogramme, die immer mehr die Wahrnehmung zulassen, dass man bestrebt ist nicht nur zu unterhalten, sondern auch zu belehren, die uns wissenschaftliche Experimente sehen, Opern und Operetten hören lassen, nimmt es Wunder, dass bis dato noch keine Films existieren, die uns die bedeutendsten Vertreter des Klaviervirtuosentums während der Interpretation der klassischen Werke oder die hervorragendsten Konzertsänger und Sängerinnen beim Vortrage auf dem Konzertpodium zeigen. Abgesehen davon, dass es dem Minderbegüterten ermöglicht würde, diesen oder jenen Konzertkünstler, dessen Namen er schon seit Jahren hört und liest, für billiges Geld im Kinotheater zu sehen und zu hören, wären solche Aufnahmen eine weitere Bereicherung in pädagogischer Hinsicht zur Musikpflege. Man würde die grosse Menge zur Musik erziehen, wenn klug gewählte Programme aufgestellt würden. Die Kinotheaterbesitzer würden wiederum einen Schritt vorwärts gelangen in Punkte sozialer Hebung des gesamten Standes. Man würde bald einsehen, dass das Kinotheater ein Bedürfnis ist für die bildungsdurstige Menschheit, dass es den höchsten Zielen zustrebt und ein wichtiger Faktor in der Kulturwelt bildet, denn es ist die verbreitetste Mittlerin von Kunst, Wissenschaft und Musik, von Drama, Oper, Operette und Poesie. Welche Hochschule der Welt ist imstande dem Hörer soziale Zwecke zu bieten?! Nur der grossen Projektionskunst ist es vergönnt, dank ihrer fortschreitenden Technik. Wir finden bis jetzt in den Kinotheatern als Begleiterin der vorgeführten Bilder grösstenteils die verschiedensten Schallplatten oder Klaviermusik oder Orchestrions, vermissen also noch den reproduktiven Klavierspielapparat, wie die »Mignon« von *Popper & Co (Leipzig)* oder die »Dea« von *Ludwig Hupfeld, A. G. (Leipzig)* oder Künstlernoteurrollen, die für die Hupfeldsche »Phonola« gestanzt sind. Mittels dieser Instrumente ist jeder Kinotheaterbesitzer in der Lage, seinem Publikum ein vollständiges seriöses Konzertprogramm vorzuführen. Er ist imstande sich für *einen* Abend Meister d'Albert, Grieg und Busoni zu leisten. Er darf grosse Affichen mit den Namen Teresa Carreno, Ernst von Dohnanyi und Godowsky verbreiten, Namen, deren Anziehungskraft keine geringe ist. Ich kenne viele Leute, die erst dann das Kinotheater betreten, wenn sie vorher sie interessierende Künstler auf dem Plakat finden, eine Tatsache, die für die Theaterdirektoren von grosser Wichtigkeit ist. Man ersieht daraus, dass das Publikum an die Kinobühnen genau dieselben Ansprüche stellt wie an andere. Wie gross würde das Erstaunen von Tausenden Konzertbesuchern sein, wenn sie ihre Lieblinge auch im Kinotheater hören und sehen können; wie würden sie schon aus Neugierde des ungewohnten Anblicks ins Theater stürzen, um einen Moritz Rosenthal, einen Paderewsky, einen Emil Sauer zu bewundern. Für den Filmfabrikant wäre es keine allzugrosse Ausgabe sich diese Art Künstler für eine Aufnahme zu sichern, während der Theaterbesitzer der

einmaligen Anschaffung seiner »Mignon« oder »Dea« bedarf, da er die dazu gehörigen Noten leihweise erhält. Aber solche Neuerungen bringen beiden neue Einnahmen und soeben den Theaterbesitzer auf eine weitere höhere künstlerische Stufe. In einer der nächsten Nummern unseres Blattes werde ich zunächst mal mit den Hupfeldschen *Künstlernoteuorollen* beginnen, sie kritisch zu beleuchten, um den Händler stets im Laufenden zu lassen, welche Piécen des Kataloges für die Zusammenstellung eines Kinoprogramms geeignet sind.

**§ 7 [S. n.] [-t], Die Musik im Kinematographentheater,
»Der Kinematograph«, Jg. 3, Nr. 113, 24. Februar 1909**

Zu den Haupterfordernissen in einem gut geleiteten Kinematographentheater gehört neben vorzüglichen Bildern ein tüchtiger Pianist, der womöglich konservatorisch vorgebildet ist, und der über einen grossen Phantasiefond verfügt. Sollen nun die vorgeführten Bilder in vollendeter Weise vertont werden, so kann dies nur ein Spieler, der sich jedem Bilde sofort anzupassen weiss, aber nicht nur allein das, sondern auch jedem Wechsel des Bildes mit Blitzesschnelle folgt. Zum Beispiel: »Alte und moderne Tänze«. Hier müssen die Tänze sofort mit kunstgeübter Hand wiedergegeben werden, ohne langes Suchen und Ueberlegen. Ebenso schnell wie auf eine Gavotte ein spanischer Tanz, ein Menuett, ein Walzer, ein Czardas folgt, ebenso schnell muss der Spieler imstande sein, dem Wechsel der Bilder zu folgen. Wie ergreifend lassen sich Dramen und Vorgänge aus dem menschlichen Leben vertonen! Die Begleitung zu solchem Bilde muss Herz und Gemüt des Zuschauers gefangen nehmen und im Gegensatz dazu heitere Vorkommnisse diesen in eine fröhliche Stimmung versetzen. Hier muss es genau wie in der Oper zugehen, wo der Komponist sich an das jeweilige Thema hält und durch zutreffende, charakteristische Vertonung den Zuhörer das Verständnis erleichtert. In dieser Beziehung ist es in den Kinematographentheatern nicht zum Besten bestellt, denn die Musikbegleitung in den Pausen und namentlich bei der Vorführung der Bilder ist für feinfühlige Ohren in den meisten Fällen geradezu schauerhaft. Komme ich da vor kurzem in ein Kinematographentheater, das vorzugsweise von dem besseren Familienpublikum besucht wird. Es wird gerade ein an ernsten Szenen reiches Lebensbild gezeigt, das allseitiges Interesse erregt, da auf einmal dringen Klänge aus dem Walzertraum und unmittelbar darauf das abgeleierte Pikkoloduett an mein Ohr, noch dazu in schwankendem Rhythmus und stellenweise höchst unrein. Das Interesse an dem Bilde bei dem meisten Anwesenden war dahin. Aber es sollte noch besser kommen. Gleich darauf kam im Theater ein urwüchsiges, humoristisches Bild – Die Verfolgung einer ungeschickten Chauffeuse – an die Reihe. Und was spielt dazu der Pianist? Man höre und staune: den in feierlichen Tönen erklingenden Kriegsmarsch de Hohepriester aus »Atthalia« von Mendelssohn-Bartholdy. Das ist wirklich ein Unfug, der musikverständigen Besuchern den Aufenthalt im Kinematographentheater verleiden muss. Hat denn der »Klavierkünstler« gar kein Verständnis für den Inhalt der vorgeführten Bilder, oder ist er ein Automat im weitestgehenden Sinne des Wortes? Solche Leute können auf die

Dauer einem Unternehmer das Geschäft gründlich verderben, denn das Publikum muss nicht nur durch die Bilder, sondern auch durch die begleitende Musik gepackt werden. Durch mangelhafte instrumentale Vertonung der Bilder fühlt sich dasselbe unbefriedigt, ohne in seiner Mehrheit eigentlich selbst zu wissen, worin das Missbehagen liegt. Den Kinematographenbesitzern ist in ihrem eigenen Interesse deshalb anzuraten, mehr Aufmerksamkeit diesem Gegenstande zuzuwenden, und für die Folge nur Pianisten für ihre Theater zu engagieren, die eine wirkliche musikalische Kraft sind und über die nötige Anpassungsfähigkeit bei der Vorführung der einzelnen Bilder verfügen.

§ 8 F. Fiedler, *Kino-Pianisten*, »Der Kinematograph«, Jg. 3, Nr. 115, 10. März 1909

Der Aufsatz: Musik im Kinematographentheater in No. 113 Ihres geschätzten Blattes veranlasst mich zu folgenden Zeilen.

Das Klavierspiel im Kino hat sich in den letzten Jahren bei dem riesigen Aufschwung der Kinematographie zu einem eigenen – ich möchte sagen – Kunstzweig herangebildet.

Wie mit dem Musiklehrerstand selber, – ein jeder Schuster oder Barbier darf Musikunterricht erteilen – so ist es auch mit diesem Musikzweig traurig bestellt. Hat der Barbier oder sonstiger Alltagskünstler Pleite gemacht und er kann den Walzertraum, Ringelreihn oder Priestermarsch einigermaßen erträglich und auf diese Weise kommen dann solche Kunstleistungen zu Gehör, wie sie in oben erwähnten Artikel illustriert sind.

Woran liegt es aber wohl, dass derartige Fälle überhaupt nicht selten sind und wie ist ihnen abzuhelpfen?

Der Grund, dass man im Kino so wenig *begabte* Pianisten findet, ist in erster Linie wohl auf die geringe Gage zurückzuführen. *Wirkliche* Pianisten haben nicht nötig täglich 2–11 Uhr Klavier zu spielen gegen einen Wochenlohn von 30 Mk. oder noch weniger. Trotzdem aber gibt es Kinobesitzer genug, die solche »Gagen« offerieren und leider auch nicht mehr zahlen können. Meines Erachtens werden aber diese Art von Kleinstaaten-Kinos im Laufe der Zeit von der Bildfläche verschwinden und mit ihnen die verunglückten Haarkünstler, die in ihnen als Pianisten fungierten. Für die besseren Kinotheater jedoch, die ihre Pianisten entsprechend bezahlen können, sollte man an mehreren Plätzen bewährte *Tonkünstler* ernennen, die sich bereit erklären wollen, Kinopianisten auf ihre Leistungsfähigkeit hin zu prüfen und *gewissenhaft* zu beurteilen, denn zu einem *guten* Kinopianisten gehört ziemlich viel. Die Hauptbedingung für die guten Kinopianisten ist und bleibt, die Begabung *kunstgerecht* phantasieren zu können, d. h. schnell und sicher – wenn möglich an bekannte, aber passende Themata anlehnd – eine freie Improvisation darbieten zu können, die vor dem Richterstuhl der Kunst zu bestehen vermag. Diese Begabung ist angeboren und auf keinem Konservatorium zu lernen, die Form, die Technik, das Repertoire überhaupt ist zu erlernen, die freie Erfindung ist ein Geschenk der Muse.

Vielen guten und fleissigen Künstlern ist diese Gabe versagt geblieben, viel andere Künstler, die weniger gelernt haben als manche ihrer Berufsgenossen, haben durch dies Musengeschenk ein unbezahlbares Etwas voraus. Derjenige Pianist, bei dem Phantasie und technische Fertigkeit in Verbindung mit feinem Geschmack auf hoher Stufe steht, der wird auch einen Kinopianisten *comme il faut* personifizieren. Aber, Ihr Herren Kinobesitzer, könnt und wollt Ihr solche Pianisten auch entsprechend honorieren, statt zu sparen und dem musikalischen Publikum den Genuss an Euren Bildern zu verderben?

F. Fiedler

Pianist im Centraltheater, Plauen i. V.

§ 9 Max Olitzki, *Die Musik im Kinotheater*, »Der Kinematograph«, Jg. 3, Nr. 137, 11. August 1909

Nicht die Unterhaltungsmusik ist gemeint, sondern die musikalische Illustration der Szenenbilder, die uns ein Lustspiel oder Drama zeigen und gewöhnlich von einem zweifelhaften Pianisten garniert werden. Der Pianist, der kinematographische Stimmungsmaler, nimmt zwar eine unsichtbare Stellung ein, aber desto vernehmbarer sind oft seine Dissonanzen, seine »quatschigen« Musikfloskeln, die er als Phantasie, Polyphonie, Melodie gern oder ernsthaft bezeichnet haben will, die jedoch grösstenteils nichts weiter darstellen als stammelnde enharmonische Verwechslungen, verschrobene Akkorde, öde Gehirnauswüchse, musikalische Beleidigungen.

Hierin muss unbedingt Wandel geschafft werden!

Die Theaterleiter müssen nicht nur auf gute, spannende Szenen ihr Gewicht legen, sie sollen danach streben, zu diesen eine passende Musik spielen zu lassen und sich nicht damit zufrieden geben, wenn ihr Pianist durch Tonquacksalberei den Zuschauer aus der Stimmung reisst. Durch eine gut anpassende Tonmalerei wird das Bild in seiner Wirkung erhöht, ist der Effekt ein gesicherter und der Gesamteindruck ein künstlerischer. Es geht doch wirklich nicht an, wie ich es schon oft erlebt habe, dass der Pianist während einer Bauernhochzeit den Chopinschen Trauermarsch oder Åses-Tod aus der Peer Gynt von Grieg spielt. Nimmt es da nicht Wunder, wenn das Bild an Wirkung einbüsst!? Ist der Kinobesitzer nicht genügend musikalisch, so soll er beim Engagement eines Pianisten einen Berufenen um Rat fragen und sich nicht sagen: die Hauptsache ist, dass jener Mensch Klaviertöne hervorbringen kann. Grade so wie zu einem Couplettext eine Musik gehört, so sollte man zu den Szenen gleichfalls die passende Musik setzen lassen und sich nicht darauf verlassen, dass die Hauskapelle oder der Kinoklavierspieler zu den Sujets phantasiert. Hat man bereits unsere bedeutenden Dramatiker und Lustspieldichter zu bewegen verstanden, für die Kinobühne zu schreiben und haben sich diese dazu bereit erklärt, so dürfte es ausser Zweifel sein, wenn man unsere Komponisten auffordern würde, die dazu notwendige Musik zu schreiben, dass sie ebenfalls freudig zugreifen würden. Ich bin überzeugt, dass es sie reizen würde, manche sich drama-

tisch steigernde Handlung zu komponieren. Erst kürzlich hatte ich Gelegenheit Musiker von Namen in ein Kinotheater zu führen, das an jenem Abend äusserst packende Momente vorführte, zu denen der musikalische Hauspauker an einem verstimmten Klavierkasten geradezu empörend herumhackte, sodass er uns den Aufenthalt unleidlich machte; sie waren aber einstimmig der Meinung: hierzu müsste man eine Musik schreiben und die Sache würde erst dann richtig verstanden, würde weit ergreifender wirken. Selbstverständlich wird derartige Komposition nur von einem perfekten Vornblattspieler beherrscht werden können; nur solche sind zu engagieren. Und in diesem Falle gibts viele, viele arme Musikstudierende, die glücklich wären, könnte sie täglich einige Mark verdienen. Sie sind auf den Hochschulen und Konservatorien genügend zu finden.

Man frage nur dort an. Verpflichtet man solche jungen Leute, so kann man sicher sein, ein virtuos ausgeführtes Spiel zu haben, das den höchsten Ansprüchen genügend wird.

Die Aufforderung an die Komponisten müsste von den Herren Filmfabrikanten ausgehen, die durch wirkliche Musik ihre Filme viel leichter verkaufen könnten, mithin Filme mit dazugehöriger Musik anzubieten in der Lage wären, genau wie die Couplettdichter gleichzeitig die Musik liefern.

Bleibt meine Anregung nicht ungehört, so dürften wir wiederum einen Schritt vorwärts gelangt sein in unserem Bestreben, die Kinobühne zu einem vornehm künstlerischen Unternehmen zu gestalten.

Auf! Ihr Filmfabrikanten zum Komponistenwettstreit!

§ 10 Max Olitzki, Das Tonbildtheater eine Volksoper, »Der Kinematograph«, Jg. 3, Nr. 147, 20. Oktober 1909

Zieht man von einem Kinotheater ins andere, liest deren Programme durch, so vermisst man leider in den meisten Fällen gute Tonbilder. Wenn ich von Tonbildern spreche, so denke ich nicht an solche, die uns eine kurze Szene zeigen, auf der irgend eine Person steht, die eine jener vielen süsslichen Schmarren singt, oder, in der irgend welche musikalischen Geräusche gemacht werden, sondern ich will von denen reden, die uns eine Opernszene erleben lassen. Schliesslich sollen doch Tonbilder nicht nur unterhalten, sondern auch belehren. Sie sollen weiterhin nicht nur unseren Liederschatz bereichern, sondern auch die Kenntnis der Opernliteratur verbreiten helfen. Auf letzteres Moment wird noch viel zu wenig Gewicht gelegt! Und gerade dieses ist eine nicht zu unterschätzende und dankbare Aufgabe für die Filmfabrikanten. Ich bin davon überzeugt, dass die Theaterbesitzer danach greifen würden, wenn man ihnen Opernakte lieferte; kurze Opernszenen findet man wohl hier und da, aber viel zu wenig *vollständige* Akte.

Eine Volksoper ist bekanntlich ein Bedürfnis. Das hat man zur Genüge in Berlin erkannt und daher des öfteren solche begründet. Die mussten aber im Laufe der Jahre die böse Erfahrung einer ungesunden Pleite machen, weil die Leiter von der Absicht ausgingen: dem Volke ist alles gut genug. Weit gefehlt! Dem Volke – d. h. der weniger bemittelten

Menschenklasse – ist noch lange nicht alles gut genug, denn gerade diese Menschen müssen zu den musikalischsten gerechnet, zu den Musikkennern gezählt werden, weil ihnen die Musik Bedürfnis und daher Genuss ist, und sie in die Oper gehen des Werkes wegen, nicht etwa, wie die reich begüterte Klasse, der Toiletenschau zu frönen. Man weiss zur Genüge, dass z. B. die Londoner Coventgardentheaterbesucher sich in ihren Toiletten an Pracht und Diamantenschmuck zu überbieten belieben, dass sie nur hineingehen, um sich anschauen zu lassen und gesehen zu werden. Man ist genau unterrichtet, dass die Italiener in ihrem vornehmsten und klassischsten Opernhaus, der Scala in Mailand, sich während der Aufführung laut unterhalten oder mit Seelenruhe die Zeitungen lesen, bis sie plötzlich von einem hohen C des Tenors oder einer schön gesungenen Phrase der Primadonna aus ihrer Blasiertheit aufgerüttelt werden, mitten in der Szene den Künstlern Beifall klatschen, ein starkes »bis« zurufen, solange, bis dieselbe Szene drei-, viermal wiederholt ist, im übrigen aber von dem Inhalt des Werkes wenig kennen wollen. Es ist selbst bei uns kein Geheimnis mehr, dass die zahlende Menschheit grösstenteils wegen eines »Stars« oder *ihrer* Liebblings halber sich eine Oper anhört. Sie besucht sie auch vielleicht nur *eines* Aktes wegen, weil darin ein bekanntes Duett gesungen wird. Aus allen diesen Fällen ersieht man, dass diesen Leutchen wenig daran liegt, einen ganzen Opernabend zu geniessen, ihre Opernliteratur zu erweitern oder gar zu befestigen. Man kann eben bei diesen Menschen tagtäglich die grässlichste Oberflächlichkeit beobachten, das markanteste Zeichen der Halbbildung feststellen.

Wie bereits angedeutet, erhält man vom Mittelmann ein anderes Bild. Er kann es sich nicht leisten, die Hof- oder Komische Oper zu besuchen, wegen der exorbitanten Preise; er muss es sich versagen, überhaupt ein erstes Opernhaus zu frequentieren, da ihm die Mittel hierzu fehlen. Die Folge dieser unhaltbaren Zustände war die Volksoper. Sie wurde mit Freuden begrüsst, wenn auch ihr Repertoire ein beschränktes sein musste, und sie nur in der Lage war, die alten von Tantiemen befreiten Werke unserer Klassiker zur Aufführung zu bringen. Die Absicht und das Prinzip eines solchen Unternehmens war mithin stets zu befürworten und löblich; jedoch verstanden es die Leiter niemals, ihren Etat in eine richtige Rechnung zu stellen und die künstlerischen Faktoren klug zu berücksichtigen. Sie brachten Vorstellungen heraus mit Dilettanten, legten wenig Gewicht auf ein Orchester und Chor (die Hauptdinge einer Oper) und wiegten sich schliesslich in dem Glauben: für wenig Geld gute Vorstellung zu liefern. Beides war aber ein Trugschluss, weil der Mittelmann (der musikalische) sich mit Recht sagt: mir ist 1,50 Mk. für einen Logenplatz hinausgeworfenes Geld, wenn ich mich während eines ganzen Abends ärgern muss, also nicht nur nicht auf meine Kosten komme, sondern den zweifelhaften Genuss einer »Schmiere« über mich ergehen lassen muss. – Da nun derartige Geschäfte von dem weniger bemittelten Publikum abhängen, so konnte es nicht wundernehmen, wenn eins nach dem andern pleitiös sich auflöste. Ein weiterer Grund schlechten Geschäftsganges dürfte auch darin zu suchen sein, dass derartige Unternehmen (in Berlin) meistens in einer Gegend lagen, in die man erst nach langer elektrischer Fahrt gelangen konnte. Der kleine Mann musste also zu seinem 1,50 Platz noch Fahrgelder von 20 resp. 40 Pfg. hinzurechnen, ferner einen kleinen Imbiss; kurz, im

ganzen kostete ihm solch Abend 2,50 bis 3,00 Mk. Das kann er nicht allzuoft abstoßen. – Deshalb behaupte ich, dass *eine Volksoper kein stabiles Theater* sein darf, sondern *wandern* muss. Man darf nicht warten, bis das Volk zu einem kommt, man muss eben zum Volke gehen: man muss abwechselnd in Gegenden Opernvorstellungen geben, wo das Volk zu Hause ist, sodass ein solcher Abend nur für dieses Strassenkarrée bestimmt ist. Unter diesem Gesichtspunkte muss eine Volksoper existenzfähig sein und dürfte es auch bleiben. –

Zieht man letzteres in Betracht, so ist die *Tonbildbühne die prädestinierteste Volksoper*; bei ihr sind alle Faktoren vereint, da bei uns wohl fast in keinem Stadtteil ein Kinotheater fehlt. Aber nicht nur die glückliche Verteilung der Kinobühnen ist gegeben, sondern – was der springendste Punkt ist – das für solche Opernabende notwendige Material ist vorhanden, wenigstens teilweise, nämlich soweit die Solisten- und Orchester-Plattenaufnahmen in Frage kommen. Und welche Solisten findet man in den Katalogen! Solisten, die eine Volksoper sich niemals wird verschreiben lassen können. Da finden wir einen Caruso, Slezak, Tamagno; wir begegnen einer Tetrzzini, Hempel, Farrar, Sembrich; wir können einen Plançon, d'Andrade, Schaljapin in unserem Kinotheater singen lassen. Alle diese Künstler sind nicht nur in ihren Arien grammophonisch verewigt, sondern in ganzen Szenen. Weiter besitzen wir die herrlichsten Chöre der verschiedensten ersten Opernhäuser der Welt; wir besitzen ferner die Aufnahmen erster Orchester, die bekanntesten Werke der Operliteratur wiedergebend. Meine Angaben berechtigen zur Behauptung, dass die Kinobühne die einzige ist, die es wagen kann, Opernvorstellungen zu liefern, wie sie auf der ganzen Welt nicht zu hören sind, weil Engagements der Künstler, die ihr grammophonisch zur Verfügung stehen, selbst bei den erhöhtesten Eintrittspreisen garnicht zu zahlen sind. –

Was fehlt also? Es fehlt einzig und allein die Darstellung ganzer Akte. Beginnt man jetzt in erhöhtem Masse Opernszenen kinematographisch festzuhalten, so mangelt es immer noch an Tonbildern, die ganze Akte, überhaupt eine vollständige Oper verwirklichen. Das wäre eine Aufgabe für die Fabrikanten! Sie würde sich bezahlt machen und die Kinematographie moralischerseits wiederum einen Schritt vorwärts bringen.

1910

§ 11 **Leopold Schmidl, *Lichtbild und Begleitmusik*,
»Der Kinematograph«, Jg. 4, Nr. 183, 29. Juni 1910**

Mit der zunehmenden Popularisierung, noch mehr aber mit der fortschreitenden Vervollkommnung der kinematographischen Vorführungen, ist auch die Frage der begleitenden Musik aktuell geworden. Ueber die Qualität dieser Begleitmusik ist des öfteren in diesen Spalten Klage geführt worden und es herrscht im Publikum, wie auch in Fachkreisen, nur eine Stimme darüber, dass diese Qualität mit der Entwicklung der Kinematographie nicht gleichen Schritt hält. Aus diesem Grunde ziehen es viele Unternehmer vor, die Musik nur in den Zwischenpausen ertönen zu lassen, weil sich selten ein Pianist findet, der den Anforderungen eines Bildbegleiters auch wirklich entspricht. Besonders in jenen häufigen Fällen, da dem Bilde eine wirklich dichterische Idee, sei sie nun historisch oder modern, zugrunde liegt, leidet der Eindruck, den das Bild hervorrufen soll, stets darunter, dass die begleitende Musik mit der dargestellten Handlung meist nicht oder gar keinen inneren Zusammenhang hat, sondern dieser geradezu widerspricht. Wir sind heute leider noch nicht so weit, dass, ebenso wie die Dichter und Schriftsteller sich auch die Komponisten in den Dienst der Lichtbildkunst stellen würden; damit wäre freilich der ganzen Misère mit einem Schlage abgeholfen. So lange nun nicht jedem grösseren Bilde mit dramatischem Vorwurfe aus berufener Feder die angepasste Begleitmusik beigegeben ist, so lange muss es dem einzelnen Pianisten überlassen bleiben, nach dem Masse seines Empfindens und seines Könnens Ersatz zu schaffen.

Da stösst denn die Wahl der geeigneten Persönlichkeit gleich auf ein Hindernis. Denn was sonst in keinem musikalischen Berufe und von keinem Musiker irgend eines Instrumentes beansprucht wird, ist für den Kinopianisten gleichsam *conditio sine qua non*: Er soll frei phantasieren können, also im besten Wortsinne Künstler sein, oder doch intensiv künstlerisch empfinden. Nun, die Fähigkeit zu freier Phantasie ist nicht allzu selten; in der bei Musikern, noch mehr aber bei Dilettanten, üblichen Art ist sie nichts weiter als eine in Töne umgesetzte Gefühls- oder Persönlichkeitsstimmung ohne jede Schulung. Sie muss sich keinen festen Formen unterordnen und hat nicht auf Kommando, also innerhalb einer bestimmten Zeit und Oertlichkeit stattzufinden. Ja noch weniger ist sie; denn sie versagt in dem Momente, als sie von aussen her gewünscht wird. Auch wo ein greifbares oder sichtbares Sujet nicht vorhanden ist, kann eine künstlerisch veranlagte Persönlichkeit mit wenig Mitteln Wirkungen hervorbringen, die künstlerischer Natur sind. Anders aber gestaltet sich die Sache, wenn, wie bei den Lichtbildern, sich die Phantasie an ein vorhandenes Sujet, also die Bildidee, binden muss und – was das allerschwierigste ist, spontan zu entstehen hat. Da hat denn der Pianist, wenn er diesen nicht geringen Ansprüchen nicht gewachsen ist, nur zwei Auswege, die auch fast immer gewählt werden. Entweder er kümmert sich nicht um den Vorgang, der am Bilde dargestellt wird und spielt vom Blatt, was er sich für diese Gelegenheit zu-

rechtgelegt, oder wenn ihm das nötige Licht nicht zur Verfügung steht, auch auswendig; mancher wieder reiht eine Anzahl bekannter Arien, Lieder und sonstige Opernmelodien so aneinander, dass sie sich mit dem Stimmungsgehalte des Bildes einigermaßen decken, – wenigstens seiner Meinung nach. Aber auch bei diesem Auswege gibt es genügend Hemmnisse. Ganz abgesehen davon, dass solche Wege bloss Surrogate sind und meist sehr kläglichen Eindruck hervorbringen, scheitert die Begleitung des Bildes durch Zuhilfenahme bekannter Melodie meist daran, dass der Pianist die gerade passende nicht zur Hand hat, wenn er sie braucht. Sie fällt ihm eben nicht gleich ein und hat er sie endlich, so ist es wieder zu spät. Denn ein packendes Bild wechselt so rasch in den Episoden und Affekten, dass ein musikalischer Uebergang zwecks Ueberlegung oder Zurechtlegung der neuen Melodie nicht stattfinden darf, weil ein solcher Uebergang immer nur ein toter Punkt sein kann, den es in einer fortgesponnenen Handlung ja auch nicht gibt. Da werden denn die Uebergänge oft genug zur Begleitmusik selbst und ein ganz einfacher Triller, der aus einer Oktave in die andere springt, irgend ein ganz formloses Tönegewirr, muss so lange herhalten, bis sich wieder ein Lichtblick in Form eines Einfalles einstellt. Wie sinnlos übrigens die Wahl bekannter und willkürlich aneinandergereihter Melodien als Begleitmusik ist, geht schon daraus hervor, da doch ein Bild mit fortlaufender Handlung auch keine einzelnen Episoden enthält, die keine Verwandtschaft miteinander haben, sondern eine Begebenheit als Wirkung einer Ursache. also des Motivs, einen Höhepunkt als dramatischen Knoten und eine friedliche oder tragische Lösung. Nur wenn sich der Pianist diesen inneren Zusammenhang zu eigen gemacht hat, wird es ihm auch nicht schwer fallen, die Begleitmusik demgemäss aufzubauen und auszugestalten, soll sie nicht die Wirkung des Bildes beeinträchtigen.

Der Pianist darf es deshalb nicht unterlassen, sieh vorerst mit dem Bilde selbst bekannt zu machen; dann wird es ihm ein leichtes sein, sich eine kleine Overture zurechtzulegen und zu fixieren, durch deren Vortrag er nicht nur sein Publikum auf das Bild vorbereitet, sondern auch Material gesammelt hat für die Begleitmusik selbst. Nur auf diese Weise wird das Bild ein richtiges Mimosdrama werden können, und ein Phantasieren aus der Bildidee heraus ist eben schon künstlerisches Schaffen. Eine Phantasie im besten Wortsinn hat ebensoviel Verwandtschaft mit musikalischem Reproduzieren, als auch mit rein künstlerischer Produktion und sie hat die Erleichterung, dass sie nicht innerhalb bestimmter Formen, wie Lied, Tanz, Marsch etc. vor sich gehen muss; bloss anzudeuten hat sie diese Formen; aber was die Phantasie mit künstlerischem Schaffen gemeinsam hat, ist das Motiv, auf Grund dessen sie weitersponnen werden kann. Dieses jedoch muss vorhanden sein, und wäre es auch ein entlehntes.

Die Fähigkeit, rasch, ohne Vorbereitung, ein Motiv zur Hand zu haben und daraus ein Thema zu gestalten, ist sehr selten und kann nicht erlernt werden. Was aber erlernt werden kann, ist die Schulung und das Formen eines Gedankens, und da die meisten unserer Kinopianisten die Fähigkeit zu freier Phantasie aufweisen müssen, sollen die folgenden Ausführungen einige Fingerzeige in dieser Richtung geben.

Wenn auch der Fall eintreten würde, dass ein Kinounternehmer sich entschliesse, einen jungen Künstler, der aus der Meisterklasse eines Konservatoriums hervorging, zu ver-

pfllichten, so würde er bei den meisten dieser Künstler die gleiche Erfahrung machen. Sie werden den Anforderungen im freien Phantasieren genau so entsprechen, wie der weniger geschulte Pianist, werden vielleicht etwas mehr Geschmack an den Tag legen, als man sonst im Kinematographentheater anzutreffen gewohnt ist, sie werden zufolge ihrer Studien auch die nötige Beherrschung der Form verraten, selten aber werden sie imstande sein, einen Walzer, einen Marsch, oder sonst ein musikalisches Produkt populären Genres frei aus dem Gedächtnisse spielen zu können. Denn die langjährigen theoretischen und technischen Studien bedingen wohl eine künstlerische Befähigung für jede höhere Richtung, die in der Praxis irgendwie Geltung hat, nicht aber auch eine Art Freiheit im Sinne der im Kinotheater nötigen Unterhaltungsmusik, und schon durch die stete Beschäftigung mit den Klassikern der Musik und der musikalischen Pädagogik sind die konservatorisch gebildeten Musiker meist für jedes Genre unbrauchbar, das im gegebenen Momente auch populär sein muss. Sie stecken anfangs allzusehr im Schulzwange und erst wenn die bittere Notwendigkeit, die Ueberfüllung im Fache der Pianisten sie veranlasst, sieh im Kinotheater zu betätigen, müssen sie jene musikalische Naivität sich mühsam erringen, die bei dem weniger geschulten Pianisten selbstverständlich ist.

Alle Pianisten, welcher Schulung immer, betrachten ihre Aufgabe als gelöst, wenn sie überhaupt – sei es vom Blatt, sei es auswendig – Musik machen. Sie kümmern sich wenig um alle die Wechselwirkungen, die zwischen Bild und Musik bestehen und seien sie noch so augenfällig. Nicht einmal der absolvierte Konservatorist hat jemals Gelegenheit, sich mit den Schwesterkünsten der Musik zu beschäftigen und zu lernen, wie jede einzelne Kunstform ohne Absicht des Schöpfers und ohne Zutun des Beschauers die Musik aus sich heraus gehiert und dass es nur lediglich noch einer Form bedarf, um der aus beinahe jedem Bilde, sei es welcher Art immer, quellenden Musik Ausdruck zu geben. Diese Wechselbeziehungen sind so mannigfaltig, dass man ein Handwerker und nicht Musiker sein müsste diese nicht zu nützen, zeigen sie sich doch überall, wo lebendige Vorgänge dargestellt werden. Tanzbewegung und Rhythmus, Mimik und musikalischer Ausdruck, der dramatische Effekt und die musikalische Steigerung, die Natur und ihre Laute, sind solche Wechselbeziehungen, die ein ander unterstützen und die bloss erlauscht und angewendet sein wollen. Dies meint auch Richard Wagner, wenn er den Komponisten den folgenden, freilich stark ironischen Rat gibt und in seiner Schrift über das Dichten und Komponieren sagt: »Dieser (der Komponist), sehe sich nun z. B. die eine Person, die ihn gerade heute am nächsten angeht, recht genau an, trägt sie eine Maske – fort damit ist sie in das Gewand der Figurine eines Theaterschneiders gekleidet – herab damit: er stelle sie sich in ein Dämmerlicht, da er nur den Blick ihres Auges gewahrt. Spricht dieser zu ihm, so gerät die Gestalt jetzt wohl selbst auch in eine Bewegung, die ihn vielleicht sogar erschreckt, was er sich aber gefallen lassen muss; endlich erbeben ihre Lippen, sie öffnet den Mund und eine Geisterstimme sagt ihm etwas ganz Wirkliches, durchaus Fassliches, aber auch so Unerhörtes, so dass er darüber aus dem Traume erwacht; alles ist verschwunden, aber im geistigen Gehör tönt es ihm fort; er hat einen ›Einfall‹ gehabt und dieser ist ein sogenanntes musikalisches ›Motiv‹.«

Mit diesen Worten des Dichterkomponisten ist auch die Aufgabe des Kinopianisten in ihrem Prinzip klargelegt und ihr Grundzug gekennzeichnet; bevor wir nun zu dem Beispiele eines Bildes mit bewegter Handlung übergehen, wollen wir uns an einem einfachen Landschaftsbilde klarmachen, auf welche Weise eine sinngemässe Vertonung geschehen kann, ohne vorerst ein Motiv zu Hilfe nehmen zu müssen und es auszubauen. Es genügt schon irgend eine bekannte Melodie, um nach dem wechselnden Bilde innerhalb dieser Melodie wechselnde Wirkungen zu erzielen.

Am Bilde geht der Wechsel in den einzelnen Situationen aus der Handlung hervor und kann nur im Zusammenhange niemals aber durch eine sichtbare Abgrenzung kenntlich gemacht werden. Aber eine ganze Menge Ruhepunkte, Steigerungen weisen der Begleitmusik den Weg zu ruhigem Flusse, zum crescendo und decrescendo, zu Fermaten, zur Modulation in die Paralleltonarten usf. Und so wie das veränderte Tageslicht geeignet ist, die Stimmung in der Handlung noch stärker zu beeinflussen, so vermag es auch die Begleitmusik. Der Beschauer kann ein am Tage spielendes Bild in allen seinen Phasen genau verfolgen, wird aber mit der zunehmenden Dunkelheit ein viel grösseres Mass Aufmerksamkeit anwenden müssen, bis er endlich, wenn die Nacht vollends hereingebrochen ist, nur noch von Zeit zu Zeit, gleichsam schattenhaft, die Vorgänge wird erhaschen können. Im selben Masse wird auch die Begleitmusik sich verändern müssen, undeutlicher, unausgesprochener werden, und zur Vervollständigung der Illusion genügt es, wenn nur hin und wieder das [nicht lesbar] erklingt, das den Kern der Begleitmusik schon von Anfang an gebildet.

Was ist nun in solchen Fällen der Regel? Sobald am Bilde der Mond erscheint, gelangt der Pianist durch eine sehr naheliegende Ideenassoziation sofort auf den Gedanken: »Guter Mond, du gehst so stille ...«. Natürlich! Wenn die Handlung auch noch so spannend ist, die Vorgänge am Bilde sich in beängstigender Weise überstürzen, der Meister am Klavier spielt ruhig das an sich ganz schöne Lied. Der Held auf dem Bilde schwebt in Todesgefahr, hat ganz andere Gedanken, als Betrachtungen über den Gang des Mondes anzustellen ..., das rührt den Musiker nicht. Am Bilde erschien der Mond, also wird der Mond besungen.

Wie lächerlich solche falsche Ideenverbindungen wirken, muss jedem einleuchten, und es kann nicht oft genug wiederholt werden: Nicht die äusseren, beinahe greifbaren Nebenerscheinungen sind es, die der Bildbegleiter ins Auge zu fassen hat, um die musikalischen Gedanken daran zu knöpfen, sondern der der Handlung und speziell der jeweiligen Episode innewohnende Stimmungsgehalt, sowie die Stärke der Affekte. Und ist der Pianist nicht imstande, im Sinne der Richard Wagnerschen Intentionen, jeder einzelnen Person der Handlung ein Motiv zu geben, das ihrem Charakter und der Rolle, die sie auf dem Bilde spielt, entspricht, diese Motive zu steigern und zu schwächen, in demselben Masse, als sich die fortschreitende Handlung steigert oder abschwächt, dann mag er sich ruhig bescheiden, bekannte Motive mit entsprechender Färbung anzuwenden. Selbst rein nationale Melodien werden ihre Wirkung nicht verfehlen, wenn das Bild rein nationalen Charakter hat.

Angenommen nun, es soll eine Wandellandschaft begleitet werden. Diese kann nur mittels eines Transportmittels der kinematographischen Aufnahme zugänglich gemacht werden und der durch die ganze Dauer der Vorführung sichtbare Schienenstrang weist deutlich auf einen fahrenden Eisenbahnzug. Daraus ergibt sich wohl der Anhaltspunkt, dass die Musik raschen und treibenden Charakter haben könne, nicht aber, dass sie diesen auch haben müsse, oder dass dieser Charakter während der ganzen Dauer des Bildes beizubehalten sei. Denn das gewöhnlichste ist, dass der Pianist mit einem Galopp einsetzt, weil er nichts weiter als die rasche Bewegung sieht; die aber ist das allernebensächlichste. Nicht die Schnelligkeit eines fahrenden Eisenbahnzuges, sondern eine schöne und wechselnde Landschaft, die erhabene Natur mit ihren immer neuen Bildern soll den Musiker inspirieren; der Eisenbahnzug, das Automobil, soll der Zuschauer eher durch die Musik vergessen, als dass er immerfort daran erinnert werde; diese sind bloss Mittel zum Zweck und für die Beschauer des Bildes von gar keiner Bedeutung. Gibt es doch innerhalb des Landschaftsbildes so viel Gelegenheit für die verschiedensten musikalischen Veränderungen, die der Pianist nicht wahrnimmt, da er unentwegt seinen Galopp herunterhackt.

Wie schön und für jeden nur halbwegs musikalischen Menschen leicht verständlich ist doch das einfache Beispiel eines Strauss'schen Walzers. Er hat sogar die Eigentümlichkeit, dass die Musik die Bilder hervorzaubert, weil die Musik aus den Bildern geschöpft war. Der aus vier Nummern bestehende Walzer »Rosen aus dem Süden« wechselt in den einzelnen Nummern ebensooft in der Tonart. Das bedeutet – ohne jede theoretische Beweisführung – ganz einfach, dass der Komponist ebensooft verschiedene Bilder darstellen wollte, die durch die einzelnen Abschnitte, die neuen Themen, und durch die neuen Tonarten abgegrenzt sind. Den Inhalt des Tonstückes bildet die Erinnerung an die im Süden, etwa an der Küste des mittelländischen Meeres verbrachte Zeit. Und doch! Welcher Reichtum an Bildern aus einem einzigen Landschaftsbilde, das zudem bloss im geistigen Auge des Komponisten lebt und durch die Musik auflebt.

Während die Introdution leise, im piano, das Thema des zweiten Bildes (in B-dur) anschlägt und durch sechs Takte weiterspinnt, schliesst sich schon gleich an den sechsten Takt das Thema des vierten Bildes (in Es dur) an ohne dass ein Uebergang stattgefunden hat, und abermals nach sechs Takten tritt das so überaus reizvolle Thema des I. Teiles (in F-dur) ein und geht in jenes der Nummer drei über. Dann erst, nachdem in diesen wenigen Takten alle kommenden Bilder angedeutet wurden, geht das Andantino in ein Allegro agitato über, und das eigentliche Tonstück beginnt.

So erfordert denn auch das einfachste Landschaftsbild im Verlaufe seiner Darstellung eine solche Menge von Verschiedenheiten in musikalischer Hinsicht, die alle, wenn die Musik einsetzt, sich dem Charakter der Landschaft anzupassen haben, um das Bild zu illustrieren. Es muss ja nicht gerade R. Wagners Waldweben sein, wenn ein Wald am Bilde erscheint, jedenfalls aber doch kein Galopp. Und wenn der Wald zurücktritt, sich eine prachtvolle Aussicht auf Seen und schneebedeckte Berge erschliesst, kann ein einfacher Wechsel in der Tonart, eine einfache, breite Melodie im grave-Takt viel mehr wirken, als ein unentwegter Ritt im Galopp. Gerade beim Landschaftsbild offenbart sich

am deutlichsten der innige Zusammenhang zwischen Natur und Ton, und ein Blick in den Klavierauszug, z. B. des »Freischütz«, sagt mehr als die weitläufigsten Theorien, wie denn überhaupt dieses so wichtige Kapitel der kinematographischen Begleitmusik nicht durch Gesetze festgelegt werden kann, sondern rein künstlerische Intention des Ausführenden bleiben muss. Jeder Kinopianist weiss, dass die Technik einer Landschaftsaufnahme Unterbrechungen am Bilde selbst nicht mehr zulässt, soll der ganze Eindruck nicht leiden; deshalb bleibt es der Begleitmusik vorbehalten, dem Beschauer einige geistige Ruhepunkte zu verschaffen, die sehr leicht zu erzielen sind, wenn der Musiker nicht nach einer Schablone wirkt.

In einem späteren Artikel wollen wir die wichtigsten Prinzipien behandeln, die einer Begleitmusik auf künstlerischer Basis entsprechen.

1911

§ 12 **Leopold Schmidl, *Musikalisches aus dem Kino der Gegenwart,*
»Der Kinematograph«, Jg. 5, Nr. 219, 8. März 1911**

Es sind noch nicht zwei Jahre her, da verstieg sich eine führende musikalische Autorität zu der Frage über die Begleitmusik im Lichtbildtheater, wie folgt: »Es ist ganz gut, dass alle die vielen minderwertigen Musiker in die Abgeschiedenheit der Kinos verschwinden«. Diese Bemerkung enthielt zufälligerweise auch eine ebenso unbewusste, wie auch verständnislose Kritik der Kinos überhaupt, wiewohl im Grunde bloss die Musiker gemeint waren, und da eine verbreitete Musikzeitschrift es war, die diese Aeusserungen in die Öffentlichkeit trug, muss ich sie wohl zitieren, um die herrschende Ansicht über die Musik im Lichtbildtheater festzuhalten, denn auch von berufener Seite wird heute, so wie damals, diesem Gebiete recht wenig Beachtung geschenkt. Wie aber hat sich das Bild in den letzten zwei Jahren verändert! Wer Gelegenheit hat, eines der vielen grossen und grösseren deutschen Lichtspieltheater zu besuchen, mag sich darauf gefasst machen, eine ganz eigenartige Ueberraschung zu erleben. Da gibt es längst keinen einsamen Pianisten mehr, der in einem Winkel vor der Leinwand seines Amtes waltet. Ein grosser Orchesterraum ist zwischen Leinwand und der ersten Sitzreihe eingebaut. Ein Raum, der in Hinsicht auf Ausgestaltung und Ausstattung den Orchesterraum der grössten Berliner Operettenbühnen bei weitem übertrifft und in diesem Gevierte sitzen wohlgezählte 24 Musiker, die unter der Leitung eines erstklassigen Dirigenten spielen. Hauptsächlich aber der Begriff »spielen« ist es, der uns zum Unterschiede von allen anderen musikalischen Produktionen interessiert. Denn ohne Probe oder doch nur mit einer vorangegangenen Verständigungsprobe wird hier ein Programm absolviert, das die meisten populären Konzertprogramme weitaus übertrifft. Denn die Art der Lichtbilder erfordert hinsichtlich der Begleitmusik eine solche Fülle verschiedenster Genres, von der schwersten Ouvertüre bis zum leichten, lebhaften Charakterstück, dass kaum ein Theaterorchester diese Aufgabe bewältigen könnte. Und gerade die Ueberschwemmung des Kunstmarktes hat es mit sich gebracht, dass eigentlich für den Musiker als Betätigungsfeld nur noch die Operette in Betracht kommt, d. h. so lange er für ein Kinoorchester im Sinne der genannten Masterorchester nicht reif ist. Und er wird es niemals durch einen einfachen Uebergang. Darin eben liegt die Zukunft der Kinomusik, die es erfordert, dass der Kinomusiker keine allzu lange Operettenvergangenheit habe. Theater hier wie dort, aber mit welch weittragendem Unterschiede. Es ist wohl nicht schwer, eine Reihe von 200 und noch mehr Aufführungen einer einzigen Operette als Musiker so mitzumachen, dass man auch musikalisch genüge. Von der geisttötenden, endlich zum Stumpfsinn führenden Art einer solchen Kunstausübung merkt ja das Publikum nichts. Aber man frage den Musiker, wie ihn die jüngste Operettenmache künstlerisch und persönlich begeistert und wie er von der Kinomusik denkt. Man frage das Publikum der grösseren Berliner Lichtspielunternehmungen, aus welchem Grunde es die five o'clocks

besucht. Weil ausser dem an sich vorzüglichen Theaterorchester auch noch eine zweite Kapelle da ist, die in Hinsicht auf Auswahl der Musiker und Wahl des Programmes der besten Konzertkapelle noch einen Vorsprung abgewinnt.

Doch, um sich über das zukünftige Wesen der Kinomusik ein Bild zu machen, muss heute erst gar nicht die deutsche Reichshauptstadt als Muster angenommen werden. Eine Reise sogar in die immer etwas rückständigen österreichischen Provinzstädte zeigt, dass auch dort bereits das grosse Orchester in den Kino Eingang gefunden hat und wenigstens zweimal in der Woche konzertiert ein Militärorchester, das gerade in Oesterreich hervorragend gut ist. So hat aber jede deutsche Großstadt erst recht zumindest ein kinematographisches Unternehmen, das neben seiner äusseren Ausgestaltung dem musikalischen Teile die grösste Sorgfalt angedeihen lässt. Von hier aus nun, von dem einen Mustertheater jeder Stadt, werden die Ansprüche des Publikums auch nach abwärts immer erweiterter. Ein Besucher, der nur ein einziges Mal ein solches gut geleitetes Theater besuchte, und in Hinsicht auf den musikalischen Teil eines Besseren belehrt wurde, ist sicher für jedes andere Theater derselben Stadt verloren. Denn wir dürfen uns trotz aller Fortschritte in Bau, Ausgestaltung und Komfort der Lichtbildtheater nicht darüber täuschen, dass bei dem heutigen Betriebe der Theater und bei dem heutigen Stande des Filmhandles und Filmtausches eine gewisse Eintönigkeit herrscht, und dass der Zuschauer sich bei der Auswahl der Theater stark von der Sucht nach Abwechslung und dem Verlangen nach Neuem leiten lässt. Das Auge des Publikums nun wird überall gleicherweise befriedigt, während das Ohr, es sei offen gesagt, nicht selten gequält wird. Denn, wie das bekannte Scherzwort sagt: »Ein Pianist macht noch nicht selig, er muss auch spielen können«. Das Um und Auf also, von welchem sich das Publikum leiten lässt, ist im Grunde nur die Musik, und kein Unternehmer wird sich verrechnet haben, der der Begleitmusik in seinem Theater ein grösseres Budget bewilligt als sein Konkurrent. Die muss festgehalten werden, um die Wichtigkeit des musikalischen Faktors zu begreifen und zu würdigen.

Bedenkt man ferner, innerhalb welch' enorm kurzer Zeit sich die Wandlung in Hinsicht auf die Begleitmusik vollzogen hat, so muss jeder Einwand gegen ihre unbedingte Notwendigkeit und ihre beste Leistung hinfällig werden. Sie ersetzt dem Zuschauer nicht nur die Sprache, sie illustriert, wie ich in diesen Spalten schon einmal ausgeführt habe, den ganzen Bildvorgang.

Wir haben in den letzten zwei Jahren im Kino so manchen Pianisten gehört, der hinsichtlich Technik, Auffassung, Spiel und Phantasie höchstes Lob verdiente. Wir haben auch schlechte Pianisten gehört, die ohne Rücksicht auf den Inhalt der Bilder ihre Kunst ausübten, durch mehr oder weniger grosse Fingerfertigkeit glänzten und den Unternehmer schon zufriedenstellten, wenn sei ausserdem noch ein Harmoniumregister ohne nennenswerten Unfall ziehen konnten. Dann begann, anfangs schüchtern und innerhalb weniger Monate als Alleinherrscherin die Salonkapelle im Kino. Auch in diesem Falle waren die Leistungen fast durchwegs gut, wenn auch nicht immer programmässig, und von jetzt an gab es keinen Stillstand mehr. Das Publikum aber ging in gleichem Tempo mit. Wohl konnte dem einzelnen Pianisten, wenn er gut war, die Ausführung

der Begleitmusik besser gelingen als dem schlecht geleiteten Orchester. Aber nun, da sich die allgemeine Notwendigkeit orchestraler Begleitmusik im Kino erwiesen hat, da der Zuschauer, weil er verwöhnt wurde, den Klangcharakter des Klaviers unangenehm empfindet, wenn er nur einmal orchestrale Begleitung hörte, ist es von jetzt ab der Kapellmeister, auf den wir unsere Hoffnungen setzen.

Leicht ist seine Aufgabe nicht; aber was bis jetzt zu hören war, war durchwegs befriedigend. Der Kapellmeister findet im Lichtbildtheater endlich einen Wirkungskreis, dessen Reichhaltigkeit und Schwierigkeit ihn über alle seine Fachkollegen auf anderen Gebieten stellt.

§ 13 Poldi Schmidl, *Musikalische Stimmungstötung*,
 »Der Kinematograph«, Jg. 6, Nr. 287, 26. Juni 1912

Jeder unbefangene und einsichtsvolle Besucher eines Kinotheaters muss heute zugestehen, dass die Art der Begleitmusik im Kino sich in enorm kurzer Zeit wesentlich gebessert hat. Die Winke und Erfahrungen geschmackvoller Musiker und der Kinokunst vertrauender Kritiker sind nicht unbeachtet geblieben und vornehmlich die sinngemässe musikalische Bildillustration hat eine künstlerische Stufe erreicht. Nun ist es aber auch an der Zeit, sich darauf zu besinnen, dass diese musikalische Illustration noch nicht die Aufgabe des Kino-Orchesters erschöpft. Nicht der Bilder wegen allein ist der Zuschauer gekommen, er soll sie auch in einer Stimmung aufnehmen können, die ihn keinen Moment daran zweifeln lassen soll, dass er sich in einem Ort der Erholung und des künstlerischen Genusses, dass er sich in einem Theater befindet. Und so wenig glaubhaft es auch klingen mag, die wenigsten Kinomusiker sind sich dessen bewusst, dass gerade ihre Gewissenhaftigkeit im Musizieren die Illusion eher zerstört als fördert. Nicht von der Musik selbst spreche ich, sondern von der Art ihrer allgemeinen Einteilung und Verteilung über Bild und Programm. Die Introduction als Vorbereitung für das Kommende, die Einleitung, die Bild und Musik zu einem einzigen Kunstwerk verschmelzen soll, ist bislang vergessen worden.

Anders ist es im Kino als im Theater. Eine ganze Menge von Faktoren wirken mit, um in Letzterem die für Sammlung und Schaulust nötige Stimmung entstehen zu lassen. Nicht aus einem spontan entstandenen Entschlusse heraus tritt man in das Theater ein, sondern wohlberaten und wohlgenut. Vorbereitet vielleicht schon den Tag vorher. Jedenfalls aber vorbereitet durch das Foyer, den Raum, den Vorhang. Lektüre des Programms und der Kritiken tut ein übriges. Wie aber ist es im Kino? Von der Strasse aus, noch beladen mit den Mühsalen und Eindrücken des Alltags, erfolgt auch schon die gewaltsam erzwungene Ruhe für das zu Sehende. Keine Pause bietet Zeit zur Sammlung, keine Ouvertüre schafft die Stimmung. Das Dunkel setzt ein, der Vorhang teilt sich, manchmal ist auch dieser nicht vorhanden und das Bild erscheint. Jeder Gedanke, der die Aufnahmefähigkeit beeinträchtigt, muss rasch in das Unterbewusstsein zurückgedrängt werden, heisst es doch, den Titel des Bildes zu lesen, bevor er wieder verschwindet und den Geist seinem Inhalte nach Möglichkeit anpassen. Bisher war von der Musik entweder gar nichts zu hören oder etwas, das mit dem auf dem Titel angekündigten Stimmungsgehalte in gar keinem Zusammenhange stand. Mit der ersten Szene setzt die Musik ein. Ist es nun verwunderlich, dass die Zweifel nicht enden wollen, ob die Musik es ist, die das Bild belebt oder umgekehrt?

Ich will es deutlicher sagen. Nicht erst dann dürfen die ersten Takte erklingen, wenn der Titel des Bildes oder gar das Bild selbst schon da ist. Wenn das letzte Bild geendet,

wenn die Lichter aufflammen und das Publikum seine Eindrücke erst zu verdauen beginnt, jetzt ist es das Wichtigste, dass die Musik weiterspiele und zwar dieselbe Pièce, mit dem gleichen Stimmungsgehalte, der dem Bilde gemäss ist. Der Ausklang soll den Eindruck *befestigen*. Was aber ist die Regel? Hat das Bild geendet, schweigt auch plötzlich die Musik. Muss ich solche unkünstlerische Logik näher beleuchten? Und weiter. Das Bild endete, ratlos sucht ein Blick den anderen, als würde eine einzige Frage den Raum durchziehen. Man sieht die förmlich auf aller Leute Lippen liegen: »Warum werden wir denn aus der Stimmung gerissen, die wir uns selbst mühsam geschaffen?« Das Schweigen der Musik ist schuld. Ratlos sitzt die Menge da und liest vor Unbehagen das Programm. Lieber doch rasch etwas Neues, als diesen jähen Wechsel ertragen zu müssen. Also etwas anderes. Ein Drama, ein lustiges Spiel, eine Begebenheit. Die Musik schweigt noch immer. Eisig ist die Atmosphäre trotz des angekündigten Genusses, die Stimmungsmacherin lässt sich Zeit. »Ist ja doch die Szene noch nicht auf der Leinwand, hat ja das Bild noch nicht begonnen«, denkt der Musiker. Falsch, ganz falsch ist solcher Gedankengang. Längst hätte jetzt die Welt der Töne der Welt des Genusses oder der Erhebung die Tore zu den Herzen der Zuschauer öffnen sollen. Mag der Operateur nur warten. Ein Klingelzeichen des Musikers, des Kapellmeisters, hat sowohl ihn als auch den zu verständigen, der das Ziehen des Vorhanges, das Verlöschen der Lichter besorgt. Sie beide haben den Weisungen des Kapellmeisters sich unterzuordnen, der genau wie im Theater auch, mit der Introduction, mit der Ouvertüre das Spiel eröffnet. Ist dieses einmal im Gange, kann die Musik sogar schweigen. Der Musiker muss darob nicht gekränkt sein, dass viele Bilder seine Kunst entbehren können. Wenn er die Bilder nur gut *eingeleitet*. Auch Vorbereitung aber ist nötig im Kino und das kleinste Bilde kann sie ebenso wenig entbehren, als den sinngemässen Ausklang.

§ 14 **Poldi Schmidl, Die erste filmdramatische Komposition,
»Der Kinematograph«, Jg. 7, Nr. 350, 10. September 1913**

Der bekannte Pianist und Komponist Josef Weiss hat die Berliner Musikkritik eingeladen, damit sein im U.-T.-Theater im Bavariahaus vorgeführtes opus 1 in der Serie filmdramatischer Komposition offizielle Kenntnisnahme und Würdigung finde. Wäre Herr Weiss Kinofachmann, wie es der Urheber und Anreger zu dieser ersten ausgesprochenen Filmkomposition, der Dichter Hanns Heinz Ewers ist, man könnte dieses musikalische Ereignis entschiedener werten, als es von seiten der Tagespresse tatsächlich geschehen ist. In diesem Falle hat die offizielle Musikkritik alle Ursache gehabt, mit ihrem Urteil zurückzuhalten. Die musikalischen Eigenschaften des Herrn Weiss in allen Ehren. Er hat uns einige Opern gegeben, die zwar in Prag das Licht der Rampen erblickten, die aber auch über viele deutsche Bühnen gegangen sind. Was wir nun im Bavariahaus als Komposition zu dem Ewers'schen Drama »Der Student von Prag« zu hören bekamen, war lediglich seiner unfertigen Form wegen ganz ungeeignet, der Presse und dem Publikum etwas vom Wesen filmdramatischer Musik zu offenbaren. Die ganze Komposition (sie ist für Orchester gedacht) wurde vom Komponisten selbst am Flügel vorgespielt. Die sinnfälligsten Eindrücke entsprangen daher folgerichtig aus der Komposition allein, ohne dass die Beziehungen zum Filmdrama in der Vordergrund treten konnten. Und das ist bei der filmdramatischen Komposition zweifellos das Wesentliche. Ich schicke voraus, dass Herr Weiss das Erzählende in seiner Musik in den Vordergrund stellt. Er gibt sehr viel Melodik und diese ist klar, plastisch und leichtflüssig. Dramatische Höhepunkte in der Handlung finden nicht jene bekannte, fast unentwirrbare Anhäufung von Variationen, wenn es auch erkennbar ist, dass die wenigen Motive gegeneinander kämpfen müssen, um solche Höhepunkte zu illustrieren. Das ist der wunde Punkt in der Musik des Herrn Weiss, die den Vorzug besitzt, bloss Stütze der Handlung zu bleiben. Und da die Vorführung leider nicht durch ein Orchester erfolgte, weil die Instrumentation am Tage der Vorführung nicht fertig war, so wird dieser Kardinalfehler nicht ohne Folgen bleiben. Die Musikkritik nahm die filmdramatische Komposition der Herrn Josef Weiss eben so auf, wie sie sich gab: als selbständige Komposition, bei der das Filmdrama eine untergeordnete Rolle spielt. Der Filmfachmann und Kinomusiker aber weiss bereits, dass jede Filmkomposition immer nur Stütze sein kann und darf, und dass die Beurteilung der Musik nicht von jenem Standpunkte erfolgen darf, den der Opernkritiker einnimmt. Im übrigen wurde allgemein betont, dass die Weißsche Musik das erste Opus in der Serie von Kinokomposition sei. Das ist, wie wir wissen, den Tatsachen nicht entsprechend. Aber dieser Irrtum gab Anlass zu einer Betrachtungsweise dieser Filmmusik, die jeder Kinomusiker irreführen könnte. Ich will daher hervorheben, dass das Technische in dieser Filmkomposition keinen höheren Schwierigkeitsgrad erreicht, als den, dessen Bewältigung dem routinierten Kinopianisten Selbstverständlichkeit sein muss.

Ob die Salonkapellen im Kino viel Freude erleben werden, wenn die Instrumentation zu der Dramenmusik »Der Student von Prag« fertiggestellt sein wird, ist heute nicht mit Sicherheit anzunehmen. Denkt doch kein Kinokompositeur daran, mit welchen Besetzungsschwierigkeiten der Kinokapellmeister zu kämpfen hat. Der Kinopianist aber wird gut tun, in der Dynamik abzuschwächen, wo es nur angängig ist.

§ 15 Leopold Schmidl, *Zwischen Parkett und weisser Wand*, »Der Kinematograph«, Jg. 7, Nr. 354, 8. Oktober 1913

Innerhalb eines Zeitraumes von wenigen Wochen hatten wir zwei Kinopremièren, bei denen der musikalische Teil eine nicht weniger wichtige Rolle spielte als der Film selbst. Dass auch diese zweite Premièrè – die erste war »Der Student von Prag« – der gesamten hauptstädtischen Tagespresse zugänglich gemacht wurde, um den musikalischen Teil fachlich gewürdigt zu sehen, bedeutet einen Wendepunkt in der Epoche filmmusikalischer Dämmerung. Im Admiraltheater veranstaltete Herr Direktor Feldmann vom Rubin-Film diese Premièrè. Sie brachte uns das sechsaktige Filmdrama »Die Wittenberger Nachtigall« (Martin Luther), verfasst und inszeniert von Erwin Barón. Die Musik hierzu war von Rudolf Barón. Wer nun auch diesen Film gesehen hat, der kann sich dem Eindruck nicht mehr verschliessen, dass die Kinomusik einen völlig neuen Weg betreten hat. Die neuen Filme mit selbständiger musikalischer Begleitung sind durchaus keine Experimente mehr, welche die Zugkraft des Films verstärken sollen. Es ist vielmehr so, dass die Musik die Kraft des Films in dramatischem Wirken erhöht. Barón hat zu dem heute noch notwendigen Hilfsmittel gegriffen, Tonstücke alter Meister als Einlagen zu verwenden und in stilvoller, einwandfreier Weise sind auch die eigenen Nummern dem Charakter jener Zeit angepasst, in der der Film spielt. Kurze Erläuterungen führten den Zuhörer übrigens auf ein musikhistorisches Gebiet, das die wenigsten selbst im Concertsaal zu betreten, keine Gelegenheit haben. Aus dem einfachen Grunde, weil sie nicht in den Concertsaal gehen. Und da, abgesehen von den Einlagen, auch Baróns Musik ziemlich frei von aller harmonischen Ueberladung war und viel Choralartiges brachte, so entstand der begriffliche Wunsch, nach einer durchgreifenden Popularisierung dieser Musik, die wohl auch aus geschäftlichen Gründen mit dem Film selbst verknüpft sein wird. Nach diesem zweiten Herbstereignis kann als ganz sicher angenommen werden, dass die Entwicklung der Filmmusik auch den Filmmusikern nunmehr nicht nur Perspektiven eröffnet, sondern sie auch erfüllen wird. Der Filmkomponist, wie wir ihn erwarten, ist ja längst in Bereitschaft und wartet nur auf den Ruf der Industrie, um sich in ihren Dienst zu stellen, wie der Filmdichter ja auch teils von allem Beginne an Filmdichter war, teils aus allen Gebieten der Literatur zum Film hinüberschwenkte. Wenn dies endlich auf allen Linien geschehen wird, dann wird der Komponist sich wohl über gute Bezahlung ebenso freuen können wir heute der Filmliterat. Und wenn der Filmmusiker beizeiten zu lernen geneigt ist, kann er aus den Lehren der Anfänge seinen Nutzen ziehen. Der Hauptfehler liegt in dem Zuviel an musikalischen

Gedanken. Der Reichtum, mit dem wir im dramatischen Film mit Musik überschüttet werden, er mag dem Filmmusiker als schöpferische Kraft ein Vorzug dünken, ist aber im Grunde nutzlose Verschwendung. Der Filmkomponist soll das Wort »Film drama« nicht anders auffassen, als wie es von der Bühne her seinen Sinn bekam. Da wir keine Filmoperen haben und solche in absehbarer Zeit auch gar nicht wünschenswert sind, so soll die Musik im Film drama vorerst nichts weiter sein, als ein Ersatz der Sprache, die im Film fehlt. Jener Sprache, die Gefühle und Erregungen verdolmetscht, also die Sprache des Gemütes. Der Hauptehrgeiz des Kapellmeisters z. B., der zugleich aus eigener Machtvollkommenheit und als Vertreter des noch nicht berufenen Filmkomponisten die Filmillustration besorgt, besteht darin, den Film womöglich vom Anfang bis zum Ende, also ohne jede Unterbrechung mit Musik zu unterlegen. Der Ehrgeiz mag er manchmal aus Pflichtbewusstsein entstehen, ist lobenswert, aber er ist unangebracht. Wenn schon die Oper als Vorbild angenommen wird, so sei als grundlegendes Beispiel die Sprechoper erwähnt, wie sie zur Zeit des Wirkens von Donizetti und Rossini in der Blüte stand. Ausser den dramatischen Steigerungen werden nur Monologe musikalisch gestützt, ferner sind alle Arien, Lieder, Duette etc. Vorstufen zu den Ensembleszenen und Finali. Der Filmkomponist, der seine Gaben nicht an einen einzigen, einen kurzen Zeitraum gehängt wissen will, wird dann zwar Nummern schaffen, wie sie heute die Operette als Grundlage besitzt, aber er wird sich nicht ausgeben und dem Zuhörer keine falschen Begriffe von Filmmusik vermitteln. Wenn in Zukunft auch nur die Filmsujets mit historischem Einschlag eine selbständige, eine neue Filmmusik bringen dürften, so wird es doch einer ziemlichen Reihe solcher Musikfilms und solcher Filmkompositionen bedürfen, bis die eingewurzeltten Meinungen der Kinomusiker und der Zuschauer ausgemerzt sein werden. »Viel Musik« was bisher die Parole. Einen Film vom Anfang bis zum Ende musikalisch auszugestalten, war Bedingung und zu Ehren der Kinomusiker sei es gesagt, sie haben die falsche Bedingung gut erfüllt, und sie haben viel dabei gelernt. – Gelegentlich hört man in unseren Lichtspielhäusern auch konzertmässige Vorträge, die dann um so mehr überraschen, als der Rahmen und die Gelegenheit sie nicht erwarten lässt. Es war in den Kammerlichtspielen, wo der selten gehörte »Spielmann« von Hildach bei Vorführung einer Alpenlandschaft erklang, und ich kann mit bestem Willen nicht behaupten, dass dieses Bild den Eindruck des Konzertstückes auch nur im geringsten beeinträchtigt hätte. – Die beiden Zentrentheater der Pagu haben einen Wechsel in den Orchestern vorgenommen. Herr Kapellmeister Seiler kam in das Theater in der Taubenstrasse, während Herr Kapellmeister Bohnhoff die musikalische Leitung des Theaters Unter den Linden erhielt. Bei der Art des Publikums, das dieses letztere Theater aufzusuchen pflegt, ist es geradezu befremdlich, warum das Orchester in neuerer Zeit so stiefmütterlich behandelt wird. Für die Besetzung völlig unzureichend, sind zwei Geigen, Klavier und Harmonium nicht jene Instrumente, mit denen es sich überaus vorteilhaft musizieren lässt. Ein musikalischer Fachmann wird daran zweifeln, dass ein Programm, wie das Theater der U. T. es bringt, zureichend illustriert werden kann, wenn das Orchester derart beschnitten erscheint, und ich greife die auffälligsten Widersinnigkeiten heraus, um doch wenigstens den Erfolg für die Anstrengungen des Herrn Bohnhoff zu retten. Zu dem Film »Suffragetten« wählte Herr Bohnhoff im 4. Akte,

das ist jener, der die spannendsten und zugleich epischen Momente enthält, die Egmont-Ouvertüre. Da ich die Handlung doch nicht wiedererzählen kann, erläutere ich bloss, dass dieser Akt den Liebeskonflikt im Herzen der hier hinreissend agierenden Asta Nielsen darstellt. Wenn nun die beiden Geigen oft durch ganze Themenverarbeitungen dem Harmonium die Führung überlassen, so lässt sich höchstens eine kirchliche Stimmung, nicht aber eine dramatische Begebenheit illustrieren. In anderen Akten wetteifern die Streicher um ein möglichst unpräzises Zusammenspiel, das durch zu tiefe Stimmung der führenden Geige noch verschärft wird. Wenn dann gar nur noch eine einzige Geige erklingt, so ergeben sich Eindrücke, die man hier am allerwenigsten erwarten würde. Nach dem Anhören dieses Ensembles bleibt nur die Hoffnung übrig, dass Herr Bohnoff im Laufe des Winters doch noch Gelegenheit bekommt, sein Amt unter günstigeren Besetzungsverhältnissen verwalten zu können. Sein künstlerischer Geschmack verdient diese Unterstützung seiner Absichten und die geigentechnische Fertigkeit kann offenbare Fehlgriffe, zumal von solcher einschneidenden Bedeutung, nicht gutmachen. Herrn Kapellmeister Seilers gegenwärtiger Wirkungskreis im U. T. an der Taubenstrasse ist entschieden besser ausgestattet. Ich widme ihm nächstens die schuldige Würdigung.

1916

§ 16 Poldi Schmid, *Filmmusik oder Kinomusik*, »Der Kinematograph«, Jg. 10, Nr. 500, 28. Juli 1916

Nicht davon soll hier erzählt werden, wie segensreich für den Musikerstand das Kinotheater wurde. Weder in Zahlen noch in Worten könnte eine Selbstverständlichkeit die Wiederholung lohnen. Wenn aber eine Einrichtung wie das Kinotheater imstande ist, einem so vielköpfigen Stande wie dem des Musikers völlig neue und niegekannte Begriffe und Werte von seiner Kunst beizubringen, dann lohnt es sich wohl, so einen veränderten Musiker unter die Lupe zu nehmen und ihn kennen zu lernen. Der Kinomusiker ist nicht der Musiker, wie ihn die Erfahrung und der Sprachsinn kennt. Es ist eine völlig neue Spezies in dem Berufe, in dem das Musizieren an sich weniger wichtig geworden ist, als die *Nutzanwendung* der Musik. Um den Unterschied durch ein recht drastisches Beispiel vorerst zu skizzieren: der Musiker im althergebrachten Sinne verhält sich zum Kinomusiker genau so wie jene vielen, oft auch sehr berühmten Virtuosen, die das höchste Können besitzen und die doch nicht imstande sind, einen einfachen Walzer zur Erheiterung ihrer gelegentlichen Zuhörer *auswendig* zu spielen. So ereignet es sich nicht selten, dass irgend ein Theater- oder Konzertdirigent, irgend ein langerfahrener Kapellmeister, vor eine Kinokapelle gestellt wird und hier plötzlich die neue Erfahrung macht, dass er mit seinen Kenntnissen ebensowenig etwas anzufangen weiss, wie mit seiner besonderen Spezialität, gleichviel, ob Oper, Operette oder Konzertmusik sein bisheriges Gebiet gewesen ist.

Es ist dem Wesen des Kinos nicht gerade förderlich gewesen, dass sich Musiker fanden, die es zu Wege brachten, so vollständig in der besonderen Art des Films aufzugehen, dass sie zu Kinomusikern wurden. Denn früher als der Kinomusiker hätte doch eigentlich die Kinomusik vorhanden sein müssen? Sie ist trotz aller bisher bekannt gewordenen Versuche nicht der Erwähnung wert, und von allen bekannt gewordenen Versuchen hat sich auch nicht ein einziger behaupten können. Das kommt daher, weil die direkte Quelle, die Filmfabrik in einer weitausgreifenden, dem Film angepassten Musik ein Hindernis sieht, das die Herstellungskosten erhöht und die Zugkraft des Films vermindert. Hin und wieder erscheint es nötig, zu einer neuen Filmidee eine musikalische Kombination zu suchen, doch dann wird der einfachste, wenn auch künstlerisch widersinnigste Weg gewählt. Der Komponist oder der Musiker erhält einen Auftrag, den er nach Kräften ausführt, um dann zu sehen, wie mit dem unzulänglichen Notbehelf einer Kombination von Mimik und Musik eine Reklame gemacht wird, die in keinem Verhältnis zu dem Wert der Sache steht und die naturgemäss enttäuschen muss. Das Verhältnis also des Musikers zur Filmfabrik ist ein platonisches geblieben. Dadurch wieder ist das Verhältnis des Musikers zu dem Kinotheater ein wahrhaft aus der Not entstandenes, also uneigennütziges geworden, obgleich doch zugegeben werden muss, dass der Kinotheater-Besitzer, genau wie jeder andere Theaterleiter auch, bloß für die Musiker

zu sorgen hätte, um die ihm mit dem Stück gelieferte Musik auch ausführen lassen zu können. Fürwahr, ein höchst eigenartiges Produkt des Kunstbetriebes bei der Filmherstellung!

Aber in Anbetracht dieser Verhältnisse gereicht es diesen beiden Verbündeten, dem Kinobesitzer und den Musikern zum besonders hoch einzuschätzenden Verdienst, dass es ihnen gelang, sich unabhängig vom Lieferanten des Films zu machen. Der Kinomusiker ist heute mit dem Wesen des Films so innig vertraut, wie selbst der Filmdichter es nicht sein könnte. Wenn eines Tages die lange schon erwartete Filmpantomime erscheinen sollte, dann wird es sich ergeben, dass die Hauptpersonen, also der Dichter und der Hersteller, dem Musiker geradezu ausgeliefert sein werden. Jenem Musiker, um den sie sich nie kümmerten, von dessen Existenz sie vielleicht gar nicht wissen. Was ist ein Kinomusiker? Worin besteht seine Ueberlegenheit gegenüber jedem anderen Musiker? Es weiss dies der Theaterbesitzer, nun sei es auch dem Filmdichter und seinem Fabrikanten erzählt.

Ob Klavierspieler oder ob Vorstand einer Kapelle, immer steht der Kinomusiker vor einer Aufgabe, die zweimal wöchentlich neu ist und nur die Geschicklichkeit des Musikers ist es, die ihn befähigt, diese immer wieder neue Aufgabe so zu lösen, dass in erster Linie der Filmfabrikant den Nutzen davon hat. Denn weder vom Musiker, noch vom Kinobesitzer spricht das Publikum, wohl aber vom Film, und eine nicht zweckentsprechende Filmmusik kann dem wirksamsten Film zur Trauermusik werden, mit der er zu Grabe getragen wird. Dass dies fast nie vorkommt, liegt daran, dass selbst der bescheidenste Kinopianist doch wenigstens in seiner Phantasie die Stimmung festhält, während der sorgsam und mit Vorbedacht arbeitende Kapellmeister an jeden neuen Film eine Fülle von Arbeit und Material verwendet, die wahrlich in keinem Verhältnisse zu der kurzen Spieldauer eines Films steht. So ist es wiederum ein Glück zu nennen, dass die Filmfabrik den Musiker vollständig ignoriert. Denn sie wäre ganz ausserstande, ihm auch nur einen kleinen Bruchteil des Musikmaterials zur Verfügung zu stellen, das der Musiker in Anspruch nehmen muss, um sinngemäss und stimmungsfördernd so einen sechsaktigen Riesenfilm zu begleiten. Dabei muss er sich in Acht nehmen, um nicht am Ende den modernen Komponisten der leichten Art zu verwenden, denn nichts ist der Wirkung unzuträglicher, als wenn das Publikum bekannte Melodien aus dem Kinoorchester vernimmt. Zu leicht verknüpft es da die einzelnen Ideen zu einer Beziehung und der Unsinn ist fertig. Nun berechne man freundlichst, aus wie vielen Jahrhunderten und aus wie vielerlei Kunstrichtungen der Kinomusiker zu schöpfen hat, um erschöpfend und doch unauffällig zu illustrieren. Erscheint es jetzt begreiflich, welche Berechtigung die Klagen haben, die der Theaterbesitzer der Musik widmet? Sie haben nicht den Kinomusiker als solchen zur Ursache, sondern sie gelten der Unmöglichkeit, den guten Kinomusiker auch bezahlen zu können. Denn es war nur berechtigt, wenn gute Kinokapellenleiter langsam merkten, wie von ihnen allein der angenehme Aufenthalt im Kino abhängt, besonders dann, wenn gleich sechs Kinos in der gleichen Stadt Filme mit gleichen dramatischen Vorwürfen spielen.

Diese absolut fehlende Rücksichtnahme, der sich die Kinomusik von Seite der Kino-Produzenten erfreut, wird sicherlich eines Tages Ereignisse zeitigen, von denen die Filmproduzenten nicht sehr erbaut sein werden. Es ist heute unmöglich, sich ein besseres Kinotheater ohne Musik zu denken. Und dennoch: die im Theater erklingende Musik ist nicht für das Theater berechnet, sondern für den *Film*. Er wäre farblos, er würde ermüden, hätte er die Musik nicht; zum Teil als blosser Würze, zum grossen Teile aber als Stütze und Erläuterung, als milderndes Element und als verstärkende Resonanz stummer Gemütstöne, mimischer Sprachlaute und echoloser Gebärdensprache. Und wenn der Film in seiner jetzigen Form hundert Jahre alt wird, der Zuschauer wird all dieser Ausdrucksformen desto müder werden, je länger er sie genießt. Längst wäre die Ermüdung schon bemerkbar, verstünde es der Musiker nicht so meisterhaft, über die ewig gleichbleibende Dürftigkeit der dem Film gegebenen Ausdrucksmöglichkeiten hinwegzutäuschen. Das vollständige Fehlen aller Behelfe, die zu geben doch Sache des Filmdichters wäre, hat den Musiker selbständiger gemacht, als es den Filmherstellern lieb sein mag, und darum wird es der Musiker sein, der im Verein mit dem Publikum eines Tages jene Rechte an dem Musikfilm der Zukunft geltend machen wird können, die ihm vom Filmdichter so gänzlich und ohne Vorbehalt überlassen wurden. Denn er und das Publikum sind es, die heute im Kino musikalisch denken, musikalisch sehen und musikalische Empfindungen vor dem Film haben. Das ist immerhin ein Besitztum, das erweiterungsfähig ist, das auf Erweiterung dringt und es ist zugleich ein Besitztum, auf das weder der Filmdichter noch sein Auftraggeber auch nur den geringsten Anspruch machen können. Denn auch dieses Besitztum kann nur der in sich haben, der bemüht war, es zu erwerben.

**§ 17 [S. n.], Union Delog. Deutsche Lichtspiel-Opern-Gesellschaft m. b. H.,
»Der Kinematograph«, Jg. 10, Nr. 500, 28. Juli 1916**

Fast amerikanisch mutet die rapide Entwicklung eines Unternehmens an, das seinen Aufbau erst in den letzten Monaten vollzogen hat und wohl entschieden als eines der interessantesten der Filmbranche anzusprechen ist.

Dieses Unternehmen besteht aus zwei Firmen, die sich gegenseitig Hand in Hand arbeiten. Die »Union, Opern- und Operetten-Film-Gesellschaft m. b. H.« stellt kinematographische Aufnahmen nach dem patentierten System »Beck« her, verfilmt also die bekanntesten und bedeutendsten musikalischen Meisterwerke, und ihre Tochtergesellschaft, die »Deutsche Lichtspiel-Opern-Gesellschaft m. b. H.«, vertreibt diese so hergestellten Lichtspiel-Opern auf dem Wege von Gastspielen durch das ganze deutsche Reich. Die Gründung von Tochtergesellschaften zum Gastspielvertrieb im Ausland ist für die Zeit nach Friedensschluss vorgesehen.

Ueber die technische Einzelheiten der Erfindung und über den Fortschritt, den sie auf dem Gebiet der Kinematographie bedeutet, haben wir uns in dem redaktionellen Teil verschiedener Nummern unserer Zeitschrift schon früher geäußert und wir brauchen

wohl heute, nachdem fast jeder Kinobesitzer von der Lichtspiel-Oper »Lohengrin« schon gehört oder Aufführungen selbst gesehen hat, nur ganz kurz folgendes wiederholen:

Die Lichtspiel-Oper stellt, wie der Name besagt, die Verbindung von stummen, kinematographischen Filmen und musikalischer und gesanglicher Begleitung zu den einzelnen Bildern dar und zwar in der Weise, dass das schwierige technische Problem völliger Uebereinstimmung von Bild und Ton mit verblüffender Genauigkeit erstmals und wirklich gelöst ist. –

Der grosse Erfolg, den die »Deutsche Lichtspiel-Opern-Gesellschaft« nicht nur in finanzieller, sondern auch in künstlerischer Beziehung mit ihrer Lichtspiel-Oper *Lohengrin*, die seit Januar dieses Jahres den Spielplan der bedeutendsten Provinz-Kinotheater beherrscht, hat, veranlasste uns, einen Blick in den Betrieb beider Firmen zu werfen, den die beigegebenen Illustrationen unseren Lesern veranschaulichen.

Mit grosser Liebe und Hingebung wird der musikalische Teil des »Beck-Filmes« von ausgezeichneten Fachleuten behandelt. Die musikalische Leitung der »Delog« liegt in den Händen des bekannten, früheren Direktors des Stadttheaters in Liegnitz, Karl Otto Krause. Eines unserer Bilder zeigt eine Gesangprobe, in der ein Ensemble, das im Begriff steht, eine Gastspielreise nach Rheinland-Westfalen anzutreten, sich durch eine musikalische Filmprobe für seine Aufgabe letztmals vorbereitet. Das Hauptgewicht aller von der »Deutschen Lichtspiel-Opern-Gesellschaft« zunächst für die Lichtspiel-Oper »Lohengrin« zusammengestellten Tournée wird von ihr auf die künstlerische Ausfeilung des, genau wie auf der grossen Bühne gebrachten »Lohengrin« gelegt. Die Hauptpartien der Oper sind sämtlich von Kräften erster Opernbühnen besetzt. Die Sorgfalt, mit der die »Deutsche Lichtspiel-Opern-Gesellschaft m. b. H.« den künstlerischen Teil ihres Unternehmens behandelt, hat zu den grossen Erfolgen geführt, die bei allen Gastspielen vom Publikum, Presse und Kinodirektionen einstimmig anerkannt wurden. Die Gesellschaft, die in der Kriegszeit entstanden ist, hat, den Kriegsumständen und den sozialen Verpflichtungen der Arbeitgeber Rechnung tragend, dafür gesorgt, dass kriegsbeschädigte Sänger, deren Wiederauftreten auf der Bühne durch Einbusse an körperlichem Ansehen unmöglich worden ist, sofort wieder lohnende Beschäftigung erhalten, und sie beschäftigt bereits jetzt schon eine ganze Reihe solcher kriegsverletzten, ehemaligen Opernsänger. –

Die »Union, Opern- und Operetten-Film-Gesellschaft m. b. H.« arbeitet mit Volldampf auf das Vorhandensein eines Repertoires hin und beabsichtigt, noch in diesem Sommer und Herbst 4 bis 5 grössere Aufnahmen herzustellen, und zunächst den »Tannhäuser« mit Originalaufnahmen von der Wartburg, sodann Flotow's Volksoper »Martha« mit Freilichtaufnahmen von Wernigerode am Harz und den »Trompeter von Säckingen« herauszubringen.

Nicht Mühe und Unkosten werden gespart, um für die so lang und heissersehnte Volksoper einen wirklichen und dauernden Ersatz zu schaffen, der, seinen ständigen Sitz im Kino findend, auch sicherlich geeignet sein wird, das Niveau der deutschen Lichtspieltheater nach jeder Richtung hin zu heben.

**§ 18 Julius Urgiß, Die Aufnahmen für die Film-Oper »Martha«
in Wernigerode a. Harz, »Der Kinematograph«, Jg. 10, Nr. 510,
4. Oktober 1916**

»Ja, sind denn die Aufnahmen für diese Film-Oper etwas so Besonderes, dass man ihr einen Spezialaufsatz widmet?«, wird vielleicht der eine oder der andere Leser fragen. Darauf möchte ich antworten: »Wohl! denn sonst würde ich ihn ja nicht schreiben«. Das ganze Drum-und-Dran dieser Aufnahmen und schliesslich die Aufnahmen als solche beanspruchen ein allgemeines Brancheinteresse, denn es ist hier einmal gezeigt worden, wie die Behörden jegliches Entgegenkommen zeigen können, wenn die rechte Form gefunden ist, sie anzugehen und ihnen die Bedeutsamkeit der Filmkunst als kulturelle Erscheinung darzulegen. Wir haben uns ja doch nicht allzu grossen Entgegenkommens seitens der Behörden zu erfreuen. Keineswegs will ich den Verordnungen, die uns in so erheblichem und oft ungerechtem Maße schädigen, das Wort reden, im Gegenteil, ich bin stets dafür eingetreten, viel schärfer als es geschah, alle Argumente anzuführen, die auferlegten Erschwerungen zu erleichtern, aber andererseits darf es nicht ungesagt bleiben, dass manche Verkennung unsererseits Verordnungen heraufbeschworen haben. Und in dem Wernigeroder Fall hat es sich so klar und deutlich gezeigt, wie es auch anders gehen kann, wie es immer gehen sollte. Aber der Reihe nach.

Ich hatte von der Direktion der »Union, Opern- und Operetten-Film-Gesellschaft« die Einladung erhalten, die Reise nach Wernigerode zu den Aufnahmen mitzumachen. Ich nahm die Einladung gern an, weil es mich reizte, den Lesern des »Kinematograph« einmal ein Bild von den Aufnahmen eines Opernfilms, die sich doch erheblich von denen eines anderen Films unterscheiden, geben zu können. Dann aber war die Tatsache, dass ein grosses Künstlerpersonal mit einem Sonderzuge an den Ort seiner Tätigkeit geführt werden sollte, zum mindesten originell und reizvoll, und endlich, um der Wahrheit die Ehre zu geben, versprach ja auch diese Künstlerfahrt recht lustig zu werden. Sie war's in der Tat! Sonntag nacht 2 Uhr, der Potsdamer Bahnhof lag schon in Dunkel gehüllt, kamen sie an, einer nach dem andern, hatten sie doch alle abends noch im Theater gesungen. *Mizzi Fink*, die »Martha«, die ich soeben noch als Zerline im »Don Juan« gehört hatte, *Eduard Kandl*, ihr Kollege vom »Deutschen Opernhause«, der Leporello vom Abend, der nun den Tristan Mickleford singen sollte, ihr anderer Kollege *Bernhard Bötzel*, der würdige Sohn des berühmten Vaters, der als Lyonel, jene Partie, die Heinrich Bötzel seinen begeisterten Verehrern so oft sang, auftreten sollte. Da waren Fräulein *Seebald* vom Mannheimer Hoftheater, die Nancy der Aufnahmen, da war Peter Breuer, der Richter. So lustig ging es wohl noch nie in einem Wartesaal zu, denn die Tische ringsum waren besetzt von den Chormitgliedern des Berliner »Metropoltheaters« und von der grossen Anzahl Statisten. Der Zeiger rückte weiter, und nun hiess es einsteigen. Der Zug sollte auf die Minute genau abgehen. Wohl hatte man schon die Beobachtung machen können, dass die leitenden Persönlichkeiten leise miteinander verhandelten. Es musste da etwas nicht in Ordnung sein. Und so war es auch. Es fehlte nämlich der Hauptdarsteller und der Opernregisseur in einer Person, der Kammersänger

Peter Lordmann. Wir, die wir ihn kennen, hatten aber gar keine Angst. Der kommt schon. Und tatsächlich, eine Sekunde vor Abgang des Zuges dröhnte das prachtvolle, tiefe Organ des Künstlers durch die dunklen Hallen, und die Laune, die er mitbrachte, erhöhte die Lustigkeit der Mitfahrenden. So ging es durch die Nacht hin zum lieblichen Harz. Langsam hob sich der Tag. Da läuft der Zug in den Bahnhof Wernigerode ein. Was ist das!? Unabsehbare Menschenmassen, gekleidet in das Bunt des Zeitalters der englischen Königin Anna, erwarten uns und empfangen uns mit Jubel. Und da steht auch schon Herr *Otto*, der bekannte Operateur an seinem Apparate, neben ihm Herr *Gustav Schönwald*, dem die Filmregie der Oper übertragen ist und auch Herr *Beck*, der Erfinder der Filmoper, ist anwesend. Der Stationsvorsteher empfängt uns, allgemeine Vorstellung – und wir kommen uns wirklich wie etwas vor. Schönwald und Otto sind rege bei der Arbeit. Das wird eine Präsentation werden, so originell, so lustig, aber auch so natürlich, wie sie ähnlich noch nie gezeigt sein dürfte.

Nun gings im langen Zuge zur Stadt, hin zu dem Marktplatze, auf dem sich im Hintergrunde das prachtvolle Rathaus, die Szenen abspielen sollten. Ueber das Gelingen des Films wird sich erst urteilen lassen, wenn man ihn gesehen hat. Ueber die Schwierigkeiten, die eine Opern-Filmaufnahme mit sich bringt, möchte ich aber doch etwas hier erzählen. Der wesentliche Punkt ist, bei den Aufführungen des fertigen Films die genaueste Uebereinstimmung zwischen den handelnden Sängern und Sängerinnen auf der Leinwand und dem Orchester, das lebende Sänger, die zu den Bewegungen des Bildes singen, begleitet, herzustellen. Zu diesem Zwecke ist es notwendig, dass bei den Filmaufnahmen eine Musikbegleitung ist, dass die darstellenden Künstler auch singen, und dass ein Kapellmeister vorhanden ist, der das Ganze dirigiert, wie im Theater. Dieser Kapellmeister muss in seiner Tätigkeit mitgekurbelt werden, denn er wird bei Aufführungen des Films dem lebenden Kapellmeister das Vorbild sein, nach welchem er dann Orchester und Sänger dirigieren kann. Nun, von einem grossen Orchester konnte man ja bei den Aufnahmen nicht gut reden. Hoch auf einem Rollwagen thronte Dr. *Max Werner*, Kapellmeister vom »Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater« zu Berlin, und meisterte den Flügel. Ihm zur Seite stand ein Trompeter, der mit Todesverachtung die Melodien mitblies, und ein Feldgrauer gab auf der Pauke den Rhythmus. Vor einem Spiegel sass endlich der leitende Kapellmeister, der Direktor der »Deutschen Lichtspiel-Opern-Gesellschaft«, Herr *Krause*, der bei dem fertigen Film also derjenige ist, nach dem der die einzelnen Aufführungen leitende Dirigent zu sehen hat. Der Marktplatz war zu der Zeit der Aufnahmen, die sich bis zum späten Nachmittag mehrere Tage lang hinzogen, durch Wernigeröder Schutzmannschaft und Feuerwehrleute abgesperrt, und ein einziges Beispiel, wie sehr die Behörde darauf hielt, dass die künstlerische Tätigkeit nicht gestört wurde, beweist allein das fast unbegrenzte behördliche Entgegenkommen. Der Fürst von Stolberg-Wernigerode kam in grösserer Begleitung in seiner Equipage dahergefahren. Man liess ihn nicht über den Marktplatz, und der Fürst selbst gab den Befehl, einen anderen Weg zu nehmen, da er nicht stören wolle.

Die Mitwirkenden waren emsig bei der anstrengenden Arbeit, und auch die mitwirkenden Wernigeröder Bürgerinnen und Bürger, endlich die grosse Anzahl von Soldaten, die

sich dort zur Erholung aufhielten, waren unermüdlich, den Anordnungen des Hilfsregisseurs *Lissen* zu folgen. Sicherlich werden die Tage für die Wernigeröder Bürgerschaft eine unvergängliche Erinnerung bilden.

Die Gesamtorganisation lag in den Händen des Direktors der »Union, Opern- und Operetten-Film-Gesellschaft«, Herrn *Jacobi*, der auch die Vorverhandlungen mit den Behörden geführt hatte. Ihm in allererster Linie dürfte es zu danken sein, wenn ein solches Entgegenkommen gezeigt wurde. Wie ich erfahre, sind die mitwirkenden Soldaten recht angemessen entlohnt worden, und auch sonst wurde von seiten der Direktion alles getan, sich des Entgegenkommens dankbar zu zeigen. Jedenfalls habe ich die feste Ueberzeugung mit nach Hause genommen, und Herr E. A. *Dupont*, der als Vertreter der »B. Z. am Mittag« die Fahrt mitmachte, ist ebenfalls meiner Ansicht, dass das Entgegenkommen der fürstlichen und städtischen Behörden in diesem Falle nicht nur eine Ehrung für die aufnehmende Firma bedeutet hat, sondern dass aus ihm eine Anerkennung für die gesamte Filmindustrie spricht. Das wurde denn auch abends beim Schoppen Wein von den Wernigeröder Herren bestätigt und deshalb freue ich mich noch ganz besonders, Zeuge dieser Ehrungen gewesen zu sein.

§ 19 [S. n.], *Die Neuorganisation der Kinokapelle*, »Der Kinematograph«, Jg. 11, Nr. 525, 17. Januar 1917

Erst die ununterbrochene Folge behördlicher Erlässe, welche den Betrieb der Lichtspielhäuser erschwerten, hat den Kinomusiker vorsichtig und sehend gemacht. Besonders der Musiker in der Großstadt rechnet mit dem Kinotheater nicht mehr in der Weise, dass er es als einen Ausweg in Engagementsnöten betrachtet. Denn die kleinen Kinotheater haben ihre Türen geschlossen und sie werden im Inneren der Stadt auch nicht so bald wiedererstehen. Berechtigte Gründe für diese Annahme gibt es genug und um sie anzuführen, muss weiter ausgeholt werden. Es kann dem Musiker nur nützen, wenn er gut informiert ist, und seine Tätigkeit im Kino liess ihm ja selten die Möglichkeit, sich mit den geschäftlichen Verhältnissen der Kinos vertraut zu machen. Heute sieht er nun, dass die Wiederkehr geregelter Engagementsverhältnisse auch andere Zustände in den Lichtspielhäusern schaffen wird. Die bisherigen Entstehungsursachen für viele Theater waren bedingt durch die billigen Lokalmieten, durch die billigen Auslandfilme aus dritter und zehnter Hand, durch die Freizügigkeit der Spieldauer, und eine ganze Menge anderer Umstände. Sie werden in der alten Form nicht wiederkehren und das ist ein Gewinn für den Kinomusiker; die Auswahl wird kleiner sein, aber desto sicherer wird er die Auswahl treffen können.

Für die Musiker, welche den Zusammenhang mit dem heutigen Kinotheater durch ihre Kriegs-, durch ihre anderweitige Tätigkeit verloren haben, sei auch das Verhältnis der Kinobesitzer zu den Kinokapellen erläutert. Nach wie vor ruht auch die wöchentlich sich erneuernde Erfindung der Begleitmusik ganz in den Händen des Musikers, denn nach wie vor haben die Filmfabriken noch kein Interesse an einer gleichzeitig mit dem Film herausgehenden Musik. Er ist aber inzwischen wahr geworden, dass die Art dieser Filme sich auf künstlerischem Boden bewegt und infolgedessen vervielfachte sich die Arbeit des Kinomusikers. Spezialfilme aller Art, Märchenspiele, Ballettfilme, Filme aus bestimmten Milieus und aus bestimmten Völkern, kurze fast gar nicht, lange aber desto regelmässiger, beherrschen den Spielplan und sie verlangen völlig veränderte Prinzipien hinsichtlich der Begleitung. Die Besitzer der Theater sind auch in diesem Punkte jetzt informiert und die Phantasiebegleitung hat aufgehört. Sie lässt sich nicht mehr in Anwendung bringen, weil sie keine gutgläubigen Zuhörer mehr findet.

Was dem Kinomusiker neben sicherem Blick und geschultem Geschmack vonnöten ist, das ist ein grosses Archiv. Besitzt er dieses nicht, dann kann er sich auch im Lichtspielhause nicht behaupten. Um nur ein Beispiel zu geben, wie gross das Interesse der Theaterbesitzer an der Filmmusik geworden ist, folgendes: Die ersten Aufführungen der grossen Filme gehen bei Anwesenheit aller Direktoren vor sich, die diese Filme erwerben wollen. Und sie wetteifern, die gehörte Begleitmusik für ihre Kapellen zu besitzen.

Erwerben lässt sich die Begleitmusik zwar nicht, wohl aber ihre Zusammenstellung, und diese wird dem Kapellmeister eingehändigt. Selten besitzt er die sämtlichen Stücke im Archiv, und will er sich nicht blamieren, dann muss er sie eben herbeischaffen. Andererseits ist er wieder der Mühe enthoben, eine neue Zusammenstellung der Filmmusik auszuarbeiten. Jedenfalls aber ist zu ersehen, wie ganz anders heute die Kinomusik gewertet wird. Wer etwa heute sich damit hilft, Fantasien aus Opern von Puccini, Meyerbeer und Verdi dem Film zuunterlegen, passt wohl für ein kleines Provinzokino, nicht aber für ein modernes Lichtspielhaus.

Der Spielplan hat sich gründlich geändert und infolge dessen auch das Tätigkeitsfeld des Kinomusikers. Innerhalb einer Spielplanfolge erscheint jetzt nur der Wochenbericht, ferner ein zwei- bis dreiaktiges Lustspiel und schliesslich das Zugstück auf der Leinwand. Der Wochenbericht bedarf keiner musikalischen Begleitmusik und sie wird auch vom Publikum dabei gar nicht verlangt. Das Lustspiel macht die Begleitmusik nicht allzu kompliziert, und mit Rücksicht auf das Hauptdrama gestatten die Theaterbesitzer heute schon in vielen Fällen, dass nur ein Teil der Kinokapelle, oft auch bloss der Pianist, die Begleitmusik ausführt. Dann aber folgt angestrengte Arbeit von oft mehr als einer Stunde und da heisst es, sich dem modernen Empfinden anzupassen. Berlin ist ja nicht immer vorbildlich, was Kunstdarbietungen betrifft. Mit Bezug auf die Lichtspielhauskapellen aber darf sein Beispiel schon gelten. Denn gerade in Berlin haben sich die Verhältnisse so gründlich geändert, dass die führenden Lichtspielhäuser und ihre Einrichtungen allenthalben in der Provinz rasche Nachahmung findet. Uns interessiert ja bloss das Musikalische. Aber trotzdem muss gesagt werden, dass auch dieses Musikalische nur dadurch vorbildlich werden konnte, weil das riesige Angebot von Musikern der besten Qualität die Vorbildlichkeit geradezu förderte.

So ist denn gekommen, dass der Ensemblekapellmeister nicht mehr derjenige ist, den man zum Leiter einer Kinokapelle auserieht. Falls er aber eine Salonkapelle geleitet hat, dann möge er beachten, dass diese ehemalige Tätigkeit bloss die nebensächlichere ist. Der Kapellmeister findet nach all den Nöten und Stürmen einer Praxis im Konzertkaffeehaus jetzt sorgenfreie, befriedigende und angenehme Tätigkeit im Lichtspielhaus; er versäume nicht, sich für das Lichtspielhaus und seine Bedürfnisse zu interessieren. Bewirbt er sich also für einen solchen Posten, dann führe er auch alles an, was er der Schule, dem Konservatorium, den künstlerischen Wegen, die er lernend und ausübend durchwanderte, zu verdanken hat. Besonders wird man ihn bevorzugen, wenn eine Tätigkeit im Theaterorchester Garantien bietet, dass er auch die Opernliteratur beherrscht. Wie er sich dann in der Praxis benimmt, ist ja Sache seiner raschen Auffassung und Sache seiner Kenntnis der gesamten Musikliteratur. Die Hauptmomente bloss sollen hier angedeutet werden und die Gesichtspunkte, unter denen die Besetzung der Orchesterleiterkapellen im Lichtspielhaus erfolgt.

Es ist weiter wichtig, zu beachten, wie rasch sich die Frage der Besetzung im Kinoorchester geändert hat. Selbst bei einer Besetzung von zwölf Herren spielten das Schlagzeug und die Blechinstrumente die geringere Rolle im Lichtspielhaus. Vielmehr verlangt die Art der Musik eine sorgfältige Auswahl der Geiger, Cellisten, Pianisten,

Holzbläser usw. Man hat sich nämlich daran gewöhnt, jede noch so ungewohnte Klangwirkung im Kinotheater als bestehend hinzunehmen, wenn nur diese Klangwirkung recht diskret und angenehm wirkt. Das Ohr des Zuschauers im Kino ist in diesem Punkte fortschrittlicher gewesen, wie das Ohr des Musikers, der an Kaffeehauseffekte gewöhnt ist. Aber schon eine kurze Tätigkeit im Lichtspielhause wird ihn davon überzeugen, dass es unmöglich ist, diese alten, diese kräftigen Effekte im Kino lange zu ertragen. Nicht nur das Ohr, das ganze Nervensystem des Musikers würde dabei zugrunde gehen. Hingegen ist es wieder die diskrete Art der Musik im Kino, es ist das künstlerisch gesiebte Vortragsmaterial, bei dem der Musiker Gelegenheit findet, sich für grössere Aufgaben und für höhere Ziele zu schonen und zu erhalten. Was im Lichtspielhaus Nachteiliges für den Musiker etwa ist, das wird durch die Vorteile aufgehoben, und daher sei den Musikern auch empfohlen, sich für die Neuerungen und für die neuen Verhältnisse der Kinomusik zu interessieren.

§ 20 Alexander Schirrmann, *Wie entsteht eine künstlerische und sinngemässe Filmmusik?*, »Der Kinematograph«, Jg. 11, Nr. 536, 4. April 1917

Seit ich Gelegenheit fand, meinen musikalischen Beruf der Filmbegleitung widmen zu dürfen, haben sich mir täglich, stündlich so vielerlei neue Gesichtspunkte eröffnet, dass es oft kaum möglich war, die Fülle all der ungewohnten künstlerischen Anregungen in richtiger Weise und erschöpfend zu verwerten. Neuerdings sind mir überdies vielfach Anfragen aus Kollegenkreisen zugegangen, die ich gern in allgemeiner Darstellung und zu allgemeiner Nutzenanwendung hier beantworte. Besonders der Umstand, dass auch fast alle meine Kollegen aus dem Kino vordem Ensembleleiter waren, wird das Verständnis für die Art der fachlichen Mitteilungen sehr erleichtern und sie in der Praxis zur Anwendung kommen lassen. Ich finde, es ist nachgerade Zeit für den musikalischen Filmfachmann, die ihm gestellten und sicherlich nicht leichten Aufgaben auf künstlerischer Basis aufzubauen. Sie erweist sich immer mehr als die einzig richtige. Mag es den Kinomusikern auch bequemer erscheinen, die Filmmusik so zu behandeln, wie es vor zehn, vor fünfzehn Jahren üblich war. Die Bequemlichkeit ist nur eine scheinbare und sie rächt sich härter, als man glaubt. Denn die Erfahrung hat es bewiesen, dass das Publikum im Kino sehr wohl weiss, was ihm die Filmmusik ist. In vielen Fällen war es die Schuld der Kinomusiker, wenn die Leute ein Theater zu meiden begannen, und weil die Zuschauer den Weg zu dem kompetenten Manne, zum Direktor, zum Geschäftsführer scheuten, sprachen sie ihre Unzufriedenheit, drückten sie ihr Misstrauen – den Platzanweisern aus. Durch die erst kam die Unzufriedenheit dem Direktor zu Ohren. Das ist oft genug beobachtet worden und war selbstverständlich sehr beschämend.

Gerade weil die bleibende Einrichtung der Streichbesetzung die einzig richtige ist, will ich ihr einige Worte widmen. Die Auffassung der künstlerischen Pflichten bei der Kinomusik hat den Leitern eigentlich auch die Vorschriften für die Wahl ihrer Musiker

gemacht. Sie gipfeln darin, nur solche Musiker zu verwenden, denen eine genügende Orchesteroutine im Berufe hilft. Ensemblemusiker sind die meisten Musiker im Kino, aber nur darum findet man sie so häufig, weil sie überhaupt in der Mehrzahl sind. Doch das Spielen im Ensemble hat fast alle solche Musiker entwöhnt, sich an den Taktstock zu halten. Der Taktstock aber ist im Kino die Seele. Nicht wie in der Ensemblemusik kommt es auf das äussere Bild an, welches der Dirigent, welches die Gesamtheit der Kapelle dem Zuschauer bietet. Das Bild ist auf der Leinwand, von der Kapelle sieht der Zuschauer nichts. Aber er soll sich gewöhnen, die Musik als organischen Bestandteil des Filmkunstwerkes zu hören, und nur mit orchesterrountinierten, mit durch den Taktstock disziplinierten Leuten kann der Kapellmeister diese Aufgabe lösen. Seele ist in der Filmmusik das Ausschlaggebende und Seele allein kann ausschliesslich nur der Taktstock an die Musiker übertragen.

Alle übrigen Pflichten, die der Musiker zu übernehmen hat, gehen ja aus seiner Orchesterdisziplin ohnehin hervor. Gross und vielgestaltig jedoch sind die Pflichten des Kinomusikdirigenten. Ich habe das Glück, in meinem Theater sehr viel feines und kunstverständiges Publikum zu befriedigen. Es ist mir meine Pflicht bisher sicherlich nur aus dem Grunde so gut bekommen, weil ich es mir angelegen sein liess, nicht nur dieses kunstverständige Publikum unbeachtet zu lassen, sondern überhaupt zu vergessen, dass Publikum im Hause anwesend ist. Bei der Zusammenstellung der Filmmusik gehe ich von dem Standpunkte aus, ein Libretto eines Schriftstellers durchkomponieren zu müssen. Daher vermeide ich nach Möglichkeit, Reminiszenzen zu erwecken, den ich weiss nun aus Erfahrung, wie sehr die musikalischen Erinnerungen von dem Bilde selbst ablenken. Es ist ja auch nur logisch, dass ein Zuschauer, der plötzlich das »Donna e mobile« [sic!] aus dem Kinoorchester vernimmt, sofort auch der übermütigen *Rigoletto* vor sich sieht und weniger die Menschen im Filmbild. Man kann und darf ja schliesslich auch voraussetzen, dass fast jeder Kinobesucher auch hin und wieder in die Oper geht? Dass er in die Operette geht ist erst recht anzunehmen, und die Beweise gegen das häufige Anwenden von musikalischen Reminiszenzen sind infolgedessen überflüssig.

Wie jeder Komponist, so hat auch der Filmmusiker zuerst die Aufgabe, den Stimmungsgelalt des Films zu erfassen. Wohl wahr, dass dies im Film äusserst schwer ist. Denn er besteht aus Szenen, welche in bunter Reihe folgen und oft stärkere Wirkung ausüben, als die zum Schlusse sich lösende Handlung. Die Szenen dürfen aber trotzdem nicht wichtiger genommen werden als die eigentliche Handlung. Es ist eine schöne Erleichterung für den Filmmusiker, sich an das Kompositionsgesetz zu halten, welches Richard Wagner für seine Operndramen aufstellte. Nicht mit den gleichen Worten, doch dem Sinne nach sagt Wagner: Ich stelle die Personen meiner Oper vor mich hin, sehe sie mir genau an; ich betrachte das Kleid, das sie tragen und nun höre ich hin, was sie mir zu sagen haben. So wie diese Personen sprechen und nicht anders, so lasse ich sie singen! – Nun, die Hauptdarsteller eines jeden Films haben so fest begrenzte Rollen, sie sind so scharfe Charaktere, dass das Wagner'sche Kompositionsgesetz auch im Film ohne Schwierigkeit angewendet werden kann. Die Schwierigkeit besteht erst darin, nun auch die Kenntnis von all der verschiedenartigen Musik zu haben, welche die im Film han-

delnden Personen von sich ausstrahlen. Für diese Kenntnis gilt nur die fortwährende Bereicherung, die fortgesetzte Verbindung mit dem musikalischen Leben. Ein reiches Archiv ist viel, aber das Archiv bleibt doch eigentlich nur der Behelf.

Während es heute die Regel ist, nur der vorhandenen Ensemblemusik Material für die Filmbegleitung zu entnehmen, muss es wichtiger werden, das Kinomusik-Archiv langsam aus der Orchestermusik-Literatur zu ergänzen. Das Ensemblematerial müsste von Rechts wegen nebensächlich werden. In den Schätzen für die Kaffeehausmusik spielen die Fantasien die führende Rolle auch bei der Filmbegleitung. Aber die Fantasien sind heute abgedroschene Schmöcker, jeder einfache Mann aus dem Volke kennt sie. In den letzten Jahren sind Bearbeitungen moderner Opern in Fantasieform überhaupt nicht erschienen. Aber die Fantasien sind die Retter für jede Art von Filmmusik. Leider! Das scheint mir ein blosser Bequemlichkeitsstandpunkt zu sein. Ein einziger Besuch eines Orchesterkonzertes belehrt den Kinomusiker, wie reichlich ihm hier die Quellen fließen, er muss sie nur benützen wollen. Und ein Griff tiefer in das Archiv zaubert alle die Kostbarkeiten hervor, auf die es in der Filmmusik ankommt. Selbstverständlich tut es nicht der Griff allein, er muss auch zielbewusst sein, er muss aus einer künstlerischen Absicht hervorgehen. Aus seiner früheren Praxis, aus seiner Studienzeit, aus seinen eigenen Idealen und Bestrebungen heraus besitzt jeder künstlerisch erzogene Musiker einen Vorrat an geistigem Archiv, sozusagen. Dieses geistige Archiv fortwährend zu bereichern, ist unumgänglich notwendig. Dann führt der Geist schon die Hand zu dem richtigen Fleckchen im tatsächlichen Archiv.

Wir wollen uns nicht mit belehrenden, mit theoretischen Abhandlungen langweilen. Wir greifen in die Praxis und vergleichen die landläufigen Gebräuche mit den notwendigen Gesetzen. Eine Sturmscene im Film z. B. wird von allen Kinokapellen sicherlich mit der entsprechenden Stelle aus »Oberon« oder mit dem Gewitter aus der »Pastoralsymphonie« oder mit der Musik aus der Wolfsschlucht im »Freischütz« begleitet werden. Ja, ist denn eine Folge von Arpeggien tatsächlich der musikalische Ausdruck für Sturm? Oder: ist es einerlei, ob ein Sturm, ein Gewitter, ein Aufruhr irgend einer Art musikalische zu illustrieren ist? Reich ist die Kunst, reich sind die Ausdrucksmöglichkeiten, reich mag auch das Archiv sein. Der geistige Reichtum ist derjenige, der aus dem materiellen, aus dem gegebenen Reichtum zu schöpfen hat. So ist es mir kürzlich von einigen Kollegen zum Vorwurf gemacht worden, dass ich einen auf stürmischem Meere spielenden Film mit fünf verschiedenen Sturmmusiken begleitet habe. Den Komponisten möchte ich sehen, der bei jeder der vielen Sturmscenes, die dieses Filmdrama brachte, immer wieder eine einzige stürmisch gemeinte Musik wiederholt hätte. Ganz abgesehen davon, dass ja auch der Sturm in der Natur seine Abstufungen hat und diese Abstufungen wieder in einen befriedigenden Einklang zu der Handlung gebracht werden müssen.

Und nun erst die vielen anderen Gemüts- und Handlungsaffekte. Ihr Ausdruck durch die Musik kann weder im papierenen Vorrat, noch im Titel der Musikstücke erschöpft werden. Schon darum nicht, weil es auf den Zuschauer gar keinen Eindruck machen würde, wenn man ihm erzählen wollte, welches Musikstück man für eine bestimmte

Szene gewählt hat. Er soll möglichst unbekannte Musik hören, aber er soll ihre suggestive Wirkung zu spüren bekommen, er soll auch durch die Musik in seinem Empfinden geleitet werden, anstatt dass ihn die Filmmusik vom Filmbilde ablenkt. Das kann nur gelingen, wenn der Filmmusiker selbst die Musik schon kennt und weiss, *bevor* er in seinem Archiv nachgesehen. Was er an Noten besitzt, ist unwichtig. Was er musikalisch *empfindet*, wenn er das Filmbild ansieht, das allein ist ausschlaggebend und künstlerisch richtig.

§ 21 Julian Urgiß, *Die Harmoniefilme*, »Der Kinematograph«, Jg. 11, Nr. 566, 31. Oktober 1917

Die seit langer Zeit angezeigten und mit Spannung erwarteten Harmoniefilme wurden am Montag mittag einem Kreis geladener Gäste in dem neuen Vorführungsraum der Fabrikantin Mendel & Co. gezeigt. Film und Musik, ein Problem, dessen Lösung seit Bestehen von Lichtspielhäusern von den verschiedensten Köpfen versucht wurde. Die Musik als Begleitung zum Film, zur Unterermalung der Filmvorgänge, hat eine sich stetig steigende Verbesserung erfahren und besonders in grösseren Theatern kann auch der Anspruchsvolle mit der Begleitmusik zufrieden sein. Eigens für einen bestimmten Film komponierte Musik ist auch schon erschienen, die Fälle sind aber noch zu vereinzelt, und es scheint so, als ob die Komponisten aus Gründen rein materieller Art sich nicht eingehender mit diesen Arbeiten beschäftigen. Bleibt endlich noch die Erscheinung der Lichtspieloper nach dem Patent Beck, durch das die allerfeinste Uebereinstimmung zwischen gesungener und gespielter Musik und den Bewegungen auf der Leinwand gewährleistet ist. Die Harmoniefilme nun, von denen die gesamte erste Ausgabe, drei Teile, die ein ganzes Programm füllen, uns vorgeführt wurden, fassen das Thema Musik und Film von einer ganz neuen Seite an. Es handelt sich durchweg um vorhandene, meist bekannte Musiken, die hier die Grundlage bilden von denen ausgegangen wird, während bisher (abgesehen von der Lichtspieloper, bei der Bild und Ton ein Ganzes bilden) das Bild die Grundlage war. Bei den Harmoniefilmen ist die Musik Programmmusik, die durch das Bild diejenige Auslegung erfährt, die der Ersinner der szenischen Handlung ihr gibt. Es ist eine bekannte Tatsache, dass beim Anhören von Programmmusik fast jeder Hörer sich eine eigene Vorstellung macht. Die Harmoniefilme, das heisst die bildlichen Vorgänge bei ihnen, sollen unsere Gedanken denen des Verfassers der Handlung unterordnen. Das gelingt hier auch, nicht zuletzt aus dem Grund, weil die Handlungen hübsch und abwechslungsreich sind. Das rhythmische Moment spielt bei diesen Filmen eine sekundäre Bedeutung. Wenn man die Darbietungen der Harmoniefilme, so weit sie Ballettszenen und Aehnliches bringen, vergleichen will mit den modernen Tanzdarbietungen, wie man sie in mehr oder weniger gelungener Art jetzt so oft zu sehen bekommt (Sacchetto, Desmond und alle ihre zahlreichen Nachfolgerinnen), so kommt man nicht weit. Die moderne Tänzerin charakterisiert wohl Beethoven, Chopin, und wen sie sonst noch gerade vergewaltigen will, aber es ist ihr, weil doch der Rhythmus

im lebenden Wesen herrscht, nicht anders möglich als sich nach den Klängen der Musik zu richten. Bei den Harmoniefilmen schöpft zwar, ich möchte so sagen, die Darstellung den Gehalt des Musikstückes aus, aber bei der Vorführung muss sich der begleitende Musiker wieder den Vorgängen auf dem Bilde unterordnen.

Bei der Betrachtung der Harmoniefilme handelt es sich nicht mehr um eine Prinzipienfrage, sondern darum, ob diese Harmoniefilme eine künstlerische Daseinsberechtigung haben. Und da muss man sagen, das Auge wie das Ohr werden befriedigt. Diese erste Ausgabe der Harmoniefilme beginnt mit einer Gavotte, die im Zeitalter des Rokoko gekleidete junge Mädchen tanzen. Es folgt ein Solo »Die Schwarzwälderin« betitelt, das die kultivierte Tanzkunst von Mary Zimmermann, der Ballettmeisterin des Deutschen Opernhauses zeigt. Als drittes Stück erscheinen »Elfszenen« aus dem »Sommer-nachtstraum«. Eine blühende Landschaft tut sich vor uns auf. In ihr vergnügen sich in Reigen die Elfen. Ein Faun liegt auf der Lauer und raubt ein schönes Kind, und erst durch das Erscheinen der Elfenkönigin lässt er von seiner Beute. Das alles ist geschickt gemacht und in der Musik, die nach Mendelssohn'schen Motiven gearbeitet ist, steckt manch feiner Gedanke. Den Mittelpunkt des Programms bildet »Fortunios Liebeslied«. Die Bezeichnung Filmoperette scheint mir nicht recht glücklich, besonders nicht, wo wir Filmopern kennen und nun annehmen, das Opernprinzip auf die Operette angewandt sehen zu können. Damit ist aber nicht gesagt, dass die Geschichte nicht reizend ist. In drei kurzen Akten lernen wir eine nette Handlung kennen, die recht viel Lustigkeit enthält und auch ungeteilten Beifalls sich erfreuen konnte. Es ist ein fein graziöses Lustspielchen aus alter Zeit, frei nach der bekannten Offenbach'schen Operette gearbeitet und mit einer Musik versehen, die ausschliesslich Offenbach'sche Motive, aber nicht nur aus seinen »Fortunio« bringt. Die Ausnutzung aller Filmmöglichkeiten ist erstaunlich; photographisch prachtvoll und darstellerisch ausgezeichnet gibt sich »Fortunios Liebeslied« als eine liebenswürdige Sache. Den Schluss des Programms machen drei weitere Szenen »Geschichten aus dem Wiener Wald«, »Ruths Spielzeug«, ein Tanzscherz, und endlich »II. Ungarische Rhapsodie« von Franz Liszt. Das letztere Stück wirkt in der Erfindung der Handlung und in der Ballettausnutzung der Musik am meisten.

William Kahn, der Erfinder der Handlungen aller vorggeführten Stücke, und Dr. Felix Günther, der musikalische Bearbeiter, haben jedenfalls ein schönes Stück Arbeit geleistet und dem Thema »Film und Musik« in dankenswerter Weise eine neue, auch dem Musikverständigen interessante Nuance hinzugefügt. Die sämtlichen Nummern des Programms sind charakteristisch und geben ihm eine reiche Abwechslung. Das wird das Publikum zweifellos gebührend anerkennen.

1918

§ 22 **Poldi Schmidl, Nach unberühmten Mustern. Ein Film-musikalischer Streifzug, »Der Kinematograph«, Jg. 12, Nr. 582, 27. Februar 1918**

Gelegentlich der Vorführung eines vom Bild- und Film-Amt herausgegebenen vaterländischen Films, der die U-Boote und ihre Tätigkeit zeigte, der aber mit einer Handlung umwoben und verwoben war, verlangte der Direktor eines sehr grossen Lichtspielhauses von seinem Kapellmeister, er solle zu diesem Film *Märsche* spielen. Der Kapellmeister spielte also Märsche. Es blieb ihm nichts weiter übrig, denn der Direktor bleibt nun einmal der Direktor, auch wenn er von der Filmmusik keine Ahnung hat, und einen Direktor versucht man nicht, man versucht es nicht, ihn von einem so blitzblauen Irrtum zu überzeugen, sonst läuft man allerhand Gefahren. Zwanzig Märsche, jeden Marsch mit einmaliger Wiederholung, spielten die bedauernswerten Mitglieder der Kapelle. Was das heisst, kann nur ein Musiker ermessen. Später wurde dem Kapellmeister zwar die Genugtuung zu erfahren, dass eine Menge Beschwerden aus dem Publikum eingelaufen sind, worin selbst Laien das Sinnlose einer solchen monotonen Musik nachwies. Der Herr Direktor hat von diesen Beschwerden nichts verlauten lassen; selbstverständlich. Hoffentlich blamiert er sich nicht noch ein zweites Mal.

In einem gleichfalls erst kürzlich erschienenen Film kommt eine Szenenreihe vor, die in der modernsten Gesellschaft spielt. Da verlangte der Geschäftsführer vom Kapellmeister, er müsse doch darauf Bedacht nehmen, dass zur Zeit im Stadttheater eine türkische Operette gespielt werde, u. dass das Publikum sich sehr freuen werde, die Musik dieser Operette auch im Kino zu hören. Türkisch gefärbte Musik in einem deutschen Gesellschaftsfilm! Und so wird jeder Kinomusiker ähnliche Fälle aus seiner Praxis erzählen können. Für heute wollen wir es bei den genannten zwei Fällen und mit diesen zwei Fällen genug sein lassen.

Wir stehen aber heute vor dem Anschluss der Kinotheater an die Gesellschaften der Autoren und Komponisten, an die Tonsetzergenossenschaften und mit diesem von Herrn Chefredakteur Emil Perlmann in der Generalversammlung des Provinzialverbandes Rheinland-Westfalen zur Wahrung der Interessen der Kinematographie befürworteten Anschlusse ändert sich auch das Bild der bisherigen musikalischen Entschliessungen. Wenn ein Kinotheaterbesitzer den Abschluss des Vertrages mit dem Verband zum Schutze musikalischer Aufführungsrechte abschliesst, hat der Kapellmeister vollständige Bewegungsfreiheit; vorausgesetzt, dass er auch in der Anschaffung des Notenmaterials Bewegungsfreiheit bekommt. Da muss dringend darauf hingewiesen werden, dass die übliche Art der Filmmusik keine Berechtigung mehr hat. Die grossen Musikstücke haben sich erledigt und jeder Kinomusiker hat nunmehr die dringende Verpflichtung, sich mit Detailmalerei in der Filmmusik zu beschäftigen. Im Grunde besteht die heutige Art

der Filmmusik bloss aus Wiederholungen, denen sich mitunter ganz besonders charakteristische musikalische Selektionen anschliessen. Orchesterstücke sind es hauptsächlich, die zum Vortrag gelangen. Die Notwendigkeit der Wiederholungen resultiert aus der verhältnismässigen Kürze jenes Abschnittes aus einem Musikstück, deren Stimmungsgehalt dem Filmabschnitt entspricht. Neben der oft genug monoton werdenden Wiederholung solch eines kleinen musikalischen Abschnittes ist auch die grosse Anzahl der aufzulegenden Noten hinderlich, wie denn auch das fortwährende Zurückblättern höchst hinderlich ist.

Würde aber der Kinomusiker begreifen, dass jeder grössere Film einen bestimmten Bestimmungswert besitzt, so würde er zur Uebertragung dieses Stimmungswertes, dieses Stimmungsgehaltes nicht immer prinzipiell zum Orchesterstück greifen, sondern er würde sich endlich mehr an das *Lied* halten. Das Lied erweckt keine Reminiscenzen, weil man es nicht kennt. Das Lied ist die einzige musikalische Kunstform, die am wenigsten Greifbares enthält und nur diese Kunstform ist momentan im Film verwendbar. Selbstverständlich ist nicht das Opernlied oder gar das Lied aus der Operette gemeint. Brahms, Richard Wagner, Richard Strauss, Franz Abt, Hugo Wolf, das sind so ein paar Namen, die in wahlloser und nicht chronologischer Reihenfolge zu nennen wären.

Die Einheit des Tones und der Farbe, zumal im lyrischen Liede garantiert ein Beharren bei der Stimmung und somit eine voraussetzungslose Uebereinstimmung. Jede Szenenwiederholung gestattet eine Wiederholung des für eine bestimmte Szenenfolge ausgewählten Liedes. Nur selten wird im Liede der rein epische Grundton verlassen, aber fast immer wird der dramatische Grundton festgehalten. Die Einheit als wesentlichstes Erfordernis aller Künste findet hier ihre beste Vertretung, denn ein beständig fühlbarer Zusammenhang verknüpft die Motive und nur im Liede geht die Modulation über Variation, Steigerung und Dämpfung nicht hinaus. Sie lässt Raum genug für die Einschlebung musikalischer Kontrastwirkungen, wie der weitere Verlauf des Films sie eben vorschreibt. Und die von der Filmhandlung gebotene Rückkehr in das verlassene Geleise ist jederzeit freigestellt. Die Liedmalerei vermeidet durch Farbenmischung, durch Uebergänge und durch Abtönung das Buntscheckige und das Schreiende, sie enthält und hält zugleich die Stilart fest. Während jedes Concertstück, besonders das aus der Oper, besonders die Phantasie, eigentlich nur aus Kontrasten sich zusammensetzt. Aus diesen Gründen sei das Lied der Pflege in der Filmmusik angelegentlichst empfohlen.

§ 23 Poldi Schmidl, *Technische und künstlerische Gesetze der Musik im Kino*, »Der Kinematograph«, Jg. 12, Nr. 593, 15. Mai 1918 (I.); Nr. 612, 25. September 1918 (II.)

I.

Viel Streicher und möglichst viel Hölzer, damit so wenig als möglich Blechbläser Eingang in das Kinoorchester finden.

Die lange Dienstzeit, zumeist sieben bis acht Stunden, macht es dem Kapellmeister zur Pflicht, das Lustspiel, bzw. die Einlagen, nicht mit der gleichen Musikerzahl zu begleiten wie den Hauptfilm. Ablösung bedeutet Erlösung im Kino.

Will sich der Kapellmeister sein Publikum richtig erziehen, dann darf er längere Pausen nicht vorübergehen lassen, ohne ein stimmungsvolles Musikstück zu spielen. Diese drei Minuten Arbeit lohnen sich reichlich. Vor dem Lustspiel ein Walzer, vor dem Drama eine entsprechende Einlage, als Overture gleichsam.

Wenn der Kinobesucher die zu einem Film gespielte Musik *nicht* kennt, so wird ihn jede Art von Musik befriedigen, wenn diese Musik der Hauptstimmung des Films entspricht. Kennt aber der Kinobesucher die aus dem Orchester ertönende Musik, dann wird er unwillkürlich auch prüfen, ob sie zu dem Bilde passt. So viele Zuschauer die Musik kennen, so viele verschiedene Urteile werden sie fällen. Also: *so viel als möglich wenig bekannte Musik*.

Sobald Zeit, Art und Handlung des Filmstückes festgestellt ist, erfolgt die Auswahl der entsprechenden Musikstücke stets an Hand des entsprechenden Stimmungsgehaltes. Titel allein sind irreführend, besonders bei umfangreichen Kompositionen. Titel geben selten den gewünschten Anhaltspunkt. – Bei jedem grösseren Musikstück zeigt es sich, dass die Verarbeitung der Themen zu Partien von verschiedener musikalischer Steigerung führt und selten deckt sich die musikalische Steigerung auch mit dem jeweiligen Empfindungsgehalt der Szene im Filmstück.

Aus der grossen Zahl einzelner hervortretender Situationen im Film dürfen nur jene als wichtig für eine Sonderbegleitung betrachtet werden, die auch im Film gesondert dastehen.

Vorläufig ist das Melodram die einzige Kunstform zum Vergleich und zur Richtschnur für die Art und Weise der Filmmusik. Die Filmmusik hat den Zweck, die mimische Darstellung im Film zu erklären. Handlung, Maschinerie, Dekoration, Szenerie, Kostüme des Films tun ihre Wirkung auch ohne Musik. Doch die Musik schlägt die Brücke über die störende Kluft der leeren Wirklichkeit zwischen Leinwand und Auge. Die Musik darf nicht stärkere Wirkungen erzielen wollen, als ihr und ihrer Aufgabe zustehen.

Man darf ein Ritardando anwenden, um Aktschlüsse mit dem Schluss des Musikstückes zu decken. Aber der Musiker, der durch mehrere Takte hindurch das Tempo derart verschleppt oder beschleunigt, dass der Charakter des Musikstückes darunter leidet, gehört

vor den Richterstuhl der Kunst. Sie wird ihm sein Urteil sprechen, sie wird ihm die Fähigkeit absprechen, musikalisch zu empfinden.

II.

Es gibt Fälle genug in der Praxis des Kinomusikers, wo das Prinzip, möglichst bekannte Musik zu dem Film zu wählen, nicht gut durchgeführt werden kann. Vornehmlich die Filmdramen aus dem modernen Leben, welche sich durch eine stark bewegte dramatische Handlung auszeichnen, sind solche Filme. Bei ihnen scheitert jeder Versuch der Unterlegung einer sinngemäßen Musik, weil eben die Handlung gar nicht musikempfänglich ist. Man denke nur an die vielen *Detektivdramen*. Obzwar auch sie lyrische, epische Szenen, Idylle, usw. enthalten, so bildet doch die Spannung, die mehr oder weniger kunstvoll durchgeführte Verwicklung, das Um und das Auf des Dramas. Hier wird die Overtüre am Platze sein. Mit Ausnahme von jenen Szenen, die eine Sonderbegleitung verlangen, wie Brände, Einstürze und ähnliche nervenerregende Ereignisse, kann jede Overtüre gespielt werden, die genügend zahlreiche Steigerungen aufweist. So wird die *Maritana-Overtüre*, die *Overtüre zu »Erlenhügel«* und ähnliche wenig gespielte beim Detektivdrama jedenfalls zweckentsprechender sein, als etwa die *Overtüre zu den »Lustigen Weibern«* oder gar die allzu bekannte *»Tell-Overtüre«*. Es schadet dem Eindruck gar nicht, wenn ein Akt eines Detektivdramas von mehreren solchen Overtüren, d. h. den entsprechenden Wiederholungen aus den Overtüren, musikalisch illustriert wird. Die Detektivdramen unserer Tage sind bekanntlich lange nicht mehr derart mit Nervenspannung gesättigt, wie noch vor wenigen Monaten. Sie sind sogar recht oft humoristisch gehalten. Viele Detektivdramen spielen sich in einer guten gesellschaftlichen Umgebung ab, sie enthalten Szenen von durchaus verschiedenartiger Färbung. Aus diesem Grunde empfiehlt es sich, die bewegten Szenen und Szenenreihen bzw. Akte schon vor dem Ausgangspunkt der Haupthandlung, derart zu begleiten, daß eine möglichst ausgedehnte Musiknummer Gelegenheit gibt, Wiederholungen rasch zu finden und zu spielen.

Eine häufig zu machende Beobachtung lehrt, daß die Musikleiter und die Pianisten im Kino sich auf den *Titel* der Komposition verlassen. Sie gehen der kleinen Arbeit aus dem Wege, die sie belehren soll, ob der Titel der Komposition auch wirklich dem musikalischen Inhalt entspricht und dieser wieder dem Inhalt des Dramas selbst. Bei aller Verwandtschaft des musikalischen Inhalts einer Komposition mit ihrem Titel muß doch daran erinnert werden, daß die modernen Musiker fast durchwegs subjektiv schaffen. Der von ihnen behandelte Stoff spiegelt sich aus ihrer Wesensart so stark wieder, daß viel guter Wille dazu gehört, diese Spiegelung anzuerkennen. Wir wollen uns statt aller gelehrten Betrachtungen mit zwei kurzen Beispielen begnügen. Tschaikowski's *»Nußknackersuite«* ist doch ihrem Titel nach sehr geeignet zur Begleitung von Märchenfilmen?! Ja, man versuche es doch! – Oder man illustriere einen Märchenfilm mit der Musik zu dem Ballett *»Dornröschen«* des gleichen Komponisten. Schon die *Introduktion zur »Fee Lila«* wird noch die stärksten musikalischen Affekte weit hinter sich lassen, welche ein älterer Musiker uns aufischt. Und diese *Introduktion* allein schon wird

gerade gut genug sein, um Szenen mit Bränden, mit revoltierenden Volksmengen, usw. zu begleiten, nicht aber Märchenszenen. Trotzdem es die Musik zu einem Ballett »Dornröschen« ist. Also, Achtung vor Titeln.

§ 24 Poldi Schmidl, *Musikalische Regisseure und dramatische Kapellmeister*, »Der Kinematograph«, Jg. 12, Nr. 596, 5. Juni 1918

Es scheint nun auch schon dem Publikum und der Tagespresse aufzufallen, dass in den Kinotheatern zumeist viel bessere Musik gemacht wird, wie in den meisten Theatern, wenn sie gar nicht gerade Opernhäuser sind. Denn alle die vielen Orchester, welche in Operettentheatern die »Nummern« zu begleiten haben und ferner jene, die in den Schauspielhäusern die Zwischenmusik ausführen, stehen recht tief, und jedes Orchester eines modern geführten Kinotheaters läuft ihnen den Rang ab. Wenn die Tagespresse die Bemühungen der Kinotheaterbesitzer gelegentlich würdigt, so freut man sich jedesmal recht herzlich über solche verdiente Anerkennung. Aber die Freude hat ihre Trauerschatten und von diesen soll einiges hier gesagt werden. Ein Glück ist es, dass der Kapellmeister und der Regisseur gar niemals zusammenkommen. Vorausgesetzt nämlich, dass der Regisseur auch musikalisch-künstlerisches Empfinden besitzt – und ich vermute, es gibt solche Regisseure, – müsste er vor Entsetzen über das undramatische Gefühl des Kapellmeisters in Verzweiflung geraten. Trotzdem man dem Kinokapellmeister alles mögliche Lob zollen muss. Denn er spielt mit seinen Musikern vom Beginn der Vorstellungen bis zu ihrem Schluss, das sind manchmal und sind meist acht Stunden. Er wählt stets die beste erreichbare Musik und er sorgt für technisch hochwertige Musiker. Seine Auswahl der zur Begleitung nötigen Musikstücke wählt er ohne Kenntnis des Inhalts des Dramas oder des Filmschauspiels, oft ist es nur der Titel, der ihm eine Handhabe gibt, denn in den wenigsten Fällen kriegt der Kapellmeister den Film zu sehen. Wenn er gewissenhaft ist, so informiert er sich auf Grund der im kinematographischen Fachblatt erscheinenden Filmbeschreibungen, nach denen er aber auch nur die Umriss- und Stimmungswerte der Musikstücke bestimmen kann. Detailanordnungen, mit den Szenen sich deckend und mit ihnen übereinstimmend, können gar nicht in Frage kommen.

Der *musikalische* Regisseur hingegen ist ein Theatermensch und hat nach meiner unmaßgeblichen Auffassung auch ein dementsprechendes künstlerisches Gewissen. Ist er auch in der musikalischen Literatur nicht sehr bewandert, so hat er doch das unstillbare Verlangen, seinem Werk die erforderliche musikalische Ergänzung zuteil werden zu lassen, denn er weiss, wie wichtig dieses künstlerische Element ist, um sein Werk restlos zu ergänzen, um es zu krönen. Ungefähr so wie der Künstler Max Reinhardt, welcher der Entdecker musikalischer Inszenierungskunst ist, der Stücke wie »Sommernachtstraum«, »Was ihr wollt«, »Der Kaufmann von Venedig«, »Die Räuber«, aber auch jedes nachklassische und jedes moderne Drama ganz aus seiner inneren Musik heraus inszeniert. Ebensoviele und noch mehr Dramen jedoch lässt er ohne alle Musik, weil zu einem

Zusammenklang zwischen dem Schauspielerischen, Malerischen und Musikalischen eben keine innere Notwendigkeit vorliegt. Welchen Schmerz muss es dem musikalischen Regisseur bereiten, wenn er daran denkt, dass der Kinokapellmeister jedes, aber auch jedes Drama musikalisch illustriert. Nicht die Art schmerzt ihn – hoffentlich – so sehr, sondern die Menge. Denn die Kinokapelle spielt! Spielt ununterbrochen und immerfort, acht Stunden hindurch, um dann leichenblass vor Müdigkeit nach Hause zu wanken. Man heisst das: *Dienst*. Kunst ist es keine, trotz der künstlerischen Absichten des Kapellmeisters.

Wie wäre es, wenn mindestens die Hälfte aller auf der Leinwand erscheinenden Dramen unbegleitet bliebe? Oder man stelle sich die herrliche Aufgabe vor, die darin besteht, dass der Regisseur und der Kapellmeister *gemeinsam* über die Schauspielmusik beraten, welche ein neuer Spielfilm erfordert und welche er benötigt?

Dem Kinoorchester sollten fürwahr wertvollere Aufgaben gestellt werden, als lediglich Dienst zu machen. Wäre es denn so schrecklich, wenn die Musiker nicht immerfort spielen würden, sondern wenn sie ihre lederne Tätigkeit zeitweise unterbrechen dürften, wenn sie das musiklose Filmschauspiel auch ohne Musik laufen lassen könnten? Die ersparte Zeit kann zu Proben für eine musikalische Inszenierung aller jener Dramen verwendet werden, welche der richtigen Musik auch tatsächlich bedürfen. Ohne jeden Schaden für die Stimmung im Hause, ohne jeden Schaden für die Wirkung des Films könnte dies geschehen.

Aber zwischen dem Regisseur und dem Kapellmeister steht der Besitzer des Kinos und streckt seine Arme flehentlich nach beiden aus. Sie können nicht zusammenkommen, sie können einander nicht finden. Seinem Wesen nach ist der Kinomusikdirigent sehr wohl imstande, eine richtige musikalische Ergänzung für das Werk des Filmdichters zu finden, wie auch der Filmregisseur – hoffentlich – ein tiefgefühltes Sehnen nach musikalischem Ausbau und nach musikalischer Vertiefung seiner Arbeit hat. Denn dieser Ausbau und diese Vertiefung ist unter Umständen von der gleichen Wichtigkeit für die Regelleistung wie die Mitarbeit des Dekorateurs, des Architekten und des Malers. Zurzeit liegt die Sache so, dass die Filmmusik trotz ihrer technischen Gediegenheit dem Publikum nichts weiter ist als eine Beigabe, und die Entwicklung der falschen Seite dieser Sache führt unfehlbar zur Gewöhnung. Hat der Regisseur ein Interesse daran, sein Werk lediglich und immer nur als einseitiges Werk genossen zu wissen? Und zum Beschluss: Der Kapellmeister hat nicht die geringste Verpflichtung dazu, die Rolle des Sündenbocks für den Regisseur zu übernehmen. Er tut sein möglichstes, aber er tut zumeist zu viel, soweit es das Spielen betrifft: und er tut entschieden zu wenig, was die musikalische Atmosphäre anlangt, welche der Film ausströmt. Hier muss der Regisseur sein Mitarbeiter werden.

**§ 25 [S. n.], *Film und Musik*, »Der Kinematograph«,
Jg. 12, Nr. 605, 7. August 1918**

Die neue Entwicklungsgeschichte des Films, die reich ist an reformatorischen Bestrebungen aller Art, zeigt, daß diese Reformbestrebungen sich auch der Musik annehmen, von denen böse Kritiker behaupten, daß sie ein Schreckenskind – ganz böse Zungen sogar behaupten – eines der vielen Schreckenskinder des Kinos sei. Ohne uns in eine allzu ausführliche Kritik des Gewesenen einlassen zu wollen, dürfen wir wohl versuchen, einmal festzustellen, welche Richtungen diese Reformbestrebungen einschlagen wollen, und wie weit sie auf dem eingeschlagenen Wege bereits gekommen sind. Nur sei es vorher gestattet, kurz die Verhältnisse zu beleuchten, in denen Film und Musik grundsätzlich zueinander stehen. So wird man zu einer Grundlage kommen, von der aus die Beurteilung und Wertung des bisher Geschaffenen sicher erfolgen können.

Man hat darauf aufmerksam gemacht, daß überall, wo wir mit dem lebendigen Leben in Berührung treten, von unsern Sinnesorganen Auge und Ohr in den meisten Fällen gleichzeitig in Anspruch genommen werden. Ob wir in dem wirren Getriebe der Großstadt stehen, ob wir durch den rauschenden Wald wandeln, ob wir den plätschernden Springbrunnen beobachten, ob wir am murmelnden Quell ausruhen, überall ist neben dem, was unser Auge gefangen hält, ein Zweites, das unser Ohr beschäftigt. Und zwar so, daß unser Auge der empfangende Teil erster Ordnung ist, daß das Geräusch erst dann bewußt wird, wenn wir ihm unsere Aufmerksamkeit zuwenden oder wenn es plötzlich verstummt und uns so sein Nichtmehrvorhandensein zum Bewußtsein bringt. Die meisten Künste, die sich nur an das Auge wenden, haben das von jeher empfunden und sind darum bemüht, auch dem Ohre zu geben, was des Ohres ist. Im Zirkus und im Variété erklingt die Musik. Auch da, wo nicht gesungen oder getanzt wird, z. B. bei den Vorführungen der Drahtseilkünstlerinnen etwa, bei den Kunststücken am Trapez usw. Die Pantomime ist nie ohne Musik angekommen. Bei ihr hat die Musik aber schon eine höhere Bedeutung: sie will das Geschaute nicht nur geräuschvoll illustrieren, sie will zugleich kommentieren, sie will Stimmungen unterstreichen, Situationen und Gefühle musikalisch interpretieren. Der Film, ein naher Verwandter der Pantomime, kann der Musik so wenig entraten wie diese. Schon einfach aus dem zuerst angegebenen Grunde: der Film, der seiner Art nach an sich nur das Auge beschäftigt, bedarf zu seiner Vervollständigung eines zweiten, des geräuschbildenden Faktors, um die Illusion der Wirklichkeit vorzutäuschen. Dieser zweite Faktor ist von jeher die Musik gewesen, wenn man von den primitiven Versuchen absehen will, die wirkliche Geräusche, wie das Rauschen des Regens etwa, vorzutäuschen suchten. Im übrigen hat wohl nie die Musik im Kino gefehlt, mochte sie auch mit noch so einfachen Mitteln bewerkstelligt werden. Von der Drehorgel, dem Orchestrion, den »handbetriebenen« oder dem elektrischen Klavier über das Duo bis zu dem immerhin auch verwöhnteren Ansprüchen genügenden Salonorchester ist ein zeitlich kurzer, allgemein bekannter Weg.

Wie wirkt nun die Musik im Kino? Welche Rolle spielt sie neben dem, was das Bild bietet? Ist sie gleichberechtigt oder untergeordnet? Nach dem, was ich selbst empfunden

und allenthalben erfragt habe, spielt sie für den Genießenden unbedingt die zweite Rolle. Selbstbeobachtung lehrt, daß sie nur in ganz bestimmten Fällen bewußt wird: entweder, wenn durchaus schlecht oder falsch gespielt wird, oder wenn sie zu dem Inhalt des Geschauten in deutlichem Gegensatz steht. Die Eigenbeobachtung lehrt weiter, daß es fast ein Ding der Unmöglichkeit ist, beiden gleichzeitig mit derselben Aufmerksamkeit zu folgen, also z. B. einem Satz aus einer Beethovenschen Sinfonie und einem Akt auf der Leinwand. In der Regel wird die Aufmerksamkeit immer wieder auf das Bild gelenkt. Nun ist Selbstbeobachtung durchaus nicht immer maßgebend für die Allgemeingültigkeit einer Behauptung. Aber die Beobachtung des Publikums bestätigt die Behauptung. Man wird z. B. nie finden, daß das Publikum – was es im Operetten-theater mit Vorliebe tut – im Kino seinen Schlager, etwa das Dreimäderlhaus, mitsummt. Das tut es nur im Theater da, wo die Musik Selbstzweck ist; im Kino ist der Film Zweck, die Musik ist der dienende Teil.

Wie soll die Musik nun dienen? Wenn sie es nur immer so täte, wie ein guter Diener dienen soll, daß sie sich immer dem Stimmungsgehalte des Films anpaßte? Aber wenn wir einmal die großen Theater unserer Großstädte, die wir aus leicht begreiflichen Gründen am liebsten aufsuchen, nicht zum Maßstab nehmen, sondern, wie's der Verfasser dieser Zeilen mit Vorliebe tut, auch die Vorstadtkinos und gar die Kinos auf dem Lande regelmäßig besuchen, so finden wir recht bald, daß die Musik auch heute noch recht oft das Schreckenskind des Kinos ist. Was da auf verstimmtem Klavier wahl- und planlos heruntergeleiert wird, ist mitunter in des Wortes wahrster Bedeutung haarsträubend. Und wehe, wenn der Musiker trotz alledem den »Interpretationsfimmel« hat und sein Anpassungsvermögen darin zu zeigen sucht, daß er einen Kuß mit einem Glissando bis in die höchsten Oktaven oder das Herunterfallen einer Büste durch ein Tremolo im Baß glaubt interpretieren zu müssen. Mitten hinein in den Walkürenritt, den er zu einer mittelmäßigen Posse traktiert! Es gibt so was, auch heute noch!

Anerkannt, daß die Mehrzahl unserer Großstadtkinos gute Musik bietet, und daß man sich auch bemüht, diese Musik geschmackvoll zu arrangieren? Nur daß es mit diesem Arrangieren nicht so leicht ist. Es ist schön und gut, wenn zu einem ernsten Akt eines tragischen Dramas ein langsamer Akt aus einer Beethovenschen Sinfonie gespielt wird. Nur hält – und das ist in der Eigenart des Kinos begründet – ein Akt selten ein und dieselbe Stimmung durch. Wie oft, daß nach ein paar tief tragischen Szenen ein festlicher Aufzug kommt, darnach eine stürmische Fahrt zu Schiff und zuletzt eine Gesellschaftsszene mit einem Ball im Hintergrunde, während sich im Vordergrund die bewegteste Liebeszene abspielt. Da der festliche Aufzug und gar erst der Ball zu Beethoven natürlich nicht passen wollen, bricht der vorsorgliche Kapellmeister ab, fügt den Hochzeitsmarsch an (aber auch nur so weit, wie er ihn gerade braucht), nimmt ein Stück aus dem Holländer und endet mit einem Walzer von Strauß. Es soll ihm das nicht verübelt werden; er tut sein Bestes. Man dankt es ihm sogar, und ist doch verstimmt. Denn das Abbrechen und Neueinsetzen ist mit Pausen verbunden und diese Pausen wirken störend; sie zerreißen die Stimmung und es bedarf eines längeren Zeitraumes, bis man sich neu eingestellt hat.

Also wäre das Ideal, der Kapellmeister arbeitete die einzelne Bruchstücke aneinander; schüfe harmonische und melodische Uebergänge, stellte also das zusammen, was man in der Regel ein Potpourri nennt! Wer die Praxis kennt, weiß, daß diese Forderung zwar ideal, aber undurchführbar ist. Die Ausführung würde an der Zeit scheitern, die von der ersten Probe bis zur ersten Vorführung zur Verfügung steht. Die Arbeit würde auch nicht lohnend sein, da sie durchschnittlich für nur drei Filmmachmittage zu leisten wäre. Bleibt also nichts übrig, als das Ideal bis zur praktischen Vermöglichung zu reduzieren, und die führt uns zu dem, was die guten Kinotheater, die aber einen verständigen Kapellmeister und – nicht zu vergessen – den genügend großen Notenschrank verfügen, heute bieten.

Das darf aber nicht hindern, darnach zu streben, dem Film die ihm wirklich passende Begleitmusik zu geben, d. h. eine Musik, die ihn auch wirklich begleitet, die alle Höhen und Tiefen des seelischen Erlebens, das auf der Leinwand gezeigt wird, mitgeht und den Weg zu diesen Höhen und Tiefen stimmungsvoll vorbereitet. Man hat versucht – die Versuche liegen schon längere Zeit zurück – dem Film eine eigens komponierte Musik zu geben, d. h. eine für ihn eigens erfundene Musik, die alle Nuancen, alle Pointen, jede leiseste Seelenregung musikalisch unterstrich. Die Versuche scheiterten daran, daß sie sich als unrentabel erwiesen; es müßte schon ein Film von gewaltiger Lebensdauer und überdurchschnittlich hohen Aufführungsziffern sein, der die Kosten einer solchen Vertonung aufbrächte. Dazu kommt, daß aus den schon oben dargelegten Gründen eine Musik, die hier zum selbständigen Faktor wird, entweder mit all ihren Feinheiten dem Publikum gar nicht zum Bewußtsein kommt, daß also das Bild den musikalischen Eindruck totschrägt, oder daß umgekehrt die Musik wegen ihrer starken Eindringlichkeit das Bild totschrägt, daß also in beiden Fällen die Absicht gar nicht erreichen wird.

Bleibt übrig der Mittelweg: eine Musik, die aus Bruchstücken vorhandener zu einem neuen Ganzen nach Potpourriart vom musikalischen Fachmann zusammengesetzt und zur Vorführung wie der Film selbst geliefert wird. Wir wissen, daß dieser Mittelweg, der mir vorläufig wenigstens der einzig gangbare erscheint, eingeschlagen wird von der Harmonie-Film-Gesellschaft bei den großen von ihr hergestellten Filmen. Dr. Felix Günther, der beratende und mitarbeitende Musikfachmann an diesem Unternehmen, hat die Schwächen und Stärken aller bisherigen Versuche richtig abgewogen und ist zu dem gekommen, was ich oben als den idealen Mittelweg skizzierte. Seine Musik zu dem bekannten Beethoven-Film scheint mir in dieser Beziehung vorbildlich. Sie bringt Bruchstücke aus dem reichen Gesamtwerk des Komponisten, jedes dieser Bruchstücke paßt sich dem Stimmungsgehalt der auf der Leinwand dargestellten Szenen aufs beste an, die Stücke sind unter sich logisch, melodisch, harmonisch einwandfrei verbunden, so daß für jeden Akt ein neugeschweißtes, zusammenhängendes Ganzes entsteht; zudem – doch das hat erst sekundären Wert – bietet das Ganze einen musikalischen Führer durch das künstlerische Gesamtwerk Beethovens. Was bei diesem Werk erreicht wurde, soll mit demselben Erfolg bei den neuen Filmen der Gesellschaft, die unsern Sagen entnommen sind, angewandt werden. Was man von den bisher fertig gewordenen oder in Ar-

beit befindlichen Filmen weiß – es sind das der Holländer und die Undine – läßt gleich Gutes erwarten. Bei der Undine z. B., die nicht etwa eine Verfilmung der Lortzingschen Oper darstellt, sondern die sich an das Fouqué'sche Märchen ebenso wie an das Opernlibretto anschließt, sollen die passenden Bruchstücke der Lortzingschen Musik entnommen werden, es sollen aber, wo es notwendig wird, auch andere Musikstücke verwandt werden. Das Wichtige ist, daß ein musikalisches Aktganzes entsteht, und daß die Musik jeweils den Stimmungsgehalt der einzelnen Szenen unterstreicht und uns so die seelischen Vorgänge des Bildes gefühlmäßig näherbringt. So kann diese Art der musikalischen Bearbeitung vorbildlich sein, und wenn wir auch weit entfernt davon sind, zu hoffen, daß diese Methode jetzt allgemein und mit einem Schläge sich Eingang in unsere Theater verschaffen werde, so hat sie doch das Gute, daß sie für Produzenten wie Konsumenten ein Vorbild hergestellt hat und daß sie eine Bresche in die Mauer geschlagen hat, die Gedankenlosigkeit und Verzopftheit bisher gezogen hatten.

Die Harmonie-Filme – um bei diesen zunächst zu bleiben – suchen aber noch in ein anderes Verhältnis zur Musik zu kommen. Sie wollen nicht nur den innergefühlsmäßigen Zusammenhang zwischen Musik und Film herstellen, sondern auch den innerlogischen durch die gegenseitige Interpretation ihrer gefühlsmäßigen Stimmungsgehalte. Der Pantomime wie der Musik sind in bezug auf den Gefühlsausdruck bestimmte Grenzen gezogen. Namentlich der Musik. Sie kann gewisse elementare Gefühle zum Ausdruck bringen, die Freude und Trauer, die Liebe und Sehnsucht, den Hohn und den Haß. Weshalb wir lieben, trauern, hassen, auf wen sich Liebe, Trauer; Haß beziehen, das kann sie nicht ausdrücken. Die Pantomime, in unserm Falle die des Films, aber kann als Ausdrucksmittel neben die Musik treten, wenigstens neben einen großen Teil unserer Musikstücke, die von sich aus auf eine solche Interpretation drängen. Auch hier haben die Harmoniefilme eingesetzt. Wer die Filme zur zweiten Rhapsodie von Liszt und zu den G'schichten aus dem Wiener Wald kennt, weiß, daß auch hier vielversprechende Versuche gemacht worden sind. Man kann die Lebensfreude, wie sie in dem Straußschen Walzer zum Ausdruck kommt, gewiß auf manche Art ausdrücken; man hätte den Film vielleicht gerade in der Einleitung noch poetischer gestalten können, als es geschehen ist – der Geschmack des einzelnen wird da immer besondere Ansprüche stellen –, sicher ist, daß hier wieder ein Weg gewiesen ist, der zu einem Reich führt, das zahlreiche Entwicklungsmöglichkeiten in sich birgt und für die Zukunft manches Verheißungsvolle enthält.

Man kann diese Betrachtung nicht abschließen, ohne nicht auch auf die Versuche der Lichtspieloperen hingewiesen zu haben. In ihrer jetzigen Gestalt sind sie neu; die Absichten, die sie verfolgen, liegen schon weiter zurück. Man erinnert sich des Grammophons, der vor Jahren auftrat, um etwa ein Lied zu singen, zu dem der Troubadour auf der Leinwand den Mund auf- und zumachte, mit konstanter Bosheit natürlich immer zu spät oder zu früh. An diesen ersten Versuchen gemessen, sind die Erfolge der heutigen Industrie technisch sicherlich eine Vollendung. Ueber die künstlerisch-ästhetischen Erfolge wage ich mich nicht auszusprechen. Mein persönlicher Eindruck ist der, daß mir Musik und Geschehnis als zwei Vorgänge erscheinen, die parallel nebeneinander herlau-

fen, und zwischen denen ich die seelischen Verbindungsbrücke nicht schlagen kann. Der Eindruck ist aber rein persönlich, und da der Kino nicht ausschließlich für Menschen da ist, die zu den regelmäßigen und darum verwöhnten Theaterbesuchern gehören, sondern da gerade die Filmopern sich an solche wenden, denen die Oper sonst in einem verschlossenen Tempel wohnt, so kann ich mir vorstellen, daß gerade der kleine und mittlere Mann, vor allem der Mann in der opernlosen Provinzstadt aus diesen Vorführungen großen musikalischen, durch den Bildvorgang künstlerisch interpretierten Eindruck mit nach Hause nimmt. Auf jeden Fall bilden auch diese Versuche einen Markstein in der Entwicklungsgeschichte unserer Kinodramatik. Sie zeigen, wie unablässig an der Vervollkommnung des Kinos gearbeitet wird. Sind doch die Versuche auf diesem Gebiet nicht die einzigen, erstrecken sie sich doch auf fast alle, sowohl künstlerische wie technische Gebiete. So darf zu hoffen sein, daß die Kinoreform uns endlich zu praktischen Ergebnissen führt. Denn praktisch kann jede Reform nur werden, wenn sie vom Schaffenden ausgeht, so sehr sie der Kritik auch bedürfen mag.

§ 26 Poldi Schmidl, *Selbstgewollte Abhängigkeit*, »Der Kinematograph«, Jg. 12, Nr. 623, 11. Dezember 1918

Nicht wenige Kinobesitzer haben in den letzten Monaten die traurige Erfahrung machen müssen, daß eine so nebensächliche Angelegenheit, wie die Kinomusik es zu sein scheint, arge Ungelegenheiten bereiten kann. In fast allen Fällen, wo der engagierte Leiter der Kapelle eines Tages das Bedürfnis hatte, sich zu verändern, fand sich der Kinobesitzer geradezu der Gnade dieses oder eines anderen Kapellmeisters ausgeliefert. Ursache: Das Notenarchiv! Grund: Die Gutgläubigkeit oder auch die Ahnungslosigkeit des Kinobesitzers. Es war und ist üblich, für die Leitung der Kapelle im Lichtspielhause einen Musiker zu verpflichten, der auch im Besitze des Notenrepertoires ist, um die nötige Musik auszuführen. Dieser Brauch zeitigte eine ganz eigenartige Folgeerscheinung. Man findet in den Lichtspielhäusern durchwegs frühere Ensemblekapellmeister, also Leiter von Kapellen in Kaffeehäusern und anderen Unterhaltungslokalen. Denn nur solche Musiker sind durch den im Unterhaltungslokale ausgeübten Beruf genötigt, ein reichhaltiges Notenmaterial zu besitzen. Womit aber durchaus nicht gesagt sein soll, daß sich der Kapellmeister für ein Lichtspieltheater eignet. Auch das Notenmaterial ist nicht das ideale für die Begleitmusik im Kino. Aber es ist vorhanden und darum wird der Besitzer dieses Notenmaterials eben für das Kinotheater engagiert, er hat die größten Chancen gegen jeden anderen Musiker.

Einem etwas strengen Beurteiler von lichtspieltheatermäßigen Erfordernissen wird diese Logik kaum genügen. Aber davon abgesehen, erscheint schon die Abhängigkeit des Kinobesitzers von einer toten Sache, von dem Notenmaterial des Kapellmeisters durchaus unzweckmäßig und absurd. Welches Theater und wäre es auch nur eine armselige Possenbühne, würde sich solcherart in die Hand des Kapellmeisters geben? Wobei wieder hinzugefügt werden muß, daß jede armselige Possenbühne das besitzt, was selbst

große Lichtspielhäuser nicht haben: Noten. Nie kann es auf irgend einer Bühne, nie kann es im Unterhaltungslokal vorkommen, daß sich der Unternehmer lediglich wegen der Noten in ein Abhängigkeitsverhältnis zu seinem Untergebenen setzt. Im Unterhaltungslokal deshalb nicht, weil eben jeder Kapellmeister solche Noten besitzen muß, gleichviel woher er sie sich beschafft. Nun mag der Besitzer eines Lichtspielhauses nicht gleich annehmen, die Noten seines Kapellmeisters seien auch dessen Eigentum. Sobald ein Orchesterleiter Aussicht hat, eine Kinokapelle übernehmen zu können, wird es ihm ein leichtes sein, sich rasch auch die nötigen Noten zu verschaffen. Er leiht sie sich, oder er kauft sie.

Das trifft der Kinobesitzer selbstredend auch: er findet es bloß nicht notwendig, es zu tun. Zu seinem eigenen Schaden, wie die Erfahrung vielfach, ja fast täglich lehrt. Denn fast täglich hat irgend ein Kinobesitzer irgend eine Differenz mit seinem musikalischen Leiter, und der Kinobesitzer muß schon aus dem Grunde oft beide Augen zudrücken, weil ihm mehr an dem Notenrepertoire des Kapellmeisters, als an dem Kapellmeister selbst liegt. Ich will keinem dieser Kinokapellmeister etwas Schlechtes nachsagen. Sie sind fast durchwegs gute Musiker, sie sind begeisterte Künstler, sie bemühen sich in höchst anerkannter Weise um die Entwicklung, um das künstlerische Niveau der Kinomusik und sie haben einen sehr, sehr schweren Dienst. Ungeachtet dieser und anderer Tugenden der Kinokapellmeister muß doch darauf hingewiesen werden, daß es auch in anderen Zweigen der holden Musica Kapellmeister gibt, die sich für den Beruf des musikalischen Filmbegleiters entschieden besser eignen als ein Musiker, der eben aus dem Unterhaltungslokal kommt. Solch ein Musiker wird aber nie für die Stellung des Kinokapellmeisters ausersehen, weil – nun, weil er kein Notenmaterial besitzt. Aus diesem Grunde interessiert er sich weder, noch bewirbt er sich jemals um den Posten eines Kinokapellmeisters. Es ist aber unzweifelhaft, daß die Entwicklung der Kinomusik sehr gewinnen würde, wenn Musiker aus dem Gebiete der Oper und der Konzertmusik sie mit ihren Erfahrungen und mit ihren künstlerischen Anschauungen bereichern und beleben würden.

Die Sorge des Notenarchivs ist durchaus nicht so groß und so unerträglich, wie die Herren Theaterbesitzer meinen. Es sei ihnen versichert, daß von 2000 Musikstücken, die ihr Kapellenleiter zu besitzen vorgibt, kaum die Hälfte geeignet ist, in der Filmbegleitmusik verwendet zu werden. Heute jedenfalls nicht. Heute muß die Filmmusik schon durch ganz andere Musikstücke zustande kommen, als es noch vor fünf Jahren der Fall gewesen sein mag. Wenn sich also der Kinobesitzer entschließt, einen Stamm von etwa 500 gediegenen Musikstücken anzuschaffen, die wieder alle Stimmen enthalten, welche zur Besetzung einer Streicherkapelle erforderlich sind, so hat er sich der Abhängigkeit schon begeben. Der Anschaffungspreis eines solchen Stammrepertoires beträgt ungefähr 1000 Mark, das ist ein Betrag, der zu den großen Betriebskosten eines modernen Lichtspielhauses in gar keinem Verhältnis steht. Die nötigen Nachanschaffungen hören freilich niemals auf, wie denn auch die Entwicklung sowohl der Filmkunst als auch die mit der Filmkunst schreitende Begleitmusik niemals aufhört. Wie aber der Kinobesitzer die Nachanschaffungen an Notenmaterial auch dann aus eigener Tasche

bezahlt, wenn seine Kapellenleiter das Repertoire in das Dienstverhältnis mitbrachte, so wird er die Nachanschaffungen desto lieber tun, als er sie für sich selbst tut. Es sei noch ergänzt, daß ein Notenarchiv, das nicht nur Unterhaltungsmusik enthält, seinen Wert nicht verliert. Das Geld für ein Theatermusikarchiv ist folglich nicht hinausgeworfen.

§ 27 Poldi Schmidl, *Filmdramen mit eigener Musik*, »Der Kinematograph«, Jg. 13, Nr. 642–643, 30. April 1919

Eine alte Sehnsucht aller wirklich musikalischen Kinobesucher und aller, wirklich für den Film begeisterten Kinomusiker wird in letzter Zeit mehrfach erfüllt. Es ist die Opferwilligkeit von Seite einiger großer, fortschrittlich gesinnter Filmfabriken, zu bedeutenden Filmen die Musik durch namhafte oder noch unbekannte Komponisten schreiben zu lassen. In den meisten Fällen, in denen dies bisher geschehen ist, bedeutete das Geschehen eine arge Enttäuschung. Sie resultierte vor allem aus einem Fehler, welcher prinzipiell ist. Noch ist kein kleiner Film mit eigener Musik in die Welt gegangen. Was wir an eigener Filmmusik kennen lernten, das war den vielaktigen, den Sensationsfilmen unterlegt. Für unbedeutende Filme rentierten sich die Kosten nicht. Und der Kostenpunkt ist es, welcher zwischen die Entwicklung der Filmmusik sich drängte, der die Entwicklung störte. Wären beizeiten die filmmusikalischen Versuche am kleineren Objekt vor sich gegangen, so hätten sie bei den großen Filmen vermieden werden können. Jetzt enthält alle und jede Musik für den Film, soweit sie eigens für ihn komponiert wird, lediglich Fehler und keine Vorzüge.

Doch seien wir gerecht gegen den Filmkomponisten. Er bekommt den Auftrag auf Fertigstellung der Musik für einen, mindestens vier Akte langen Film. Nach bekanntem, aber nicht gerade mustergültigem Brauch muß die Musik so lange erklingen, als noch ein Endchen Handlung auf der weißen Fläche sichtbar ist. Folglich muß der Filmkomponist den Film durchkomponieren. Musiklose Handlungsstrecken darf es nicht geben. Und da es andererseits im Film selten eine Handlung gibt, die an einem bestimmten Leitmotiv festhalten würde, da jeder Film überdies seine Stärke in der Wechselform und in der Buntheit des Szenenwechsels sucht, gibt es auch für den Komponisten keine Wiederholungen in der mehr oder weniger reichlich fließenden Melodie. Phantasien für Orchester oder für Salonkapellenbesetzung zu schreiben, das ist gleichfalls ein Unding. Ebenso undurchführbar ist es, daß irgend ein Komponist derart reich begabt wäre, daß er seine Erfindungsgabe absolut und unbedingt dem Filmsujet anpassen könnte. Es ist jeder Komponist eine Individualität nach der musikalischen Seite hin, d. h., er ist entweder Lyriker, Epiker, Dramatiker, er ist Symphoniker, Liedkomponist oder auch Genremusiker. Gewiß wird es ihm gelingen, alle diese Arten musikalischen Ausdrucks anwenden zu können, doch immer wird er auf einem dieser Gebiete seine besonderen Stärken, seine besonderen Schwächen offenbaren. Nur der Filmoperettenkomponist kann ein musikalisches Ganzes schaffen, eben, weil die Filmoperette an und für sich schon aus Genres sich zusammensetzt. Der Komponist, dem die Aufgabe zufällt, einen dramatischen Film durchzukomponieren, wird immer wieder auf seine stärkste Ader zurückkommen müssen, er ist kein Gott, er kann des Films wegen nicht über sich hinaus.

Das aber ist die Essenz aller Filmmusik, daß sie durch das Vielerlei zu wirken hat. So wie die Kinokapellmeister sich bemühen müssen, zu den Filmen die Musik aus allen Zeiten, aus allen Richtungen und von vielerlei Komponisten zusammenzusuchen, so muß auch die *eigene* Filmmusik nicht von einem Komponisten allein verlangt werden. So lange nämlich die großen Filmdramen sich derart aufbauen, daß das Vielerlei wichtiger ist, als der poetische Grundgedanke. Was schlägt es also, wenn nicht einer, sondern wenn mehrere Komponisten zur Schaffung der Filmmusik herangezogen werden? Sie werden jedenfalls mehr musikalische Abwechslung in ihr Schaffen bringen, wie dieser eine Komponist, der sich mit der Riesenarbeit abzuquälen hat, vier und noch mehr lange Akte mit Musik zu versehen. Gewiß wird vielen Kinomusikern dieser Vorschlag absurd erscheinen. Diesen Zweiflern kann ich nur raten, solche eine, von einem einzigen Filmkomponisten geschaffene Musik eine Woche lang täglich zwei- bis dreimal spielen zu müssen. Er wird dann sicher meiner Ansicht werden, die ich aber durchaus nicht in der angegebenen Weise verfechten will. Sie soll nur eine Anregung darstellen, sie soll einen Weg zeigen, auf dem die willigen und fortschrittlichen Filmfabriken zu besseren Resultaten als den gegenwärtigen gelangen können. Von allen *eigenen* Filmmusiken hat bisher noch keine einzige vor der Kritik und vor dem Publikum bestanden, während weder die Kritik, noch das Publikum an fremder, an unterlegter Filmmusik viel auszusetzen hatte, wenn ein geschmackvoller Musiker sie zusammenstellte. Dieser letztere Umstand gibt sehr viel zu denken.

§ 28 Ludwig Brauner, *Film-Musikalien*, »Der Kinematograph«, Jg. 13, Nr. 662, 10. September 1919

Die Fülle der vorhandenen Musikstücke, aus denen sich die musikalische Begleitung auch für die größten und eigenartigsten Filmdramen schöpfen läßt, kann wohl als Ursache dafür angesehen werden, daß die Filmindustrie bisher auf die Pflege und Schaffung *eigener* Filmmusikalien weniger Wert gelegt hat. Auch mag es den Tonschöpfern schwierig fallen, ohne Anlehnung an das gebundene Wort Kompositionen zu schaffen, die in sich selbst so viel Tonfülle und Melodiengefälligkeiten enthalten, daß sie sich ohne weiteres einbürgern und volkstümlich werden. Vielleicht trägt auch der Umstand Schuld an dem Fehlen eigener Filmmusik, daß von seiten der Filmindustrie so gut wie fast gar kein Anreiz ausgeübt wurde, Tonkünstler mit Erfindungsgabe für musikalische Filmillustrationen zu gewinnen. Zwei bis drei Märsche, die ebensovielen sehr volkstümlichen Filmkünstlern oder Künstlerinnen gewidmet sind, die Musikstücke der neuestens aufgetauchten wenigen Filmoperetten dürften der ganze Inhalt des tonkünstlerischen Schaffens rund um den Film sein. Während sonst jedes Ereignis des Weltgeschehens, jede Materie, die im Beginn der Volkstümlichkeit steht, zur Veranlassung dienen muß, den Titel für ein musikalisches Opus abzugeben, ist die filmschöpferische Tätigkeit, bei all ihrer großen Beliebtheit in den weitesten Kreisen der Menschheit so gut wie ausgeschaltet geblieben aus dem Interessengebiet der Komponisten. Die übliche musikalische

Begleitung des abrollenden Leinwandlebens hat gewiß den Vorteil für sich, daß der musikalische Zuschauer eine gewisse Befriedigung empfindet, wenn das Geschick des Musikdirigenten orchestrale Begleitungen bietet, die dem Ohr des Filmfreundes vertraut sind. Aber andererseits kann man sich eines gewissen Gefühls der Beschämung nicht erwehren, daß das so vielfältige und mannigfache Schaffen der Glashäuser, die Tausende von Mitarbeitern aus allen Gesellschaftsschichten beschäftigen, so ohne Einfluß auf eine eigene musikalische Produktion geblieben ist. Ist der Film wirklich so nüchtern, daß er zu selbständigen Tonschöpfungen nicht begeistern kann? Man sagt allgemein, daß sich in Noten jedes menschliche Empfinden ausdrücken läßt. Hat nun der Film so wenig nachhaltige Wirkung bei seinen zahllosen Freunden und Freundinnen, daß in ihnen nicht einmal das Bedürfnis wach wird, in ruhigen häuslichen Stunden ab und zu Rückerinnerungen an angenehme Filmstunden durch die Pflege eigener Filmkompositionen wachzurufen? In einem Lande, das eine so große Anzahl sehr angesehener Musikalienverlagshäuser beherbergt, in dem kaum eine Familie zu finden ist, die nicht Musikpflege betreibt, ist dies kaum anzunehmen. Also liegt die Ursache der filmmusikalischen Nichtachtung wohl bei der Filmindustrie selbst.

Die Hast und Unrast, mit der in der Filmindustrie gearbeitet wird, die Jagd nach neuen Sensationen, mit denen das Filmpublikum überrascht und in Atem gehalten werden soll, sind sicher mit die Gründe, die dazu führten, ein Gebiet zu vernachlässigen, das zahllose Möglichkeiten in sich birgt, den Film mit allem seinem Drum und Dran noch volkstümlicher, noch begehrenswerter zu machen. Der große Serienerfolg vieler mittelmäßiger Gesangsbühnenoperetten erklärt sich leicht aus der geschickten Popularisierung der inhaltlichen ohrgefälligen Melodien, die urplötzlich zu Summliedern des häuslichen und geschäftlichen Treibens, der Bars, Kaffeehäuser und Nachtlokale werden, kurz die einem auf Schritt und Tritt entgegenträllern, pfeifen und singen. Das Spielhaus, dem das Glück oder geschickte Suche solch einen melodiosen Schlager zuführte, ist von Billettstürmenden umlagert, alle Buch- und Musikalienhandlungen müssen die entsprechenden Klavierauszüge vorrätig halten, das neue musikalische Opus ist die Modemarke des Tages geworden. Die Bühnenleiter der Provinzstädte müssen sich beeilen, ihrem Publikum die Großstadtneuheit vorzusetzen, wollen sie nicht den Vorwurf der Rückständigkeit über sich ergehen lassen. So zieht ein Erfolg den anderen nach sich; die geschäftlichen Nutzungsmöglichkeiten sind kaum zu erschöpfen.

Außer den hier flüchtig angedeuteten Begründungen für die Pflege und den Ausbau einer *musikalischen Filmpropaganda*, lassen sich noch viele Argumente anführen, die überzeugen könnten, daß dieses bisher kaum gepflegte Gebiet sehr günstige Aussichten für nachhaltige Filmerfolge in sich birgt. Die Mißerfolge etwaiger erster Versuche brauchen keineswegs zu entmutigen. Die Filmbranche ist in mehr als einer Hinsicht typisch dafür, daß Jahre zurück liegende, für unmöglich gehaltene Anregungen heute Selbstverständlichkeiten geworden sind, die man um keinen Preis missen möchte. Auch Richtlinien für Form und Art der Durchführung einer musikalischen Filmpropaganda lassen sich sehr schwer geben. Der Praxis, die sich aus mehrfachen Anläufen zur Durchführung der gegebenen Anregung schließlich ergeben wird, muß es vorbehalten bleiben, die gang-

barste Norm der neuartigen Reklame zu finden. Zunächst müßte der Versuch gemacht werden, leicht und gefällig schöpferische Tonkünstler für größere Unternehmen zu gewinnen. Auch der Filmplakatmaler muß allmählich dazu erzogen werden, sich auf die Grundlage bereits vorhandenen Könnens zu einem Fachspezialisten empor zu entwickeln.

Vielleicht kann ein erfolgsverbürgender Anfang damit gemacht werden, daß die zur Mitarbeit gewonnenen Komponisten Musikstücke schaffen, die den Namen der populärsten Filmgrößen tragen; vielleicht geht es aber auch so, daß ein großes Preisausschreiben der Filmfabrikanten-Vereinigung oder eines Konzerns größter Lichtspielhäuser Musikkünstler von Beruf oder Neigung zu selbständigem Schaffen ermuntert, zunächst einmal zu sehen, was aus einer zweifellos großen Beteiligung an Brauchbarem erwählt werden kann. Später werden sich die Aufgaben, von denen eine glückliche Lösung erwartet wird, automatisch ergeben. Größere Szenen einzelner Filmschöpfungen werden von selbst den Wunsch nach einer typischen filmgeeigneten Vertonung reifen lassen. Vom Geschick der einzelnen Reklameleiter wird es dann abhängen, wie sie eine melodiose Tonschöpfung so verwerten, daß Kosten und Mühen der neuartigen Reklame ihren Ausdruck in einer vervielfachten Auflage der Filmwerke finden. Uebrigens kann mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden, daß Volkstümlichkeit erlangende Film-musikalien sich aus dem Vertrieb der Klavierauszüge noch besonders bezahlt machen.

1920

§ 29 Poldi Schmidl, *Ein Ausweg aus der Misere der Filmmusik*,
»Der Kinematograph«, Jg. 14, Nr. 700, 13. Juni 1920

Die Erfahrungen, welche man seit dem Bestehen der Kinematographentheater mit der Filmbegleitmusik gemacht hat, ergeben mit unzweifelhafter Klarheit, aber auch mit hoher Dringlichkeit die Notwendigkeit einer baldigen Aenderung des Systems, bzw. der Systemlosigkeit. Selbst die immerhin lobenswerten Versuche, den großen Dramenfilmen eine eigens für diese Filme komponierte Musik beizugeben, haben die Begleitmusik auch nicht einen Schritt weiter bringen können. Denn solchen Luxus einer eigenen Filmmusik können sich nur ganz große Firmen leisten, und auch sie können das nur bei großen Filmwerken, jedenfalls aber nur sehr selten tun. Solche bestellte Musik zu einem großen Film ist zudem selten mehr als »bestellte Arbeit«. Es gibt eben keinen Komponisten, der fähig wäre, ein mehraktiges Filmdrama, welches doch zumeist fünf Viertelstunden und noch länger rollt, mit einer Musik zu versehen, welche mehr wäre als eine langweilige thematische Verarbeitung einiger weniger musikalischer Motive. Der Komponist kann wohl auf Bezahlung rechnen, nicht aber auch auf Tantiemen, er weiß, daß sein Werk im besten Falle vier Wochen lang gespielt wird und dann in Vergessenheit gerät. Für solch kurzfristige Unsterblichkeit sich zu Begeisterung und somit auch zu Einfällen aufzuschwingen, das ist nicht zu verlangen: ebensowenig verlockt das Honorar. Immer muß und wird zur musikalischen Unterstützung eines Filmwerkes in der Hauptsache auf die alte, ältere und neue Musikliteratur zurückgegriffen werden, immer wird es Sache des Kinokapellmeisters bleiben, diese Literatur für den Film sinngemäß und sachgemäß auszubeuten, anzuwenden.

Dagegen ist es Sache der Filmfabrikanten und der Filmverleiher, den Kinokapellmeister zu unterstützen. Davon aber ist nur selten, fast nie die Rede. Der Kinokapellmeister bekommt den neuen Film im besten Falle ein paar Stunden vor der ersten Aufführung zu sehen, denn jede Kopie muß sich rentieren, jede Kopie bleibt bis zum letzten Augenblick in den Händen des letzten Entleihers. Zwar bekommen die großen Lichtspielhäuser den neuen Film aus erster Hand, und nur in den großen Lichtspielhäusern ist es üblich und möglich, daß das Kinoorchester nach der letzten Vorstellung des letzten Programms zurückbleibt, um den Film des morgigen, neuen Programms zu besichtigen und die Musik zu probieren. Da aber selbst die großen Lichtspielhäuser nur widerstrebend Probengelder bewilligen, gibt diese eine ganz kurze und wegen der Polizeistunde auch sehr schnell abzuwickelnde »Probe« dem Kinokapellmeister kaum Gelegenheit, in Ruhe und mit Sorgfalt an die Auswahl der erforderlichen Musikstücke für den neuen Film gehen zu können. In mittleren und in kleinen Kinotheatern hat er zu dieser nötigen Auswahl überhaupt keine Gelegenheit, denn dort trifft der neue Film zumeist erst am Tage der Vorstellung ein.

Da die Musik einen Teil der Unterhaltung im Kinotheater bildet, und da eine unpassende Musik den besten Film in seiner Wirkung schädigen kann, darf man annehmen, es habe sowohl der Fabrikant wie auch der Verleiher und der Theaterbesitzer ein hohes Interesse an einer möglichst künstlerischen Begleitmusik zu dem jeweils vorzuführen Film. Darum soll hier ein Weg gezeigt werden, auf dem die Misère der Filmmusik zu beheben wäre. Zwar bleibt es anerkennenswert, daß einige wenige Filmfabriken ihre Erzeugnisse manchmal gleich mit den Angaben für die dem Film zu unterlegende Musik in die Welt schicken. Aber dieser Weg ist nicht der ideale, und er wird nur selten betreten. Obzwar der von der Filmfabrik beauftragte Zusammensteller der Filmmusikfolge bemüht ist, Stücke auszuwählen, welche im Handel erhältlich sind, kommt er gerade durch solches Bemühen immer wieder zur Schablone. Er gräbt nicht Schätze aus, er sucht keine neuen Pfade, er nimmt aus Klassik und Moderne das Naheliegendste. Wenn diese Musikfolge nun auch rechtzeitig in die Hände der Kinokapellmeister kommt, so hat dieser meist eben bloß die Musikfolge, nicht aber auch die Noten, welche die Musikfolge ihm zu spielen vorschreibt. Noten kosten heute sehr viel Geld und weder der Kinokapellmeister, noch der Theaterbesitzer kann sich entschließen, diese Noten für ein ganzes Kinoorchester anzuschaffen. Der Film läuft sieben Tage, manchmal nur vier Tage, sehr selten läuft er länger als eine Woche, die Anschaffung rentiert sich nicht. Dann fragt es sich weiter noch, ob der Kinokapellmeister mit der Musikfolge seines von der Filmfabrik beauftragten Kollegen auch einverstanden ist. Für die Filmmusik gibt es keine Gesetze und keine Normen, Filmmusik ist Sache des künstlerischen Geschmacks, des künstlerischen Empfindens. Und da auch zu dieser vom Filmfabrikanten gelieferten Musikfolge keine Proben stattfinden können, so hat sie nur sehr bedingten Wert.

Ein anderer Weg muß endlich eingeschlagen werden und dieser Weg ist leicht zu verfolgen. Der Filmfabrikant hat nur nötig, ein sogenanntes *Musikszenarium* herzustellen und es mit dem Film zu verschicken. In solch einem Musikszenarium müßte ganz kurz, in Schlagworten nur, der Inhalt der Szenen enthalten sein. Jetzt tritt der Held ins Zimmer, jetzt hat er seinem Widersacher eine Auseinandersetzung, jetzt folgt eine Liebeszene, jetzt steigert sich die Handlung (und jetzt steigert sich auch die Musik), jetzt ist der Akt mit dieser oder jener Szene zu Ende. Ein Tanz (mit Angabe der Tanzart und der Meterlänge der Tanzszenen), eine erregte Volksmenge, ein Brand usw. Alle solche kurze Angaben, der Reihenfolge nach und am Faden der Handlung gemacht, setzen den Kinokapellmeister in den Stand, die für alle so genannten Filmszenen geeigneten Musikstücke auszuwählen, vorzubereiten, nebeneinander zu legen. Wenn der Film dann eintrifft, was auch später, ja sogar im letzten Augenblick sein kann, dann kennt der Kapellmeister den Filminhalt bereits aus dem Musikszenarium, er steht nicht mehr vor Ueberraschungen, er hat seine Auswahl an geeigneten Musikstücken schon getroffen.

1921

§ 30 Poldi Schmidl, *Filmmusikprobleme und Filmmusikalischer Fortschritt. Berliner Kinoorchester, »Der Kinematograph«*, Jg. 15, Nr. 739, 17. April 1921

Mit jedem neuen Film, dessen ganz besonders hohe Regieleistung oder dessen dichterischer Gedanke Anspruch auf ein tieferes Eingehen vonseiten der Berufskritik erheben durfte, sind auch jedesmal die Erkenntnisse hinsichtlich der Filmbegleitmusik reifer geworden. Man hat sich bemüht, die künstlerischen Zusammenhänge zwischen Bild und Musik aufzudecken, und man hat es aufgegeben, sich bloß über filmmusikalische Mängel lustig zu machen, weil man noch nicht wußte, wie und wodurch Vorzüge erreicht werden können. Die Hauptidee bestand und besteht in einer Hauptforderung. Sie lautet, es müsse der Filmregisseur mit dem Filmmusiker Hand in Hand gehen, gemeinsam arbeiten. Erfüllt wird diese Forderung dort, wo der Kinokapellmeister oder der Filmkomponist den Regisseur versteht, wo der Filmmusiker eine Filmdichtung begreift. Das Hand-in-Hand-gehen, also gegenseitig verstanden, ist eine Phrase, denn weder der Filmdichter noch der Filmregisseur kommt mit dem Filmmusiker in Berührung, so lange der Film noch im Entstehen begriffen ist. Nachher, wenn der Film fertig ist, nachher kann sich der Musiker allein helfen, er *muß* sich eben allein helfen. Diese Selbsthilfe aber führt immer wieder von den gewonnenen Erkenntnissen fort, denn immer wieder zwingt sie den Kinokapellmeister, den Film als ein Opernlibretto, als ein fertiges Textbuch zu behandeln. Ist denn diese Art der Behandlung auch dort stilwidrig, wo der Film keinen ausgesprochen gewollten Stil besitzt, so wird sie es auch noch dadurch, weil jeder einzelne Film so viel Vertoner bekommt als Kinokapellmeister sich mit ihm befassen müssen. Das sind nämlich die Theater, welche den Film spielen. Und soviel Theater, soviel verschiedene Auffassungen, weil soviel verschieden geartete Kinokapellmeister.

So bildet schon die Organisation in der musikalischen Behandlung eines Films einen Wirrwarr, der beispiellos ist. Er wird noch vermehrt durch die Verschiedenartigkeit der Kinoorchester selbst, deren Besetzungen an Buntheit nichts zu wünschen übrig lassen. Einzelpianisten, Duette, Trios, Kinokapellen, Salonorchester und Konzertorchester teilen sich in die Aufgabe, einen und denselben Film mit der ihm notwendigen musikalischen Stütze zu versehen. Schon allein dieser letztere Umstand zwingt zu einem vollen Verzicht auf die Verwendung des hauptsächlich für den Filmstil und für die Filmszene so ersehnten musikalischen Kolorits. So wie die bekannten Kaffeehauskapellen von musikalischen Werken höherer Gattung nur einen blassen Abguß vermitteln können, weil hier eine Stimme mehrere Instrumente der verschiedensten Klangfarben zu vertreten hat, so dürfen auch die deutschen Kinoorchester für die eigentlichsten Aufgaben der Filmmusik nicht herangezogen werden.

Infolge der Zentralisierung der Filmproduktion auf Berlin, infolge der direkten Zusammenhänge, welche in Berlin zwischen der ausführenden Filmfabrik und den aufführenden Theatern bestehen, ist Berlin auch der Mittelpunkt für filmmusikalische Ereignisse geworden. Die Orchester der Berliner Uraufführungstheater, die Kapellmeister dieser Orchester lernen den Film schon kennen, wenn noch einzelne Szenen gekurbelt werden, und da die Berliner Pressevorstellungen Ereignisse wurden, welche ihre Schatten und Lichter bis tief ins deutsche Land hinein werfen, so widmet man hier auch den Orchestern der großen Theater, widmet man der Filmmusik Sorgfalt und Aufmerksamkeit. Ist man auch nicht gewillt, die Großzügigkeit und Generosität, welche bei der Herstellung eines Filmwerks geübt wird auf die musikalischen Versuche und Erkenntnisse zu übertragen, so legt man doch schon vielfach hohen Wert und großes Gewicht auf eine möglichst vollendete Filmmusik im althergebrachten Rahmen, mit Zuhilfenahme der sattsam bekannten Potpourris. Auch in diesem Rahmen läßt sich viel Gutes und Schönes schaffen. Die Musikalienverleger haben erkannt, welch großes, ja unbegrenztes Absatzgebiet sich ihnen bietet, wenn sie den Kinokapellen immer neues, immer interessantes und immer stimmungsreiches Material benutzbar machen. Um den verbrauchten Vorrat an Opernmusik und Concertmusik, in zwanzig Jahren nicht mehr erheblich erneuert, zu ersetzen, dürfen die Musikverleger noch manches wagen, ohne ein Risiko einzugehen, denn die Kinokapellmeister graben eifrig nach solchen Schätzen, sie bedürfen der Schätze, weil sich die Kinomusik in dem Maße erneuern muß, als sich Filmdichtung, Filmregie und Filmstil noch täglich verändern, täglich erneuern. Die Kapellmeister der Berliner Theater lassen es sich angelegen sein, jeden neuen Film mit jener Musik zu stützen, welche auch durch das Land der Handlung bedingt ist, sie haben die gute Gewohnheit angenommen, das filmmusikalische Interesse des Kinopublikums zu überschätzen, und diese Gewohnheit kommt allemal dem Filmwerk zugute. Wenn sich in hoffentlich absehbarer Zeit einzelne Filmproduzenten über die Wichtigkeit der Filmmusik auch außerhalb Berlins klar geworden sind, dann ist die Zeit gekommen, wo man darauf bestehen wird, den Kinoorchestern außerhalb Berlins ebenfalls instrumentale Mittel genug zur befriedigenden und künstlerischen Lösung des Problems zu gewähren, welches die Kinomusik zu lösen berufen ist.

§ 31 Poldi Schmidl, *Fahrende Kinosänger*, »Der Kinematograph«, Jg. 15, Nr. 742, 8. Mai 1921

Die Erfahrungen der Theaterbesitzer gehen dahin, daß alle Filme, welche durch Initiative des Filmautors, des Spielleiters oder des Herstellers mit Gesangseinlagen versehen sind, auf das Kinopublikum eine verstärkte Zugkraft ausüben. Seit den Tagen des Films »Das Himmelschiff« ist so mancher Film hergestellt worden, dessen Handlung ein Lied oder auch mehrere enthielt, und wenn für den Vortrag des Liedes eine Sängerin, ein Sänger oder ein kleiner Chor verpflichtet wurde, machten sich die Kosten für den oder für die Sänger nicht nur bezahlt, es bedeutete dies auch eine recht zugkräftige Reklame

für den Film und eine nicht unerhebliche Verstärkung der Filmwirkung selbst. Nun scheint es leider, als ob diese künstlerische Bereicherung nur eine Mode gewesen ist. Denn noch immer werden Filme produziert, deren dichterischer Gehalt sich für gesangliche oder für instrumentale Unterstützung vorzüglich eignet, doch hört man leider im Kino, hört man selbst bei solchen Filmen selten oder niemals mehr gesangliche oder instrumentale Einlagen. Die letzteren zu ersinnen und auszuführen überläßt man dem Kinokapellmeister, aber kein Kinokapellmeister wird sich die Freiheit nehmen, durch Ausführung und durch Anordnung besonderer solistischer Einlagen die Absichten des Filmherstellers zu durchkreuzen. Er, der Kinokapellmeister, weiß ja nicht, daß der Filmhersteller irgendwelche Absichten gar nicht gehabt hat; daß mit dem Verkauf des Films an den Verleiher sein Zweck erreicht war.

Die Meinungen aller Theaterbesitzer gehen dahin, daß es unbedingt nötig ist, das Interesse für das Kino durch irgendwelche Künste und Kleinkünste aufzufrischen, und ein Kinotheater nach dem anderen greift zu den bekannten Mitteln, engagiert Vertreter artistischer, cabaretistischer und bühnenmäßiger Künste. Das kostet recht viel Geld und das hat neben den augenblicklichen Vorteilen auch seine leicht vorherzusehenden Nachteile. Das Publikum ist noch wandelbarer als die geschäftlichen Aussichten, welche der Filmproduktion die Art und die Richtung vorschreiben. Wird das Publikum durch die ihm im Kino gebotenen Nebengenüsse wie Sketsche, Artisten und Vortragskünstler darauf gebracht, daß es solche Genüsse ja in weit reicherm Maße an der Quelle haben kann, so ist es andererseits auch möglich, daß das Publikum immer stärkere Genüsse von dieser bunten Art im Kino zu sehen verlangt. Im Variété, im Cabaret haben selbst die heterogensten bunten Künste einen inneren Zusammenhang. Er ist gegeben durch den Rahmen. Im Kino nicht. Denn im Kino wechselt der stumme Film mit Schaunummern, Gesangsnummern und Sprechnummern ohne ein anderes Bindeglied als die Pause. Das ist wenig genug, denn das ist gar nichts.

Es kann aber keineswegs schwer sein, noch kann es besondere Schwierigkeiten machen, aus dem Film selbst, also aus dem Hauptprogrammpunkt eines jeden Kinotheaters einen Uebergang und ein Bindeglied für den bunten Teil abzuleiten. Es müßten sich die Kinobesitzer bloß genügend willig zeigen, um einer neuen Art von Unternehmern ihre neue Sache leicht zu machen. Diese Unternehmer befassen sich damit, einzelne Sänger oder kleine Gesangsensembles zur Ausführung von Einlagen im Film anzubieten. Sie gehen von dem ganz richtigen Grundsatz aus, daß jeder historische, lyrische oder epische Film, daß ferner die meisten Gesellschaftsfilme Gelegenheit bieten, gesangliche Einlagen zu entsprechender Geltung und zu entsprechender Wirkung kommen zu lassen. Daß es genug Kinobesitzer gibt, welche den künstlerischen und den pekuniären Erfolg solcher Einlagen zu schätzen wissen, beweist der Umstand, daß diese Unternehmer immer wieder neue Tournées zusammenstellen können, daß sie laufend Abschlüsse machen. Immer nur zu dem Zweck, in bestimmten Filmdramen bestimmte Lieder singen zu lassen.

Dieses künstlerische Geschäft ließe sich aber zu beiderseitigem Vorteil, zum Vorteil der Unternehmer und zum Vorteil der Kinobesitzer erweitern, wenn die hier bloß im Filmteil singenden Künstler auch Gelegenheit bekämen, den sogenannten bunten Teil

zu bestreiten. Für beide Teile, für den Unternehmer und für den Kinobesitzer liegt der Vorteil schon in der Ersparnis, in der Ueberflüssigkeit der Verpflichtung von Künstlern anderer Art für den bunten Teil. Die Unternehmer, welche die einzelnen Filmsänger und die Film-Gesangsensembles von einem Kino zum anderen führen, sie haben sich nicht dadurch abschrecken lassen, daß die Filmfabrikanten bisher mit ihren Filmliedern auch ein Verlagsgeschäft erhofften oder bezweckten. Sie lassen zu den Dramenfilmen Lieder nach bester Wahl und nach bestem Ermessen singen. Eine kleine Erweiterung des Repertoires dieser Filmsänger wird auch dem bunten Teil der Kinotheater zugute kommen müssen, wenn es ohne bunten Teil zurzeit eben nicht geht.

§ 32 Vinzenz Reifner, *Musik und Film*, »Der Auftakt«, Jg. 1, Nr. 11, 1921, S. 151–152

Bekanntlich ist die Filmindustrie die drittgrößte Deutschlands. Die durch sie beanspruchten produktiv arbeitenden ungeheuren Kapitalien, nicht minder die durch sie angebahnten internationalen Beziehungen und die allmählich in Erscheinung tretende Konkurrenz von In- und Ausland machen diese verhältnismäßig junge Industrie zu einem volkswirtschaftlichen Faktor allerersten Ranges. Ein solcher *kann* – Optimisten sagen: *wird* – sie auch für die Musik werden. In der Tat haben eingehende Beratungen über Filmmusik in Amerika und Europa stattgefunden. Große Filmkonzerne, unter anderen Deutschlands größter Konzern, die Ufa, haben mehr oder weniger gelungene Versuche auf dem Gebiete der Hebung des Filmniveaus überhaupt und dem der Begleitmusik im besonderen unternommen. Kapellmeisterzusammenkünfte fanden statt, denen, allerdings nur die verhältnismäßig unbedeutende Frage nach der Auswahl der Begleitmusikstücke für einen bestimmten Film vorgelegt wurde u. a. m.

Die einzig richtige Lösung der Frage – soweit Kunstinteressen vorliegen, kann nur die sein: daß für bestimmte künstlerisch wertvolle Filme und *nur* für diese, *eigene Begleitmusik* geschaffen werden. Historische Filme wieder könnten der Anlaß sein, daß längst verschollene, in den Bibliotheken vergrabene wundervolle alte Musikschätze, somit bedeutsames Volksgut, dem Volke wieder zugänglich gemacht werden. Das letztere ist der Fall bei dem jüngsten großen Kulturfilm der Ufa »August der Starke«, zu welchem, der Verfasser dieser Zeilen die Musik geschrieben hat. Nach umfassenden Studien in der Dresdner Landesbibliothek ist es gelungen, ungemein wertvolle *vorklassische* alt-sächsische und altösterreichische Musik zum Erklingen zu bringen, welche dem Ganzen eine gesamt-künstlerische Einheitswirkung verbürgt. Sogar das hochinteressante musikwissenschaftliche Problem der Priorität in der *Viersätzigkeit* der Symphonie (Siehe Riemann und Guido Adler, Mannheimer und Alt-Wiener Schule) und damit der unmittelbaren Vorgängerschaft der Wiener Klassiker ist dem Publikum näher gebracht.

Um den großen Abstand zwischen dem hier Erstrebten und teilweise Erreichten einerseits und dem jetzigen Durchschnittsstand der Filmmusik andererseits zu erkennen, möge man sich den letzteren vergegenwärtigen. Heute werden aus dem eisernen

Bestande jedes Lichtspielhauses von dem Kapellmeister – zumeist im letzten Augenblicke – die »geeigneten« Musikstücke herausgesucht und »angepaßt«. Wo der Film größere Stimmungswechsel bringt, wird abgeklopft und das nächste Musikstück begonnen. Das Repertoire besteht aus Opern- und Operettenarrangements, Walzern, Salonstücken u. dgl. Wo ausnahmsweise einmal seriöse Musik ohne »Anpassung« geboten wird (ganze Ouverturen, Symphonien usw.), wie kürzlich unter der Leitung eines weltberühmten Dirigenten in Berlin, entsteht ein heilloser Widerspruch zwischen Bild und Musik.

Eine ernste Lösung der Aufgabe läßt sich also nur durch die Schaffung eigener künstlerischer Begleitmusiken erzielen. Dabei müßte noch die Forderung erhoben werden, daß Filmregisseur und Komponist von allem Anfange an Hand in Hand arbeiten, damit ein Einheitskunstwerk zustande komme. Selbstverständlich beschränkt sich diese Forderung durchaus nur auf wertvolle, psychologisch gut entwickelte Filmwerke, da bei anderen ja von vornherein der Begriff des Kunstwerkes ausscheidet.

Dennoch müßte auch bei allen anderen Filmen die Forderung nach einer besseren Begleitmusik gestellt werden, vor allem nach entsprechender Besetzung der Orchester und nach *guten* Arrangements *guter* Musikstücke für diese Besetzungen. Man vergesse nicht, daß dies von großer Bedeutung für die materielle und soziale Stellung eines Großteils von Instrumentalmusikern und somit direkt wie indirekt künstlerisch förderlich ist.

Vor allem werden sich echte Dramen (nicht solche, die bloß im Filmjargon so heißen), ferner historische Kulturfilme und schließlich fantastische Filmwerke (wie etwa der berühmte geworden expressionistische Film »Dr. Calligari« der Decla-Filmgesellschaft, der auch der bildenden Kunst bedeutsame neue Aufgaben stellt) für eigentliche Vertonungen eignen. Alles in allem kann die richtige Erfassung und sorgfältige Behandlung des Problems der künstlerischen Einheitsfilme der deutschen Filmkunst einen großen Vorsprung und gesteigertes Ansehen sichern. Es erübrigt zu sagen, daß es auch für unsere Filmkünstler eine dankbare Aufgabe bedeutet, ihren besten Leistungen in echt künstlerischen Einheitsfilmen Dauerwert zu verleihen.

Die Presse der Hauptstädte wendet der Filmkritik in richtiger Würdigung der volkstümlichen Bedeutung der Lichtspiele ein besonderes Augenmerk zu. Ist es doch eine Binsenwahrheit geworden, daß weite gebildete Kreise die hohen Eintrittsgelder für Theater leider nicht mehr erschwingen können und daher auf das Kino angewiesen sind. Damit steigen die Ansprüche an die Lichtspielkunst, während es Sorge der Kunstverantwortlichen sein muß, das Niveau der Theater nicht aus dem gleichen Grunde sinken zu sehen. Oskar Bie, Alfred Kerr und viele andere haben geistvolle Aufsätze über Lichtspielfragen veröffentlicht, Industrielle und Künstler, kaufmännische, technische und schöpferische Begabungen wenden den neu auftauchenden Problemen ihre volle Aufmerksamkeit zu. Alfred Kerrs zuversichtlicher Ausblick ist daher berechtigt, wenn er schreibt: »Das Kino hat noch gewaltige Ueberraschungen in der Hinterhand. Es kann etwas werden: durch Weisungen einer entschlossenen, nämlich unerwünschten Kritik; durch Lob und Peitschenhieb. Lob und Hieb werden den Aufstieg des Kinos begleiten«.

1922

§ 33 C., *Das Elend der heutigen Filmmusik*, »Der Kinematograph«,
Jg. 16, Nr. 793, 30. April 1922

Wenn ein Kunstgewerbe, das in seiner Art und Bedeutung berufen ist, eine ungeahnte Bereicherung der gesamten Zivilisation darzustellen, ja in gewissem Sinne über das Format eines kulturellen Faktors hinaus zu einer tragfähigen Säule der Gesamtkultur schlechthin zu werden, von den embryonalsten Uranfängen in bisher beispiellosem Aufschwungtempo sich zu einer der größten Industrien des internationalen Wirtschaftsmarktes entwickelt, kann man keinesfalls verlangen, daß es alle jene Mittel, die zu seinem Bestande oder seiner Vervollkommnung sich als unerläßlich erweisen, dauernd in gleich vorbildlicher Art pflegt und an dem allgemeinen Verfeinerungsverfahren teilnehmen läßt. Dann erst darf man einer Industrie den Vorwurf machen, daß sie Gefahr läuft, ihre wichtigsten, die geistigen Stützen, über Bord zu werfen, wenn die minder liebevolle Behandlung und Präzisierung dieses oder jenes Wesensbestandteiles einer *dauernden* Vernachlässigung anheimfällt.

Zu einem solch gefährdenden Problem wächst sich nun aber die Behandlung der musikalischen Interpretierung und Untermalung der kinematographischen Vorführungen immer mehr aus. Man glaube ja nicht, daß es uns um schwarzseherische Katastrophenpropetie zu tun sei und gebe sich nicht damit zufrieden, die sachliche Erörterung der Frage nach der Kinomusik mit dem wohlfeilen Hinweis darauf abtun zu wollen, daß heutzutage doch jedes überhaupt diskutabile Lichtspielhaus ein Orchester von hohem musikalischen Können aufweise. Damit, daß statt des früher landesüblichen Pianisten, dem dann hier und da noch ein Harmoniumspieler beigelegt war, auch Streichinstrumente (Geigen, Cello, Baß), Holzbläser (Flöte, Klarinette) und wohl gar das bei jeder Art von moderner Musik bis zum Ueberdruß gehandhabte Blech und Schlagzeug zum Kinoorchester gehören, ist man in der Entwicklung der Lichtspielmusik aber auch nicht um einen einzigen Schritt weiter gekommen. Selbst wenn man den ganzen Weg, der zweifellos im äußeren Drum-und-Dran, in der gefälligen Aufmachung der heiligen Kino-Musica Fortschritte verzeichnen läßt, zurückschauend noch einmal objektiv betrachtet, so kommt man zu der wenig erfreulichen Feststellung, daß eben außer den äußerlichen Verbesserungen keine inneren Neuwerte gehoben wurden. Die speziellen Musikunarten sind wohl verschwunden: so wird man wohl nirgendwo mehr dem grelen Anschlag von lauten Musikakkorden vor Aktanfängen begegnen, die früher, vom Varieté und Cabaret, wo sie als »Tusch« auch heute noch zäh an ihrer Daseinsberechtigung festhalten, ins Kinoorchester verpflanzt, die verkundeten Säle erzittern machen. Früher, zu denselben Zeiten, als die Kinopianisten von geschäftstüchtigen (?) Besitzern beauftragt waren, so stark auf das Klavier einzuhämmern, daß dieser kakophonische Reklameradau zu einer begehrten Unterstützung der Werbebemühungen des Reklame-mandeurs wurde und so das eventuelle p. t. Publikum zum Eintritt veranlassen sollte.

Die heute übliche Form der musikalischen Untermalung der Weißwandbilder durch eine geradezu *pausenlosen* Instrumentalmusik ist in ihrer Art aber sicherlich ebenso schlimm als die oben in die Erinnerung zurückgerufenen Aufwüchse früherer Jahrzehnte. Sie geht nämlich über eine prinzipielle Erkenntnis achtlos hinweg; sie erstickt durch die ständige Musik, die ihre Sprache dem Gehör der Besucher ohne Unterlaß aufdrängt, die in vielen Fällen dramatischen Geschehens, gesteigerter, packender Bildwirkung doch schon laut und vernehmlich tönende Sprachwucht des Filmbildes. Die Erkenntnis, daß die Filmkunst bei kinematographischen Darbietungen als prädominierend unbedingt angesehen werden muß. Und daß sie von diesem bevorzugten Platze auch nicht zugunsten der hehren Kunst der Musik abtreten darf, soll festest gefügt und verwurzelt bleiben. Doch muß mit der Aschenbrödelstellung aufgeräumt werden, der die Musik zurzeit anheimgefallen ist, eine Lage, zu der ja allerdings die immer hilfsbereite und selbstlose Magd Musica, die stets zu Assistenzdiensten geneigt ist, geradezu herausfordert. Aus dieser zu geringen Bewertung bzw. nicht die letzten Möglichkeiten erschöpfenden Behandlung der Begleitmusik gibt es ein Mittel, das zugleich mit dem Kardinalhelfer in der Stiefgeschwisterlichkeit von Film und Musik aufräumen würde. Die Kinokapellmeister sollen endlich davon abgehen, es für unerläßlich zu halten, daß sie die Weißwandbilder vom ersten Lichtschein bis zum Ende begleiten und verdolmetzen. Es ist nicht an dem, daß die lebenden Schattenzeichnungen des Films ohne Musik gleich als gespensterhafte Marionetten wirken; die filmischen Schattenbilder haben vielmehr, wo sie höchste Erregungen pantomimisch wiedergeben, eine derartig laut pulsierende Lebenskraft, daß sie nicht nur das Auge, sondern die ganzen Sinne der Zuschauer in Fessel schlagen. Wer hätte sich beim Ergötzen an den zu innerst packenden Meisterbildern in unseren Gemäldegalerien jemals bei dem Begehren ertappt, daß er zum vollen Erfassen des lebenden Bildgehaltes musikalische Untermalung herbeiwünsche? Die lyrischen partien der Filmwerke vertragen kaum mehr als eine neutrale Begleitung; ein grobes Unterstreichen ist auch hier keinesfalls angebracht. Ebenso muß die Musik behandelt werden bei Naturaufnahmen, die ja zum Gefühl sprechen wollen; bei der Vorführung bei belehrenden Filmen aber, die den Zweck verfolgen, den Geist zu beeindrucken, ist die Musik kein vertiefendes Hilfsmittel, sondern ein ablenkendes Uebel.

Dann erst, wenn die Frage der Anpassung der Musik an die einzelnen Szenen jeweils richtig gelöst sind, wenn man auch den Mut aufbringt, die in ihren stärksten Bildern wahrhaftig nicht »stumme« siebente Kunst allein und hemmungslos auf ihre Zuschauer einwirken zu lassen; dann erst wird man zu einer richtigeren und sachgemäßen ästhetischen Einschätzung des Wertes des Kinotonbildes gelangen können.

§ 34 [S. n.], *Probleme der Filmmusik. »Puppchen« für den Einsteinfilm, »Der Kinematograph«, Jg. 17, Nr. 857, 22. Juli 1923*

Im gesamten Bereiche des Filmes gehört die begleitende Musik entschieden zu der am meisten vernachlässigten Frage. Daß die Bilderfolge auf der Leinwand durch irgendeine musikalische Begleitung verlebendigt werden muß, stand ganz außer Frage schon in einer Zeit, in der der Film eben erst seine ersten unbeholfenen Gehversuche machte. Damals durfte man aber die Musikstücke, die, beliebig unharmonisch zusammengeschnitten, zu dem Geschehen auf der Leinwand durchaus nicht paßten, noch als Provisorium betrachten und demgemäß entschuldigen. Heute, wo der Film sich fast schon zur Anerkennung als Kunstgattung durchgerungen hat, ist die Filmmusik, die noch immer auf dem Stadium jenes Quodlibet-Behelfes der Anfangszeit stehengeblieben ist, ein unerhörter Mißstand. Zu Trauerspielen schluchzt das Orchester bzw. klappert das dünnstimmige Klavier sentimentale Schmarren, zu Lustspielen wird dem Publikum als Kunstgenuß die wahllose Aufeinanderfolge der neuesten Schlager dargeboten.

Wohl hat man für einige große Filme eine eigene Musik geschaffen, die mit der Handlung aufs innigste verknüpft ist. Aber ein Verschmelzen vom Film und Musik zu einer fühlbaren Einheit gehört innerhalb des weiten Gebietes unserer Filmproduktion doch noch zu einer ungewöhnlichen Seltenheit. Und es gibt in Deutschland wirklich genug Talente, die sich hier neuschöpferisch betätigen könnten, braucht doch die Filmmusik keine musikalische Offenbarung zu sein, sondern nur ein Behelf, der das musikalische Empfinden des Publikums nicht allzusehr beleidigt. An der Geldfrage kann das Problem auch nicht scheitern, denn bei einem Film, dessen Herstellung heute Hunderte von Millionen kostet, kommt es schließlich auf eine Million mehr oder weniger nicht an.

Eine Ausnahme von der Begleitung der Filme durch Musik sollten demgegenüber endlich einmal die wissenschaftlichen Filme machen. Auch der noch so musikkundige Dirigent eines Kinoorchesters weiß nicht, welche Musikstücke er zur Begleitung wissenschaftlicher Filme auswählen soll. Das ist es denn schon viel besser, den Film im wahrsten Sinne des Wortes stumm abrollen zu lassen, als daß beispielsweise zum Einsteinfilm, wie es bei einer Aufführung in Berlin der Fall war, aus dem Orchesterraum heraus die Ouvertüre zu Suppés »Schöner Galatée« und Gilberts »Puppchen, du bist mein Augensterne« (!) ertönt.

Ihr Filmdirektoren, so schreibt die »Eisenacher Tagespost«, überlaßt nicht mehr den Dirigenten der Großstadt- und Provinzkinos die Verschandelung eurer Filme durch ungeeignete Musikstücke. Laßt die Schaffung einer passenden Musik einen Teil der Schaffung des Filmes selbst werden! Ihr Besitzer von Lichtspielhäusern aber höret um Gottes willen auf, bei wissenschaftlichen Filmen im Publikum durch Operettenmusik für Stimmung zu sorgen!

1924

§ 35 Paul Marsop, *Lichtspiel und Lichtspielmusik*, »Die Musik«, Jg. 16, Nr. 5, Februar 1924, S. 328–339

I

Wieder einmal gehe ich in diesen Blättern gegen Neuland hin vortastend an die Erörterung einer wichtigen Zeit- und Zukunftsfrage heran: vom Kino und der Kinomusik soll gehandelt werden. Ist das Lichtspielhaus und was in ihm erklingt wichtig? »Gehört in die Rubrik Vergnügungen und Zerstreuungen, hat mit der Kunstpflege nichts zu schaffen«, meinen sowohl die Oberflächlichen als auch gar manche gediegene Musiker und Musikfreunde, achtbare Leute, die sich indessen jahraus, jahrein im engen Zirkel der herkömmlichen Opernvorstellungen und des »höheren« Konzertwesens, der Sinfonie- und Oratorienkonzerte, der Kammermusik- und Liederabende drehen. Ohne eine Ahnung davon zu haben, daß sie ein Teilchen für das Ganze nehmen, daß ernste Aussprachen über den Schulgesang und das Kapitel Schule und Musik schlechthin, und nicht minder über die öffentliche Unterhaltungsmusik für die *Volkesgesamtheit* denn doch von unverhältnismäßig größerer Bedeutung sind als das tiftelige Auswägen, ob in etwelchem Werke eines jüngstdeutschen, bezüglich jüngstgalizischen Komponisten sich fünfzig Prozent Reger und neunundvierzig Prozent Wagner feststellen lassen oder umgekehrt. Denn dort haben wir es zu tun mit dem, was Millionen heranreifender und erwachsener Bürger in sich aufnehmen und um die entsprechenden Aus- und Nachwirkungen. Während daran, ob der Kapellmeister Bumbinski mehr den Naiven, mehr den Sentimentalen zugehöre, ja selbst daran, inwieweit wir heutigestags noch Mozart gerecht zu werden vermögen, bei wohlwollender Abschätzung knapp Tausend gründlich, Zehntausend halbgründlich, Hunderttausend obenhin interessiert sind – vielleicht nie in größerer Zahl interessiert sein werden. Mögen wir dem Kino fluchen, mögen wir inmitten des wunderlichen Wirrwarrs seiner Darbietungen auch neu aufkeimendes Gute zu entdecken glauben: es behauptet sich, wir müssen mit ihm rechnen. Wir haben zu überdenken: schon in Tagen, da die Fieberkurve des seelisch schwer erkrankten Deutschlands erst zu mittlerer Höhe angestiegen war, fluteten riesige Massen in die Lichtspielhallen herein, das Gebotene mit Auge *und* Ohr in sich aufnehmend. Unzählige im Zeichen der halb sozialistischen, halb hochkapitalistischen Republik fürstlich besoldete Handarbeiter, Bank- und andere Angestellte, die wir vergeblich in unseren mit aller Liebe vorbereiteten, gegen bescheidenes Entgelt oder frei zugänglichen Volksliederaufführungen oder Orgelvortragsabenden erwarten, stopfen nach schlecht und recht abgeschlossener Achtstundenarbeit im Umsehen die Kinokassen mit oft hochwertigen Geldscheinen voll; der Neureiche findet es durchaus in der Ordnung, wenn der für die Inszenierung von Kinoschlagern angeworbene mechanisch abzurichtende Statist herrlich und in Freuden leben kann, während er den tüchtigen, eine notdürftige Honorierung beanspruchenden Klavier- oder Violinlehrer mit brutalem Wort vor die Tür setzt. Gleichgültig

gegenüberstehen dürfen wir denn doch nicht der Tatsache, daß in den Lichtspielhallen eine ungeheuerliche Menge von Instrumentalisten, verhältnismäßig wenige Ausnahmen abgerechnet, und ebenso die weit überwiegende Zahl der in den Kaffeehäusern tätigen Musiker bewußt und unbewußt Kitsch-, Schund- und Schandmusik zu Gehör bringen, also *antikulturell* wirken und die auf Hebung des allgemeinen Musikgeschmacks, auf Gemütspflege durch Verbreitung der Werke guter Tonkunst gerichteten Bestrebungen zum erheblichen Teile matt setzen. Verschafft wiederum das Spielen vor dem Lichtspielrahmen gegenwärtig dem und jenem stärker begabten werdenden Musiker nicht die anderweitig nicht aufzutreibenden Mittel, seine Ausbildung durchzuführen?

All das in Berechnung gezogen, dünkt mich das Gerede des Notenphilisters, das Kino ginge unsereinen nichts an, gelinde gesagt, sehr töricht. Hoch an der Zeit ist es, daß auch wir, denen die Musik nicht Geschäftssache ist und die allen Enttäuschungen zum Trotz am alten deutschen Idealglauben festhalten, der Stätte des Augenlärms und der Ohrenbeduselung näher treten. Jedoch muß ich es eingestehen: ich nehme die Aufgabe nicht mit der Freudigkeit in Angriff, die mich beseelte, als ich an dieser Stelle einst für die Verbesserung der Lage des Orchestermusikers die ersten Lanzen brach, Mannigfaches auf dem Gebiet der Bühnen- und Konzertsreform in die Wege leitete, Unterrichts- und organisatorische Fragen als Mensch des 19. und 20., nicht des 17. Jahrhunderts zu behandeln mich unterfing und für meine öffentlichen Musikbüchereien warb. Auch dazumal stand ich vor hohen und dichten Dornenhecken. Doch ich hatte das Gefühl, ich würde mich durchschlagen – es täuschte mich nicht. Heute beherrscht mich die lähmende Empfindung, übermächtige Gewalten vor mir zu haben. Gedanken zur Hebung des Kinowesens in ästhetischer, volksbildnerischer, sozialer Hinsicht werden von den dormaligen Machthabern wohl im geheimen, aber nicht öffentlich gebilligt oder gar in Taten umgesetzt. Oben sprach ich von der halb hochkapitalistischen, halb sozialistischen Republik. Den vielfach international verzweigten, Dollarmillionen einwerfenden, sich über Moral und künstlerische Gesinnung mit zynischen Gesten hinwegsetzenden, durch überaus geschickte Inseratenpolitik neun Zehntel der Tagespresse aller Schattierungen beherrschenden Filmtrusts und Lichtspielgesellschaften gegenüber ist der redliche, wissende, unabhängige Volksfreund und Kunstbeflissene gerade so machtlos, wie er ohne den geringsten Erfolg versuchen würde sich entgegenzustemmen der Tyrannis regierender Gewerkschaftsführer, die kurzerhand anordnen: von heute auf morgen sind hier bei der Post oder den Reichseisenbahnen, dort im Kinobereich soundso viele freiwillige oder Zwangsgenossen als Musiker oder Statisten unterzubringen, ohne Rücksicht auf die Bedürfnisfrage, auf mangelnde Begabung oder etwaigen schlechten Leumund der Aufgenötigten. (Wird dem Befehl nicht Folge geleistet, so streiken die bereits angestellten Kräfte just dann, wenn für einen bestimmten Tag ange-setzte Uraufführungen und damit hohe Summen auf dem Spiele stehen.) Viel Wasser dürfte noch in den Betten der Spree und der Elbe, des Rheines und der Isar hinunterlaufen, bis man sich getraut, dem pestausatmenden großkapitalistischen Drachen den Schlund zu schließen, bis man im innerstaatlichen Leben eines Deutschlands, das einst auf seine Individualitäten stolz war, die Stimmen wieder wägt, anstatt sie wie Ziegel-

steine zu zählen. Immerhin möchte einiges damit gewonnen sein, daß solche, die über dem Revolutionieren noch nicht das Denken verlernten, dazu angeregt werden, von sich aus die Materie zu durchleuchten. Mehr als etliche einschlägige Anregungen kann ich diesmal nicht bieten, weil seit 1918 soviel Bretter zur Gehirnvernagelung gebraucht werden, daß für die Herstellung von Druckpapier nicht allzuviel Holz übrig bleibt.

II

Was will die Musik im Kinohause, was trieb und treibt sie dort? Ist sie überhaupt fähig, dem Laufbild auf der Entwicklungsstufe, die es seither erreichte, sich anzugleichen? Wie vermöchte sie an jener Stelle Gutes zu wirken? Bisher füllt sie ebendort eine wenig erfreuliche Domestikenrolle aus; sie tönt und lärmt nebenbei – im besten Falle springen oberflächliche Beziehungen zum einen und anderen Abschnitt des sich abrollenden Films heraus. Um Klarheit zu erlangen ist es unumgänglich, sich vorerst damit zu befassen, wie das Kino aufkam und wie sich die Hauptsache, die Vorführung einer filmmäßig zugestutzten Handlung oder die Widerspiegelung von »aktuellen« Tagesgeschehnissen, auf der hellen Fläche zur Zeit in bezug auf Technisches und Ästhetisches anläßt.

Wer erhielt bis jetzt Kunde von der Vorführung eines Lichtspielhauses, die mit allem, was sie bot, als auch nur einigermaßen *einheitliches, geschlossenes Kunstwerk* anzusprechen gewesen wäre?

Die Schattenspiele sind uralte. Als Kinder hatten wir die »Laterna magica«. Wir spannten im Türrahmen ein Bettlaken auf, verdunkelten das Zimmer. An der Vorderseite einer primitiven kleinen mit einem Kerzenstümpchen versehenen Blechlaterne wurde ein von einer vergrößernden Glasscheibe abgeschlossenes Röhrchen angebracht; schob man in einen Spalt dieses Röhrchens ein Bild auf Ölpapier oder einer Glasplatte, so erschien es in vergrößertem Maßstabe auf der Leinwand. Dem Bild folgte der Bildstreifen mit aufgereihten Figuren und Figurengruppen; es gab Bewegung, Kinesis. Wir waren also minderjährige Kinoveranstalter, wie wir als Besitzer und Leiter von Puppen-, Marionetten-theatern angehende Bühnendirektoren und -praktiker vorstellten. Etwas früher, etwas später mußte sich ein findiger Unternehmer die Frage vorlegen: wie vernützen wir die Zauberlaterne zu einem Geschäft im großen? Man bemühte sich, den Apparat zu verbessern, zu vervollkommen; man fing die Massen mit dem Lockwort »Theater«. (Definition des jungen Moritz: Theater ist, wenn sich bunt angezogene Leute zu unserem Vergnügen totschlagen oder totlachen.) Das eigentliche Theater war teils eine Zerstreungs- und Belustigungsstätte für die Reichen geworden (der Luxus der Jahresoper, die Ausstattungssosse, das Unsittenstück), teils diente es dem mehr oder weniger wohlhabenden, mehr oder weniger gebildeten Mittelstand als ästhetische Turnakademie. Vielfach erstickte das Übermaß von Psychologie die Handlung; angebliche Dichter, denen die Natur die Urgabe des Fabulierens versagt hatte, machten Rechenkunststücke mit Gefühlen und Leidenschaften. Das Vergnügen, solchen Ideenverquirlungen je nach Fähigkeit folgen zu dürfen, mußte aber teuer bezahlt werden. Sprach der gewiegte Handelsmann vor sich hin: »Ich rede euch etwas, das, weil nicht lebendige Menschen im Auswirken künstlerischer Fähigkeiten, sondern Schemen zeigend, nie und nimmermehr

Theater sein *kann*, als Theater auf. Mache es zu relativ bescheidenen Preisen zugänglich, als Szene für alle Börsen. Ihr werdet in Schwärmen darüber herfallen, daran kleben bleiben wie Fliegen an gesüßtem Leim. Ich befördere den Kolportageroman auf die Vordertreppe, lasse Geschichtliches, Exotisches, Phantastisches, geschlechtlich Aufreizendes, ganz und halb Kriminelles ad libitum mit hineinrühren. Ich baue euch Säle, die von ungefähr den Zuschauerräumen landläufiger Opern- und Schauspielhäuser gleichen werden; Gewohnheitsmenschen wie ihr seid, dem Nachdenken abhold, werdet ihr euch bald selbst eingeredet haben, ihr säßet vor einem Bühnenpodium. Ich kopiere den Theaterzettel: vielgenannte Tragödien- und Komödienhelden und -heldinnen, Lieblinge des Publikums werden euch mit dem Glanz ihres Namens blenden. Um das Schnarren und Surren der Maschine zu übertönen, soll ununterbrochen Musik erklingen. Mit den durch das unaufhörliche Geräusch abgestumpften Nerven seid ihr dann kaum fähig, wahrzunehmen, wie grob die Nähte im Flickwerk der euch vorgeführten Geschichten sind. Im übrigen werdet ihr die Worte Lichtspieltheater Apollo oder Lichtspieltheater Kallipygos millionenmal in allen Zeitungen gedruckt finden; steht es aber erst in den Tagesblättern, daß sich die Pforten veritabler Theater vor euch auftun, so müßt ihr es doch für wahr halten. Auch wette ich, kein Redakteur wird mir schreiben: Herr Direktor, die von Ihnen eingesendete Anzeige oder Reklame ist eine Vorspiegelung falscher Tatsachen! Kann doch der eine Preßangestellte ein Drama von einem abschnurrenden Bilderbogen schwer oder gar nicht unterscheiden. Der andere, gehirnreichere, wird sich hüten, mir das Geschäft zu verderben. Denn er weiß ja, daß es auf unserem Planeten nach dem schönen Satze geht: *Haust du meinen Kommerzienrat, hau ich deinen Kommerzienrat!*«

Soweit war nun alles in Ordnung – bis auf die Kinodichtung. Das Dichten ist nicht so leicht, wie es sich der ungelernete Maurerlehrling vorzustellen pflegt. Zumal, wenn man keine Vorbilder hat. Was bleibt also übrig als sich aus den vollgepfropften Vorratskammern seit ein paar Jahrtausenden bestehender Kunstgattungen mit einem Vorzugstempel gekennzeichnete Werke herauszulangen und sie für einen neuen Zweck, für dunkel vorempfundene Massenbedürfnisse herzurichten? Auf diese Weise entstanden schon ganze Literaturen – die gesamte französische Poesie seit Rabelais lebte zu neun Zehnteln von »Adaptationen«. Für die wenigen, die den Wert des Echten, des Ursprünglichen abzuschätzen fähig sind, verschulden allerdings Übertragungen stets ein starkes Minus. So solche aus dem Spanischen, dem Englischen ins Deutsche, aus dem Roman in blutvollen, lebenssprühenden Theaterdialog, aus dem legitimen Bühnenstück in den Film. Schon die Verfilmung der einfachsten, leidlich sinnvollen, für die Szene erfundenen Pantomime ergibt nur einen roh gegliederten Klumpen von Vorgängen. Drängt sich uns, selbst wenn wir die von gebärdenfertigen Italienern im Theater ohne Worte gemimte Handlung zu enträtseln versuchen, die Empfindung auf, daß zwei, drei gesprochene Sätze den ganzen Aufwand an Gesichterschneiden und Handgymnastik entbehrlich machen und für die Künstler wie für das Publikum eine Erlösung sein würden, so gerät bei der Übertragung solcher Pantomime auf den Film der sich von seinen Eindrücken Rechenschaft ablegende Zuschauer vollends in Verzweiflung. Bitte haltet

das fest: *das dem Sonderwesen, den Bedingtheiten des Laufbildes entsprechende Stück wurde vorderhand noch nicht geschrieben. Erst bei seiner Einstudierung könnte der richtige Kinointerpret erzogen werden.* Paragraph eins der Erziehungsgrammatik: er dürfte nie ins Theater gehen! Sonst schleppte er immer wieder Dinge, die zur *körperhaften* Darstellung gehören, in *flächenmäßige*, daher streng zu bindende Stellungen und Bewegungen hinein. Mit zwiefach Widerspruchsvollem haben wir gegenwärtig im Kino noch zu tun: mit Scheindramen, deren Verfasser das Theater nachäffen, ohne zu überlegen, daß jedwedes Theater um den lebendigen Menschen mit seinen der Stimmung der Stunde gemäß frei verwendeten Mitteln herumgebaut ist, und mit einem Darsteller, der vom Theater herkommt, womöglich täglich wechselweise für das Theater und das Kino tätig ist, und, wenn er mit letzterem zu schaffen hat, begreiflicherweise in die Technik des Theaterdialogs, der Theatergeste zurücksinkt. Fällt das faszinierende Aufglänzen des körperlichen Auges fort, zeigt sich die Beredsamkeit der Bühnengebärde in der Fläche stark abgeschwächt, dann ist der Theaterschauspieler gezwungen, mit den ihm noch übrig bleibenden Wirkungsmöglichkeiten geradezu krampfhaft zu wirtschaften. Stellen wir uns vergleichsweise einen gesunden, muskelkräftigen Mann vor, der sich darauf versteifte, mit Krücken, keuchend, stieren Blickes einen Dauerlauf durchzusetzen! Kinoregie sollte stets sein: ausschalten, dämpfen! Was würde Lessing zu dem nußknackerartig auf- und zuklappenden Munde des vom Kino ausgemieteten Schauspielers sagen? Jedoch angenommen, der Kinospieleiter wirrte nicht Kunst der mehrdimensionalen Szene und in die Fläche zu bannende Kunst durcheinander: nicht er gab ja bisher den Ausschlag, sondern der Kino-»Star«. Der Star will vorblitzen, herausstechen. Das kann er nur, indem er, das Ensemble sprengend, mit andauernd auffälligem Gehaben die Aufmerksamkeit auf sich lenkt, indem er, in unserem Falle, die Darstellungsfehler, die der Theaterschauspieler bei der Vorbereitung einer Kinovorführung gemeinhin begeht, noch unterstreicht. Er nimmt sich also auf der Lichtspielwand noch aufdringlicher aus als auf dem Bühnenpodium, wo auch die schlimmsten Reißereien eines marktschreierischen Virtuosen durch die Atmosphäre der räumlich gegliederten Szene, die abschatzierte Beleuchtung halbwegs gemildert werden.

Wie jedoch, sofern nicht ein Zusammenklitterer, sondern ein Poet eigens eine *aus der Natur des Lichtspieles hervorchwachsende* geschlossene Dichtung schreiben wollte? Etliche Versuche nach dieser Richtung hin wurden bereits unternommen. Mit geringem Glück. Sie hätten erst Sinn, wenn wir soweit vorangekommen wären, daß der schöpferische Wille eines Berufenen auf keine mechanischen Hindernisse stieße. Das heißt, wenn die trotz mannigfacher Verbesserungen immer noch sehr mangelhaften Projektionsapparate in Hinsicht auf tadelfreie perspektivische Entfaltung der einzelnen Abschnitte, Licht- und Helldunkelwirkungen, naturgetreue farbige Wiedergabe allen zu erhebenden Anforderungen genügen würden. Nur nach restloser Erfüllung dieser Vorbedingungen lohnte sich für einen phantasiekräftigen Künstler das Bemühen, alles, was seither zur Erklärung des Laufbildes mit transparenten Vorreden, Briefen, Einführungen gegeben wurde, in eine ununterbrochen fortströmende Bildfolge einzuschmelzen – natürlich von etlichen »Atempausen für das Auge« abgesehen. Kein Kunstwerk kann gedeihen, sich ausleben,

sofern man die Illusion zerreißt. Im Lichtspielhause wird indessen vorläufig eine etwa aufkeimende Illusion gewaltsam zerstört, sobald das Wandelbild aussetzt und die nackte gedankliche Darlegung eintritt. Ähnlich wie im Theater das Fallen des Zwischenvorhanges und das Wiedereintreten der Beleuchtung im Zuschauerraum, falls sie nicht einen vom Dramatiker selbst vorgenommenen, kräftig betonten Handlungseinschnitt anzeigen, unbarmherzig die Stimmung morden. Zusammengefaßt: zuerst Vervollkommnung der Apparate, danach, so jemand nicht Gewinn gier, sondern dichterischer Wagemut triebe, Versuche zu einheitlich fließender Filmdichtung und -darstellung.

III

Wie viele unter denen, die der Kinounternehmer getreue Klienten sind, legen sich wohl die Frage vor, was die im Lichtspielraume für gewöhnlich erklingende *Musik* mit den dort gebotenen bildlichen Vorführungen zu schaffen habe? Ich holte mir darüber Gewißheit, indem ich eine ansehnliche Zahl von Männern und Frauen der verschiedensten Stnde und Altersstufen – auch Kinder – darum ersuchte, mir mitzuteilen, wie sie sich mit den betreffenden instrumentalen Beigaben abfanden? So stark die abgehaspelten Filmprogramme voneinander abwichen, die Antwort lautete fast immer: »Oh, darauf hörte ich gar nicht!« Höchstens daß ein mit empfindlicherem Gehör ausgestatteter Mitbürger bemerkte, das Klavier sei arg verstimmt gewesen oder die Trompete habe schnöde gekickt. Auch meinten manche: »Es wurde gehörig gelrmt, doch störte mich's weiter nicht«. Woraus wieder einmal zu schließen, wie sehr die musikalische Volkserziehung im argen liegt und wie stumpfen Sinnes der Durchschnittsdeutsche sich vergnügt. Gesetzt, man machte mit jenem Musizieren durchgängig Schluß: in der ersten Zeit fielen wohl etliche Äußerungen der Verwunderung; ob jedoch weiterhin viele das übliche Abhudeln eines elenden Potpourris für Salonorchester oder die schlampigen Improvisationen eines minderbegabten, bermdeten Pianisten vermissen würden? »Ja, aber die Stille im Saale hätte etwas Bedrückendes, die Nerven Beunruhigendes«. Meistenteils empfand ich, wenn ich da und dort zu einer ohne Musik veranstalteten Probevorfhrung eines Films geladen war, das Fehlen des unentwegten Fortdudeln oder -klimperns als recht angenehm; ja, meine Phantasie konnte die Sprünge und Lücken in dem auf die Leinwand geworfenen Roman rascher und leichter als sonst aus Eigenem zudecken und ergänzen, da sie nicht durch ein klingendes Nebenbei mit in Anspruch genommen, nicht abgelenkt wurde.

Scheiden wir vorerst Kategorien von Lichtspielen aus, die sich mit derart amusischen Gegenständen befassen, daß nicht völlig gedankenlosen Menschen ein gleichzeitiges Musizieren als Tollhuslergebaren erscheinen muß. Die »Vortragsordnung« bringt: »Vulkane und heiße Quellen«, »Untersuchung des Magens durch Röntgenstrahlen«, »Wie entsteht ein Stück Seidenzeug?«, »Kometen und Sternschnuppen«, »Das Stinktier und seine Nahrung«, »Die Schuhfabrikation in Pirmasens«, »Das Liebesleben der Infusorien«. Zu solchen Darbietungen wird unaufhörlich gefiedelt, geblasen, getrommelt. Speit der Vesuv, so vernimmt man, so das Glück gut ist, »Leise flehen meine Lieder«, wofern jedoch der Improvisator am Klavizymbel Geist bekunden will, die letzten Takte

des »Feuerzaubers« oder als besonders beziehungsreich das fünfte Finale der »Stimmen von Portici« – die arme Fenella stürzt sich in den tobenden Vulkan. Fängt der Seidenwurm zu spinnen an (was ihm, nach Goethe, nicht zu verbieten ist), so genießen wir dazu Schumanns »Träumerei«, nach Umständen auch einen »Feuerwehr-Galopp« oder die ersten fünfzig Takte von Beethovens »Appassionata«. Einsteins Relativitätstheorie wird durch die »Schöne Galathee« bekräftigt. Ferner die sog. »Aktualitäten«. »Poincaré und Baldwin« (»Herzliebchen mein unterm Rebendach«), »Stresemann und Scheidemann« (»Ach ich hab' sie ja nur auf – die Schulter geküßt«), »Gerhart Hauptmann und Thomas Mann legen Kränze am Denkmal Tolstois nieder« (»Deutschland, Deutschland über alles«). Alsdann: »Eine Reise durch Norwegen«, verschönt durch »G'schichten aus dem Wiener Wald« und »Eine Rheinfahrt«, aufgehöhht durch einen Niggertanz.

Wie aber, wenn wir es mit einer zu lebenden Bilderbogen auseinandergewalzten Novelle zu tun haben, sei sie ernster, grotesker, abenteuerlicher Art, sei sie schlechthin auf grobe Spannungseize angelegt wie die Detektivjagden des Lichtspiels? Was da im unsinnigen Miteinander von aneinandergeleiteten, hochgetriebenen Quasivorgängen und einer ihnen von Grund aus widerstrebenden Musik geleistet wird, geht auf keine Mammuthaut. Von eigenen Erlebnissen merke ich an: Ausschnitte aus Zolas »Assommoir« verschwistert mit einer »Freischütz«-Paraphrase; eine Verfilmung von »Romeo und Julie« (Dauer knapp vierzig Minuten), dazu Operettengesimpel von Lehár. Gehen wir der Sache auf den Grund. Angenommen, ein geistig höherstehender Veranstalter von Lichtspielen, der Vorstand eines Volksbildungsvereins oder der Leiter eines staatlich, eines städtisch verwalteten Kinos beabsichtige, ein Filmstück mit einer begleitenden Musik *andauernd* in haarscharfer Übereinstimmung zu halten. Er stelle einen begabten, gewandten Kapellmeister mit dem richtigen flinken Theaterblick zur Verfügung samt bestgeschulten Instrumentalisten, die letzteren – was wirtschaftlich schwer möglich – so zahlreich, daß sie sich in Rücksicht auf die durch den Kinobetrieb gebotenen vielfachen Wiederholungen öfters ablösen könnten und daß somit die Partitur immer wieder mit gleicher Frische zu Gehör zu bringen wäre: ließe sich selbst unter derart ausnahmsweise günstigen Vorbedingungen ein fugenloses Aufeinanderpassen von Laufbild und Musik erzielen?

Es sei die Reihe aufgestellt: Oper (Musikdrama), gesprochenes Schauspiel, Pantomime auf dem Bühnenpodium, erzählendes Laufbild. In der Oper entwickelt sich, das musikdramatische Werk als Ganzes betrachtet, die Handlung am langsamsten; der Charakter des gesungenen, oft langgezogenen Tones, die erforderlichen lyrischen Ruhepunkte, das nicht selten gemächliche, beinahe oratorienhafte Anheben und Abklingen des Chores, die hier jeweils umständlich vorzubereitenden Steigerungen: all das frißt Zeit. Erheblich rascher vollziehen sich Gedankenentwicklung, Rede und Gegenrede, Zusammenballung und Lösung der Konflikte im gesprochenen Stück – Ausnahmen, wie einige klang- und gefühlsschwelgerische Tragödien der alten Spanier und Grillparzers, bestätigen die Regel – man vergleiche auf das Quantitative an Handlung hin Werke Shakespeares, Schillers, Kleists mit solchen Glucks, Webers, Wagners. Noch schneller wirkt sich die Pantomime aus. Was von ihr gilt, findet in erhöhtem Maße auf den erzählenden Film

Anwendung. Hier kann vom Hin und Wieder der Reflexionen eines kunstgerecht gegipfelten Monologs vom lyrischen Ausschwingen einer Gefühlswallung nicht die Rede sein. Das verböte die – verständig aufgefaßte – Filmtechnik; das verträge sich auch nicht mit der Notwendigkeit, bei verhältnismäßig wohlfeilen Platzpreisen mit gehäuften kurzen Vorstellungen Kasse zu machen. Die Ereignisse *müssen* sich schier überstürzen, die Affekte können sich nur kurz und kräftig (nicht gleichbedeutend mit grob und karikaturistisch) entladen. Geschwindmarsch des Geschehens, Sturmflug der Gefühle. Da soll die schon das gesprochene Wort im Gesang unendlich verlangsamende Musik mitkommen? Unmöglich! Zum Scheitern verurteilt wäre somit jedes Beginnen, zu einem vorhandenen Film mit noch so gewissenhaftem Fleiß eine Sekunde für Sekunde mitlaufende Partitur zu komponieren, sie durch einen anschiemgsamen, die Bewegungen der Darstellenden »abfangenden« Kapellmeister mit dem Laufbild in absoluten Einklang bringen zu lassen. Stets hätte man auf peinliche Unstimmigkeiten gefaßt zu sein. Es wiederum auf eine Harmonie von Film und Musik gar nicht anlegen, letztere sozusagen über Stock und Stein mitstolpern lassen? Allenfalls wäre es denkbar, daß ein auch dichterisch begabter, mit der Filmtechnik genau vertrauter, für nachmalende Tonsprache außerordentlich befähigter, sprungfertiger Komponist ganz aus sich heraus ein kleines Lichtspiel-Gesamtkunstwerk schüfe und auch als suggestionsmächtiger Kapellmeister dirigierte. Doch mit seinen vielen »Wenn« stünde das Experiment auf des Messers Schneide.

Bleibt die »Filmoper«. Aus den obigen Darlegungen folgt ohne weiteres, daß eine pomphaft angekündigte Wiedergabe vom »Waffenschmied«, »Fliegenden Holländer«, »Lohengrin« im Lichtspielhause auf den verschmutzten Abklatsch weniger willkürlich aus dem dramatischen Zusammenhang gerissener, lose aneinandergeliebter Fetzen hinauslaufen muß, daß an eine Übereinstimmung zwischen den im Umsehen vorübergleitenden Bildern und der breit ausströmenden Musik (»Lohengrin«, Brautgemach!) nicht gedacht werden kann. Von den tausend Verkümmern und Entstellungen des Orchesterparts nicht zu reden. In Italien packte mich einmal der Zorn über einen verfilmten »Parsifal«; doch wurde ich recht kleinlaut, als mir darauf im Costanzi-Theater zu Rom ein von Felix Weingartner auf die Dauer von knappen zweidreiviertel Stunden zusammengestricherter, im Blitzzugstempo dirigierter »Tristan« vor Augen und Ohren kam. Engagierte man im übrigen, den frech lügnerischen, doch von den Zeitungen anstandslos aufgenommenen Anzeigen gemäß, für besagte Veranstaltungen tatsächlich »Solisten ersten Ranges, klangprächtige Chöre, vollbesetzte Orchester«, dann wäre es klüger und vorteilhafter, gleich neue Operntheater zu eröffnen.

IV

Ungeachtet all solchen Unfugs und Unsinns, aller der Musik bisher im Kino Hause gewordenen Unbill brauchte man ihr dort nicht das Lebenslicht auszublenden. Im Gegenteil! Es böte sich da vortreffliche Gelegenheit, gute, *säuberliche*, leicht eingängliche Tonkunst vorwiegend heiterer Art der Allgemeinheit zugänglich zu machen und auf diese Weise zur Hebung des Musikgeschmacks breitester Schichten ein Erkleckliches beizutragen. Das gehörte in das Gebiet der *Reform der öffentlichen Unterhaltungsmusik*.

(Vorarbeiten hierzu, die, durch mich angeregt, von der Leitung des Dürer-Bundes 1912 und 1913 begonnen wurden, gerieten, wie so vieles andere, nach 1914 ins Stocken. Hoffentlich lassen sie sich in absehbarer Zeit wieder aufnehmen! Vergleiche meine Studie »Öffentliche Unterhaltungsmusik in Deutschland«, Nr. 138 der Flugschriften des Dürer-Bundes.) Nur müßte man sich dessen entschlagen, un- und antimusische Vorführungen, wie solche rein belehrender Art, mit Musik auszustatten. Und in Hinsicht auf den Film erzählenden Charakters hätte man das ständige Neben- und Durcheinandergehen von Musik und Laufbild abzustellen. Hingegen könnte die erstere, ohne sich zu prostituieren, die Filmnovelle, den Filmroman mit kurzen Präludien und Schlußstücken *umrahmen*, durch knapp gefaßte Zwischenspiele, während derer die Leinwand unbeleuchtet bliebe, beleben, hier und da zwischen »Szenen«, die sonst hart aufeinander stießen, mit ein paar Takten, für deren Dauer der Film aussetzte, seelische Verbindungsbrücken schlagen; es wäre möglich, daß eben die Musik öfters die Rolle der unseligen schriftlichen, in Hast abzulesenden und die Illusion vernichtenden Kapitelüberschriften und Erklärungen übernehme. Ein Beispiel: Einer der relativ besten Films, die seither in Deutschland die Runde machten, war der »Fridericus Rex« betitelt; er gab Zeugnis von ehrlicher, wenn auch im einzelnen ungleichwertiger künstlerischer Arbeit. An ihm ließe sich vortrefflich erweisen, wie eine sich auf solche Umrahmung, auf etliche ganz knapp gefaßte Überleitungen, auf wenige bescheidene Unterermalungen beschränkende Filmmusik beschaffen sein müßte. Ein paar alte schöne Märsche, einige mit Feinsinn ausgewählte gravitatische oder anmutige Stückchen aus der deutschen und italienischen Rokokoliteratur, etliche eingestreute Signale (Filmleitmotive!): was brauchte es mehr? Statt dessen fegte man, während sich die Schlachten des Siebenjährigen Krieges abwickelten, längere Bruchstücke Beethovenischer Sinfonien herunter – der flötenspielende Monarch hatte diese Werke vermutlich vorgeahnt. Und die Reflexionen Maria Theresias und ihres Kanzlers wurden durch die ins 18. Jahrhundert verpflanzten Verdi und Wagner aufgeschmückt. Jener Film sollte zur Wiederbelebung des Patriotismus beitragen; just durch das Vielzuviel sentimentalisierender, ein schlichtes Gefühl verwässernder Musik wurde jedoch die beabsichtigte Wirkung größtenteils unterbunden. Ein weiteres. Das verfilmte »Heldenleben« Friedrichs bringt auch einen Ball im Berliner Schlosse. Da gehen einmal ausnahmsweise die Musik und die Bewegungen (der Tanzenden) rhythmisch genau zusammen. Dennoch verdirbt mir sich Widersprechendes die Freude daran: die Bilderreihe der Gavotte, in der Fläche gezeigt, wirkt schier immateriell, die dazu erklingende Musik aufdringlich materiell, weil gespielt im ungefähr gleichen instrumentalen Gewande und mit den gleichen Stärkegraden, die wir von der Begleitung im Ballsaal oder auf der Bühne körperlich ausgeführter Tänze her im Ohre haben. Jede mit bestimmten Laufbildern zusammenzupassende Musik wäre füglich *apart zu instrumentieren*, bezüglich umzuinstrumentieren: auf diskrete Farbgebung, auf Mattglanz hin, mitunter wie verschwebendes Echo tönend, traumhaft. Zu bevorzugen hätte man sordinierte Streicher, zarte Holzbläser in mittlerer Lage, ein Harmonium mit einer ansehnlichen Zahl unaufdringlicher Stimmen und guter Schwelltechnik. Blech dürfte nur ganz gelegentlich verwendet werden, das grelle Kornett und die schweren Tuben überhaupt nicht; Schlaginstrumente stets gedämpft, in leisem Anrühren.

»Umgekehrt wird ein Schuh draus«, sagt das Sprichwort. Spekulative Köpfe haben ausgeheckt, es wäre wünschenswert und vielleicht auch einbringlich, für berühmte Tondichtungen erläuternde Filme anzufertigen. Zum Besten minder musikalischer Menschen, denen mit Hilfe derartiger Laufbilder das Verständnis für die Heroen der Sinfonik leichter aufgehen würde; Beethovens »Pastorale« und »Mondscheinsonate« nebst Richard Straußens »Don Quixote« sind dazu ausersehen, sich zuerst den Armen im Gehör mit Unterstützung des Leinwandzaubers zu enthüllen. Kein Sinn und kein Unsinn, der nicht schon vorgedacht worden wäre. Franz Liszt erwoh zur Zeit, da er noch Welt und Kunst unter den Gesichtspunkten Pariser Schöngeister und Halbdichter betrachtete, die Vorführung der programmatisch zu behandelnden Divina commedia mit aufhellenden Dioramen. Wäre der Plan zur Verwirklichung gelangt, so hätte man sich darüber den Kopf zerbrechen können, ob eigentlich der Maler den Dante oder Liszt den Maler oder Dante sowohl den Maler als auch Liszt oder der Maler teils Dante, teils Liszt erklären sollte. Im Ernst: der Versuch, Schöpfungen der absoluten Musik durch Laufbilder dem Gevatter Schneider und Kesselflicker näher zu bringen, ließe sich gerade so verrückt an, als es blöd und frech ist, Bach und Beethoven, Schubert, Schumann und Chopin zu »tanzen«. Die Instrumentalwerke dieser und anderer Tonmeister sind durchaus unirdischer Natur, entwickeln sich mit ihren Spannungen, Kämpfen und Lösungen in einer Welt über dieser Welt. Sie in die Sphäre der Augenweide rücken, heißt sie verfälschen, entweihen – und sich als unmusikalisch entpuppen. Unmusikalisch sind die gedachten Filmbegrübler und Lichtspielregisseure ebenso wie jene heute die Konzertsäle abgrasenden schamlos entblößten Tanzdirnen.

* * *

Darlegungen über die *soziale Lage* der äußerst zahlreichen in den deutschen Lichtspielhäusern beschäftigten Musiker, über ihre Leistungsfähigkeit, ihre Vorbildung, im besonderen auch über Stellung und Können des Kinokapellmeisters und verwandte Fragen muß ich mir für später aufsparen. Jüngst fand ich in einem ausgezeichneten Artikel der »Deutschen Musiker-Zeitung« den folgenden Satz: »Eine gute Kinomusik, eine geschmackvolle Unterhaltungsmusik, ja selbst eine ausgewählte Tanzmusik kann sehr wohl ein Kunstgenuß sein«. Bravo! Nur setze ich statt »kann« »könnte«. Die Kinomusiker haben sich als eifrige, tapfere Tarifpolitiker bewährt; davon, daß sie das Bestreben zu erkennen gäben, künstlerisch zu wachsen, auf eine möglichst hohe Stufe zu gelangen, verlautete noch nicht allzuviel. Im »Kinematograph«, einer vielverbreiteten Fachzeitschrift, wurde vor kurzem ein »gewisser Tiefstand der Kinoorchester in qualitativer Hinsicht« beklagt, vornehmlich was die Provinz angehe. Die Ursachen sehe ich in dem Überangebot an Kräften, unter denen sich nicht wenige arg mittelmäßige und ganz unterwertige befinden – *wir haben viel zu viel Musiker*; in dem eingangs berührten, von den Gewerkschaften ausgeübten Engagementszwang; in der falschen Sparsamkeit ausbeuterischer, auf Höchstgewinne gewissenlos hinarbeitender Lichtspielmagnaten und nicht zum wenigsten im *einseitigen* Sichfestlegen auf Lohnkampftätigkeit.

§ 36 Hans Erdmann, *Zur Methodik der musikalischen Film-Illustration*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 2, Nr. 38, 20. September 1924, S. 43 (I.–III.); Nr. 39, 27. September 1924, S. 28 (IV.–VI.); Nr. 40, 4. Oktober 1924, S. 36 (VII.–IX.); Nr. 41, 11. Oktober 1924, S. 26 (X.–XIII.).

I.

Es wird richtiger sein, beim Film ganz allgemein von einer *musikalischen Illustration* auch dort zu sprechen, wo eine Musik besonders geschrieben wurde. Im Begriff »Komponieren« liegt eine frei schaffende Arbeit, die durch Rücksicht auf Text und Szene bei Oper und Pantomime nicht mehr eingeengt sein darf, als es ohne Schaden für das musikalisch-szenische Gesamtwerk geschehen kann. Beim Film liegt der fertige Bildstreifen vor, an den die Arbeit wohl oder übel gebunden ist. Dabei geht es ohne gewisse Härten und Gewaltsamkeiten nicht ab und die bescheidenere Bezeichnung »Illustration« wird zuvor besser am Platze sein.

Ich sage »zuvor«, denn ob dieses Verhältnis zwischen Musik und Film das allein Mögliche und Erschöpfende ist, könnte allenfalls zweifelhaft sein.

Die inneren Spannungsgesetze, also die seelischen Vorgänge, stehen natürlich auch beim Film mit dem, was man bei der Musik Dynamik und Agogik nennt, in einem engen ästhetischen Zusammenhang. So könnte man wohl zu der Meinung gelangen, daß dort, wo musikalische Intuition beim »*mis en scène*« mitbestimmend wäre, ein also vertieft wirksames Zusammengehen zwischen Musik und Handlung zu einer im gleichen Maße erhöhten Stimmungsgewalt führen dürfte.

Wer ein Ohr dafür hat, kann die Berechtigung dieser Annahme bestätigt finden, wenn einmal im Kino ein musikalischer Zufallstreffer unversehens einer oft beiläufigen Einzelszene zu unerwarteter Leuchtkraft verhilft.

Derartigen Erfüllungen steht gegenwärtig noch vieles und mancherlei entgegen, bleiben wir also bei der gegenwärtigen Tatsache: Der Bildstreifen liegt vor, und es soll dazu eine angemessene Begleitmusik geschaffen werden.

Ich hatte im vorhergehenden Aufsatz die Hemmungen, die unserer Arbeit entgegenstehen, »Geländeschwierigkeiten« genannt, um auszudrücken, daß sie nicht organisch aus der Sache selbst sich erklären, sondern vielmehr äußerlich in allerhand Nebenumständen begründet sind. Da diese Nebenumstände sich zuvor nicht werden beseitigen lassen, müssen wir damit rechnen. Es wird sich also im folgenden darum handeln, geeignete Wege aufzuspüren, auf denen man die äußeren Widerstände so paralisieren könnte, daß mit der Zeit schließlich eine Art praktisch erprobter mehr oder weniger ausgeglichener *Methodik der Musik-Illustration* erreicht würde. Eine solche müßte natürlich so beschaffen sein, daß sie dem Szenischen und Musikalischen besser zu dienen imstande wäre als die bisher mehr oder minder große Zufälligkeit, und natürlich auch bis zu einem gewissen Grade allgemeingültig.

II.

Führen wir uns vorerst einmal vor Augen, wo wir gegenwärtig stehen.

Die Fälle, wo zu einem Film eine eigene Musik geschrieben wurde, sind immer noch so selten, daß wir sie außer acht lassen können. In der Hauptsache handelt es sich also darum, *Musikstücke zumeist der Konzertliteratur* zusammenzustellen und, so gut es eben gehen will, den Vorgängen des Films anzupassen, indem man sie abkürzt oder auch durch Wiederholung verlängert, die Uebergänge aber mehr oder weniger geschickt improvisatorisch zu verdecken sucht. Hat dabei nun ein Kapellmeister irgendwie Probemöglichkeiten, so gelingt das etwas besser, im anderen Falle schlechter.

Es sei bedingungslos gegeben, daß Geschmack, reiche Repertoirekenntnis und Erfahrung, dazu ein paar schnell hingeworfene Noten aus eigenem Vermögen manchen Kapellmeister befähigen, eine Begleitmusik durchzuführen, die zum mindesten nicht stört und darüber hinaus hier und da einiges zur Vertiefung der Stimmung tun kann. Ebenso wenig werden wir Grund haben, auf diesen nur allzu sauer erworbenen Lorbeeren auszuruhen und den jetzigen Zustand für irgendwie befriedigend zu halten.

III.

Die Tatsache, daß dem Film, also einer mit großem Kostenaufwand hergestellten stilistischen Einheit – und man darf zugeben, daß hier wirklich schon sehr Ersprißliches geleistet wurde – in der Begleitmusik ein buntscheckiges Konglomerat von Musikstücken verschiedenartigster Herkunft gegenübersteht, ist an sich schon zureichend fatal. Freilich ist das ein Einwand, wie schwerwiegend er auch sonst sein mag, den nur der höher orientierte Geschmack machen wird, ein solcher aber wird ja im Lande Bachs, Mozarts, Beethovens und Wagners – heil unserer Filmmusik – im großen Publikum nicht vorherrschend sein und also unliebsamen Anstoß nicht nehmen können.

Greifbarer ist schon der andere Umstand, daß dieser Musik zumeist das eigentliche dramatische Blut fehlt, vor allem gerade dasjenige, was der Film spezifisch braucht; das ist natürlich; weil es eben zumeist Konzertmusik ist. Dort aber, wo sie aus der Oper stammt, sind es auch wiederum gerade die Stellen aus Opern-Fantasien und dergleichen, die sich für den Konzertvortrag eignen, nicht aber die eigentlich dramatischen Momente der Partitur, weil sie eben schwer zugänglich sind.

Bleiben wir einen Augenblick bei der Oper.

Es sei einmal von allen Zutaten abgesehen; betrachten wir nur die einfache Handlung einer Oper und lösen sie schematisch in ihre primären Bestandteile auf, so gibts ihrer drei, oder genauer zwei, und ihre Verbindung. Dem aktiv dramatischen Element, dem Tatausbruch, steht das passiv lyrische, der Gefühlsausbruch gegenüber. Verbunden sind beide durch Erklärungen, die nötig sind, um die beiden ersten zu verstehen.

Man wird einsehen, daß die beiden, das dramatische und das lyrische Element die Angelpunkte sind, wo der Opern-Komponist anfaßt, wo die große musikalische Entwicklung liegt, während das dritte, die logische Verbindung beider eben der wunde Punkt

ist. Hier hilft man sich mehr oder weniger geschickt weiter, und in jeder Partitur der Großen wie der Kleinen findet sich die Kompositionsweise, die man despektierlich »Schusterfleck« nennt. In der Nummeroper steht hier das »recitativo secco« oder der gesprochene Dialog.

Aesthetisch ausgedrückt bedeutet diese schematische Gegenüberstellung, daß zwischen großen lyrischen und dramatischen Akzenten die Ruhe eintreten muß, auf der sich die ersteren plastisch abheben können, wobei also die Musik nur weiterführt, aber nicht herrschend hervortritt.

IV.

Und noch eine andere Seite.

Das Buch einer Oper »gesprochen« ohne Musik aufgeführt, würde sich in einer viel kürzeren Zeit abspielen als eben mit Musik. Das will besagen: ein dramatisches Geschehen wird durch Uebertragung ins Musikalische zeitlich zerdehnt, indem die Musik die Vorgänge in ihrem Gefühlswert überhöht oder vertieft, dadurch verlangsamte und eindringlicher gestaltet.

Demgegenüber liegt in unserem Fall die Sache so, daß der Film zwar ganz allgemein viel handlungsreicher ist als das Wortdrama oder gar die Oper, daß er aber trotzdem eine kürzere Spieldauer hat, sein Tempo, das innere Tempo wohlgemerkt, ist ungleich rascher. Daraus ergibt sich ein Anhalt für Faktur und Tempo seiner Begleitmusik.

Die Technik der Opernkomposition dürfte sich dementsprechend umformen, innerlich beschleunigen und zusammendrängen lassen, die Kompositionsweise der absoluten Musik, deren inneres Tempo viel zögernder ist, eignet sich weniger. Man halte sich nur vor Augen, mit welchem begrenztem thematischen Material die klassischen Symphoniker eine halbe Stunde und länger musizieren können. Hier wird gewissermaßen ein Gefühlsmoment und seine Antithese zerdehnt, gleichsam mit der Zeitlupe vorgeführt. Der Film aber verlangt eine genaue entgegengesetzte Einstellung.

Aus alledem ergibt sich, daß es der auf der bisher üblichen Weise durchschnittlich zustande gekommenen Begleitmusik in erster Linie am Filmtempo fehlt. Schnell aufeinanderfolgender Wechsel von musikalischen Gefühlsmomenten, wo solcher am Platze, ist schwer zu erreichen, es fehlt an charakteristischen Höhen und Tiefen: zumeist sagt die Musik zuviel, und wo es darauf ankommt, zu wenig. Mit lyrischen Momenten mag es noch angehen, dramatisch wirksame Einschlüsse gelingen schon seltener, und wo sie zwangsläufig kommen müssen, stecken sie im Aeußerlichen, aber – besonders bezeichnend – wo es am meisten fehlt, das ist kurz gesagt am »Schusterfleck«. *Es fehlt immer an Musik, die nur fortführend begleitet, ohne zu sprechen und nicht Effekte vorwegnimmt.* So ist zum Beispiel die Musik bei Expositionsszenen fast immer verfehlt. Gedanken programmatisch antizipieren und so thematisches Material vorbereiten, kann man bei gegenwärtiger Praxis natürlich nicht, andere vernünftige Möglichkeiten gibts kaum, also, was bleibt übrig, man werkt irgendwie los, und weil *nichts recht paßt, paßt alles.*

V.

Die Praxis scheint tatsächlich solche Ueberlegungen zu bestätigen.

Ein italienischer Akademiker, der »Paduas hohe Schule« verließ, um in Deutschland weiter zu studieren und auf irgendwelchen unerforschlichen Wegen unter die Filmmusikanten geriet, hat hier einige Vorarbeit geleistet. Giuseppe Becce, zur Zeit Kapellmeister an den Ufa-Theatern, ein bemerkenswert geschickter Musiker und Komponist, auf den man schon etwas acht geben darf, hat eine Sammlung Film-Musik unter den Namen »Kinothek«¹ herausgegeben. [¹ »Kinothek«, Neue Film-Musik, Berlin b. Schlesinger].

Aus der Praxis entstanden und für die Praxis bestimmt, enthält diese Sammlung eine große Zahl kurzer und prägnant charakteristischer Sätzchen, die in der Hauptsache dazu gedacht sind, dramatische und lyrische Momente kurz und treffend zu untermalen. Sie sind viel im Gebrauch, werden verlangt und gekauft, und darin scheint der Beweis zu liegen, daß sie in der Tat geeignet gefunden werden, um eine derartige Lücke auszufüllen.

Nicht besonders betont zu werden braucht dabei, daß diese Musik, bei der der italienische »verismo« zu Pate gestanden hat, zuvor keinen Anspruch auf musikalische Bewertung erhebt, darüber wird sich auch der Autor klar sein: sie sind praktisch und wollen nichts weiter sein. Aber eben dieser aus der praktischen Arbeit heraus erfüllten Zweckmäßigkeit beruht in diesem Zusammenhange der sehr bedeutsame Grund ihrer Erwähnung: hier scheint uns nämlich die Praxis einen Weg aufgetan zu haben, dem methodische Bedeutung zukommt.

VI.

Becce hat den einzelnen Nummern seiner Sammlung programmatische Ueberschriften beigegeben. Wir lesen da: Entsagung (Für Szenen des Schmerzes und der Verlassenheit). – Nachtstimmung (Für geheimnisvolle, drohende Szenen). – Verfolgung und Flucht (Auch für plötzlich erregte Szenen). – Ernste Stimmung (Für geheimnisvolle Szenen, die zu leidenschaftlichen Vorgängen führen). – Brand und Kampf – Liebes- trauma – Vergangenes Glück – Seltsame Ahnung – Im Zaubergarten – Erscheinen des Todes – Kampf, Tumult, Brand – Katastrophe – Im Zauber der Dämmerung – Die Sehnsucht spricht usw.

Diese verschiedenartigen Stichworte geben Anlaß, an bekannte musikästhetische Tatsachen zu erinnern.

Die Musik kann durch subtilste Schattierung in dynamischer wie agogischer Hinsicht, durch harmonische Aufhellung und Verdunkelung Stimmungen bis zu einer Feinheit nuancieren, wie keine andere Kunst, aber sie schildert nie Stimmung einer *ganz prägnanten* Tatsachenkonstellation; sie hat gewissermaßen die Funktion einer »Gefühlsformel«, vergleichbar einer algebraischen Formel, die eine Richtigkeit in allgemeiner Form zum Ausdruck bringt, alle bestimmten Werte aber als unwesentlich ausscheidet. Gegen

die Richtigkeit dieser Tatsache haben die Fälle keine Beweiskraft, wo durch Verbindung von Musik mit Wort und Handlung der ersteren schon vom Autor ein bestimmter Gefühlsinhalt verliehen wurde, wenn dann solche Musik auch losgelöst von Wort und Handlung, z. B. das Carmen-Motiv, das Walhall-Motiv u. a. ganz bestimmte Vorstellungen in uns wachrufen und mit dem musikalischen Thema unlösbar verbunden zu sein scheinen, so ist das eben nur scheinbar, ist nicht direkt organisch in der betreffenden Tonverbindung begründet, sondern durch Association, als Erinnerungsvorgänge zu erklären.

Für uns hier ist wichtig festzuhalten, daß z. B. innere Seelenkämpfe und äußere reale Kämpfe, Tumulte und Schlachten u. dgl. musikalisch nicht klar zu trennen sind. »Sehnsucht nach der Heimat« nicht von »Sehnsucht nach Liebe« oder »Liebestraum«, »Entsagung« nicht von »Sehnsucht«. Was »Im Zaubergarten« bedeutet, kann auch eine »seltsame Ahnung« oder eine »Nachtstimmung« sein. Hier sind also keine prägnanten gegenständlichen Umstände und die aus ihnen folgernden Gefühle, sondern nur Gefühlskomplexe ungefähr benannte, ihre Unterscheidung in der Art des Ausdrucks und Wahl der Mittel diktiert der musikalische Gesamtstil und eben subjektiver Geschmack.

VII.

Setzen wir einmal den Fall – die Historie kennt dergleichen –, es wäre von einer Oper oder Pantomime nur der instrumentale Teil erhalten geblieben und keinerlei Anhalt mehr vorhanden für Szenerien und Text. Nun aber sollte diese fehlende Handlung irgendwie durch eine neu erfundene entsprechend ersetzt werden, um die Musik wieder der Bühne dienstbar zu machen.

Zuerst würde sich bei einer solchen Arbeit die schon vorerwähnte Unmöglichkeit ergeben, aus der Musik eindeutige Schlüsse auf die ursprüngliche reale Haltung zu machen. Es wird übrigens klar sein, daß aus dieser einen Unmöglichkeit sich rückwärts überhaupt erst die Möglichkeit ableitet, an eine solche Arbeit mit einiger Hoffnung auf Erfolg herangehen zu können.

Daneben werden wir finden – und auf diese Feststellung kommt es mir hier an –, daß die einzelnen Teile dieser textlosen Partitur – also die dramatischen und lyrischen Momente, vgl. Absatz III. – einen inneren, zwingenden, *musikalischen* Zusammenhang nicht in der Weise haben, daß sie nun gerade die Art der Verbindung haben müßten und keine andere. Natürlich nicht, denn *dafür* war ja Text und Szene in der Hauptsache maßgebend. Wir werden also, ohne den musikalischen Wert zu mindern, um willen einer neuen szenischen Handlung an eine andere Zusammensetzung der einzelnen Teile der Partitur denken dürfen.

Daß das bei der älteren Nummer-Oper keine Schwierigkeiten macht, ist klar: Umstellungen und Weglassen einzelner Teile ist hier in der Praxis gang und gäbe. Gegen diese Praxis etwa höhere Gesichtspunkte geltend zu machen, darauf kommt es jetzt nicht an.

Aber auch, wenn wir uns einer modernen durchkomponierten Partitur gegenüber befinden, ändert sich die Sache *im Prinzip* nicht; wir haben da keineswegs ein streng orga-

nisches und ebenso musikalisch zwingend komponiertes Werk vor uns, vergleichbar der geschlossenen – gotischen – Architektur einer klassischen Symphonie, vielmehr ist eine solche Opernpartitur gewissermaßen ein barockes Bauwerk, das zwar so, wie es ist, seine Schönheiten aufweist, sonst aber mehr gelöst ist und nicht vorwiegend unter innerem musikalischen Zwang erwuchs. Die Oper ist ein Zwitter. Beiläufig: Pantomime und Ballett brauchen es nicht oder wenigstens nur in geringerem Maße zu sein.

VIII.

Ein Letztes: Wie eng kann bzw. muß das Zusammengehen zwischen Film und begleitender Musik sein?

Begriffe wie »*Film-Operette*« und »*Film-Oper*« seien hier übertragen. Nach dieser Richtung dürfte die filmische Entwicklung, soweit sie als *selbständige Kunstgattung* gewertet sein will, wahrscheinlich nicht gehen, ebensowenig wie in der Richtung des »*Sprechenden Film*«. Hier gibt es grundlegende ästhetische Unterschiedenheiten, die man keineswegs verwischen darf. »*Filmoper*« und »*sprechender Film*« würden, eine letzte technische Vollendung vorausgesetzt, so etwas wie »phono-photographiertes« Theater ergeben, also etwas ganz anderes. Für die *Filmkunst*, wie wir sie jetzt verstehen, also die *Kunst des »stummen Film«* wäre diese letzte technische Vollendung der vorgenannten Gattung übrigens sehr zu wünschen, sie würde das Aufgabengebiet einzugrenzen vermögen und damit die Schicksalsfrage stellen, ob das stumme Bild der Leinwand zum lebensfähigen Eigendasein berufen ist.

Uebergehen wir jetzt diesen Punkt.

Die Filmvorgänge werden nicht als streng – etwa musikalisch – rhythmisierte Bewegung inszeniert, sondern naturalistisch. Die *Filmszene ist also keine Pantomime* im engeren Sinne mit musikalischer Grundlage. Ob sie das unter Umständen sein kann oder sollte, bleibe unerörtert; je mehr sie sich jedenfalls einer solchen Technik nähert, um so enger muß zwangsläufig der Zusammenhang mit der Musik werden. Die derzeitige Inszenierungsweise, die in ihrer hauptsächlich naturalistisch eingestellten Art nicht enger auf musikalische Momente Bezug nehmen kann, verlangt einen so minutiösen äußeren Zusammenhang nicht. Würde er irgendwie angestrebt, so dürfte sich der musikalische Satz völlig auflösen und in verwirrende Einzelheiten zerfallen. Die musikalische Illustration muß sich also in *erster Linie* mehr an den inneren seelischen Rhythmus der Filmvorgänge halten und sie zu stützen versuchen.

IX.

Wenn ich nun dazu übergehe, aus allen vorweggenommenen Tatsachen und Ueberlegungen ein Fazit zu ziehen, so soll das geschehen ohne große Bedenklichkeit und allzuängstliche Rücksicht auf vertraute Musikbegriffe. Maßgebend bei diesem »*Versuch einer Methodik der musikalischen Filmillustration*« sei nur die Frage: »*Was braucht die Praxis?*«, daneben die reale Forderung: Wir müssen das bisher übliche, nahezu planlose Durcheinander überwinden, ihm irgendwie einen Plan aufzwingen, der aus der Sache sinn-

gemäß zu begründen ist. Vielleicht gelingt es so, die Unordnung mit der Zeit zu paralyisieren, darüber hinaus auf dieser Normalbasis einem klar umrissenen Ziel erfolgreich zuzustreben und am Ende – wär's möglich! – einen wirklich spezifisch filmischen Musikstil zu finden, der, geboren unter dem Zwange der Notwendigkeit, höherer ästhetischer Steigerung fähig ist.

Es wäre nicht der erste Fall in der Kunstgeschichte, daß ganz abseits vom eigentlichen Kunstgebiet liegende praktische Umstände Anlaß zu einer neuartigen Richtung geworden sind. Das mögen vor allem diejenigen bedenken, die in solchen Gedankengängen eine Profanierung unantastbarer Musikgesetze erblicken sollten. Auf der andern Seite freilich wird keine, auch die beste Methode etwas helfen, wenn sie ohne Sinn angewandt wird. Daß es sich übrigens nicht darum handeln kann, die bisherige Praxis, also die der Verwendung vorhandener und unterschiedener Musikalien, irgendwie zu veredeln, das dürfte klar sein; so etwas geht natürlich nicht besser zu machen, als es eben im besten Falle schon jetzt geschieht. Begründete Hoffnungen bestehen nur dort, wo man *frisch aufbauen* will, wo aus Vorhandenem oder Eigenem Begleitmusiken *neu* geschaffen werden.

Da der Film kurzlebiger ist als die zu ihm verfaßte oder zusammengestellte Musik, oder – von einer andern Seite gesehen –, da die Musik keineswegs unlösbar mit einer bestimmten Filmszene verbunden ist (vgl. VI), sondern mit derselben Wirksamkeit für verschiedenste Szenen gleichen Stimmungsgehalts verwendbar bleibt, so wird man generell davon Abstand nehmen können, *Begleitmusiken* zu einem bestimmten Film in Auftrag zu geben, sondern vielmehr nur solche zu bestimmten *Filmgattungen*.

Auch dabei wird sich eine gewisse Beschränkung ermöglichen lassen; manche Gattungen wird man zurückstellen, andere – ich erwähne Historische – Sagen- und Märchenfilme, Phantastische, den Gesellschaftsfilm höheren Stils mit seiner Abart, dem Kammerpiel, das feinere Lustspiel – bei der musikalischen Behandlung bevorzugen. Schon in einer solchen Beschränkung, einer sachgemäßen Auswahl des Stoffes wird der Vorteil liegen, daß eben ein kleineres Arbeitsgebiet mehr Aussicht hat mit Erfolg bearbeitet zu werden.

X.

Die Musikillustration des Film knüpft naturgemäß in gleicher Weise wie die moderne Opernkomposition (vgl. III) in erster Linie an die lyrischen und dramatischen Höhepunkte an. Von diesen Hauptthemen ausgehend breitet sich dann das thematische Material entsprechend aus.

Bei einer solchen Arbeit wird es einen Zustand geben, wo die Musik in ihren charakteristischen Grundzügen fertig ist, und man nun daran geht, zusammzusetzen, Lücken auszufüllen, episodenhafte Vorgänge einzubeziehen usw. Wenn in diesem Augenblicke aus irgendeiner zwingenden Notwendigkeit die Frage aufgeworfen würde, ob man die bisher geschaffene Musik nicht zu einem andern Film etwa gleichen Stimmungsgehaltes verwenden könnte, so müßte das nach allem bisher Gesagten bejaht werden. Es würde sich auf alle Fälle ein sehr großer Teil der Musik verwenden lassen

(vgl. auch VIII), einiges müßte etwa verlängert, anderes verkürzt, einiges dazugetan, anderes weggelassen werden, aber – die bisher geleistete Arbeit wäre keineswegs umsonst, und was etwa übrig bliebe, das könnte zu anderem Zwecke verwandt werden. In der Tat, so geht es – soweit das Handwerksmäßige, das uns hier allein interessiert, in Frage kommt – in der Arbeitsstube des Komponisten zu, und ist immer so zugegangen.

Mit der letzten Ueberlegung befinden wir uns nun im *Drehpunkte des praktischen Problems*:

Die Arbeit, die nämlich zuletzt geleistet wird, die im *Zusammenfügen der einzelnen Partiturteile und in der Einbeziehung alles Zufälligen besteht*, das ist diejenige, die eben nur für den *rasch vergänglichen Einzelfall* geleistet wird, die aber im übrigen *regelmäßig verhält*, daß eine also fest zusammengeschweißte Musik noch weiter verwertet werden kann, diese Tatsache indes ist wieder der Grund, weshalb keine oder wenigstens so unverhältnismäßig wenig Film-Musik in Auftrag gegeben wird.

Eine Begleitmusik zum Film – man wird das sinngemäß verstehen – muß also grundsätzlich immer auf dem Punkte zum Abschluß gebracht werden, wo sie, wie oben gesagt, »in ihren charakteristischen Grundzügen« fertig ist, wo man also in ihrer Zusammensetzung, die jedesmal erst ad hoc vollzogen werden sollte, noch freie Hand hat.

Die einzelnen Teile einer solchen Musik – die dramatischen, lyrischen Moment, die Verbindungsmusik (vgl. III, IV.) und die episodischen Stellen (Tänze, Märsche u. dgl.) – werden insofern eine besondere Art haben müssen, als man von vornherein auf Verlängerungen oder Verkürzungen Rücksicht nimmt. Am Anfang und Schluß wird thematisches und akkordisches Material so zu verarbeiten sein, daß sich unmerkliche Uebergänge zwischen den einzelnen Nummern direkt ergeben bzw. leicht schaffen lassen, sie werden gewissermaßen man versteht – keinen Anfang und kein Ende haben dürfen, ein sogenannter Schluß – im musikalischen Sinne – wird vielmehr an anderer Stelle einzufügen sein.

Es ist hier nicht der Platz, alle sich unter derartigen Gesichtspunkten ergebenden Möglichkeiten – sie sind Legion – aufzuzählen, wohl aber scheint mir hier in der späteren Zukunft ein Feld für eine neuartige filmische Musizierweise zu liegen.

Eine auf solche Methode geschaffene Begleitmusik ist nicht an den bestimmten Film gebunden. Wohl aber kann sie bei jedem neuen Film ähnlicher Gattung sinngemäß, d. h. im gleichen Stil ergänzt und erweitert werden. So bildet sich ein Musikkreis, der neben der Voraussetzung praktischer Verwertbarkeit den großen Vorteil des einheitlichen Stils hat: es entsteht Band 1 der »Neuen Kinothek«, z. B. »Der romantische Film«. In diesem Sinne glaubte ich oben (vgl. V) urteilen zu müssen, daß Giuseppe Becce mit seinem Gedanken der »Kinothek« praktisch einen Weg aufgetan hat, »dem methodische Bedeutung zukommt«.

XI.

Man wird vielleicht einwenden, daß die szenischen Vorgänge im Film so ungeheuer variabel sind, daß also auch eine ebensolche Variabilität der Musik notwendig sei. Dieser Einwurf ist, so betrachtet, irrig (vgl. auch IX). Der verschiedenartigen szenischen Vorgänge gibt es natürlich ungezählte, aber das seelische Empfinden, der Stimmungsgehalt,

unter dem sie stehen, ist auf eine ganz kleine Zahl psychischer Begriffe zu bringen (vgl. VI): eine Sammlung von etwa 50 verschiedenartigen Musiknummern oben bezeichneter Methodik und Art würde mehr als erschöpfend sein können.

Etwas anderes ist es damit, daß man natürlich einen Stimmungsbegriff, wie z. B. »der romantische Film«, musikalisch ganz verschieden behandeln kann. Dem stünde ja auch bei zunehmendem Bedarf nichts hindernd im Wege.

XII.

Schließen wir ab.

Welchen Nutzen die Praxis aus solchen Ueberlegungen wird ziehen wollen und können, müssen wir der Zukunft überlassen, und es dürfte eben alles davon abhängen, ob sich irgendwie die Möglichkeit findet, solche systematische Arbeit zu leisten, bei der es weniger auf materielle Mittel als auf Einsicht, Geduld und eben ein erarbeitete Systematik ankommt. Immerhin, im Lande »der Dichter und Denker« sollte so etwas schon »dicht- und denkbar« sein. Der Nutzen aber scheint mir nach jeder Richtung hin beträchtlich. Es würde keine fruchtlose Arbeit mehr geleistet werden, dagegen auf planmäßigem Wege ein Haltepunkt gewonnen, wo Erfahrungen gesammelt und festgelegt werden können. Vor allem aber würde eine solche methodische Arbeit die – sagen wir nun einmal – Komponisten befähigen, mit einiger Aussicht auf Erfolg zu arbeiten, wenn nicht mehr, wie bisher, alle Mühe mit dem einen Film ihr frühes Ende zu finden braucht. Schließlich aber werden wir die Hoffnung haben, mit der Zeit zu dem Ziel zu gelangen, das ich oben den »spezifisch filmischen Musikstil« nannte. Das aber ist eine Sache, um die man sich schon etwas bekümmern dürfte.

XIII.

Man spricht viel und gern in Filmkreisen von der Kulturfähigkeit des Film. Es soll gewiß nichts dagegen gesagt werden. Der Film hat bewiesen, daß er kulturell wirken kann. Aber es hat doch den Anschein, als ob die Musik auch dazu gehörte. Oder nicht? Hier ist ein großes Kulturziel.

Mir sind zwei Fälle bekannt geworden, wo man daran ging, Musiker mit berühmtesten Namen – aus Kulturgründen versteht sich! – zur Begleitung eines Film heranzuziehen. Die Sache nahm aber beide Male keinen besonders guten Fortgang, die Herren bekamen eine schlechte Note, und die Generaldirektion runzelte bedeutsam die Stirn: »Da hat man's, was solche Leute wirklich können!«

Aber der Kinokapellmeister, der mir die Sache vor Jahren erzählte, war mindestens ebenso lustig, als er sehr ernsthaft hinzufügte: »Ja, ja, Film dirigieren, das will gelernt sein!«

Zu Beginn des Krieges sagte der »alte Mann« zu den Rekruten: »Kinder, Krieg ist gar nichts, aber Kaisermanöver!« Wie wissen heute, daß das eine irrtümliche Auffassung war.

§ 37 Hans Erdmann, *Filmmusik: ein Problem?*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 2, Nr. 34, 23. August 1924, S. 28 (I.–IV.); Nr. 35, 30. August 1924, S. 31–32 (V.–VII.); Nr. 36, 6. September 1924, S. 53 (VIII).

Vor etwa zwei Jahren veranstaltete die Berliner Zeitschrift »Der Film« eine Rundfrage über die »Grundlegenden Prinzipien der Filmmusik«.

Das Bemerkenswerte an den daraufhin erfolgenden Ausführungen war, daß das Thema wie in der Regel fast ausnahmslos von der theoretisch-ästhetischen Seite behandelt, dagegen die ungleich wichtigere, praktisch-technische Seite aber nur kurz gestreift wurde.

I.

Einigermaßen wichtig – weil prinzipiell – scheint mir von allen theoretischen Ueberlegungen vorerst nur die Frage zu sein: Film *mit* Musik oder Film *ohne* Musik?

Wenn, wie es zuweilen heißt, die Notwendigkeit der Begleitmusik beim Film ursprünglich zurückzuführen ist auf eine reine Aeüßerlichkeit, die Abdämpfung des Surrens der Projektionsapparate, so wäre ja eigentlich heute schon die Musiknotwendigkeit nicht mehr gegeben: das Geräusch der modernen Vorführungsmaschinen ist im ganzen recht schwach geworden und kann kaum noch besonders stören.

Ich erinnere mich meiner ersten Begegnung mit der lebenden Photographie in der Schaubude eines Rummelplatzes. Der Budenbesitzer hatte eine Drehorgel aufgestellt. Warum? Wahrscheinlich aus dem richtigen Gefühl heraus: man muß auch etwas fürs Gehör tun. Und ganz sicher hätte der Mann die Drehorgel sehr bald ebenfalls aufgestellt, wenn sein primitiver Kurbelkasten mit völliger Geräuschlosigkeit gearbeitet hätte, und dann erst recht: absolute Stille wirkt bedrückend. Später wurde dann die Drehorgel mit dem Klavier vertauscht: und man begann Filme zu »illustrieren«.

Tanz und Pantomime, also die stummen Bewegungskünste, haben ihre Grundlage im Rhythmus, finden ihren akustischen Ausgleich im hörbar markierten Rhythmus und seiner tonal-musikalischen Fortbildung; das ist ein altes und scheinbar zwingendes Gesetz. »Musikloser Tanz« ist keine ursprüngliche, sondern bewußt gegensätzliche – also auch musikalische – Angelegenheit. Uebrigens bleibt ja dabei das rhythmische Element – ganz gleich ob besonders hörbar markiert oder nicht – als Grundlage des musikalischen bestehen.

Man kann die Frage ganz eindeutig als entschieden betrachten: das stumme Bild der Leinwand braucht einen akustischen Ausgleich und wird ihn also auch immer suchen. Das »Wie«, das »Besser oder Schlechter«, das »mehr oder minder Musikalische«, das »ästhetisch höher oder tiefer Stehende«, über alles dieses mag man sich Gedanken machen, nicht über die Sache selbst.

Wenn übrigens der Kulturmensch das bisher scheinbar unvermeidliche Kauderwelsch der Lichtspielorchester mehr der Stimmung abträglich als fördernd empfindet und schließlich wünscht, daß solche Musik besser ganz weg bliebe, so besagt dieser Einzel-

wunsch eines höher orientierten Geschmacks, wie berechtigt er an sich auch sein mag, natürlich gar nichts gegen die allgemeine Grundtatsache.

II.

In meiner eigenen Beantwortung der eingangs erwähnten Rundfrage hatte ich mich seinerzeit etwas paradox dahin zusammengefaßt: »Das Problem der Filmmusik besteht darin, daß sie kein Problem ist – nämlich kein ästhetisches.«

Kurz vorher hatte übrigens eine Berliner Tageszeitung gelegentlich der Aufführung einer Filmkomposition meiner Hand mir zugebilligt, »eine Lösung des Problems der Filmmusik« gefunden zu haben. Ich befand mich also in der wunderlichen Lage, ein Problem gelöst zu haben, das ich nicht kannte.

Inzwischen ist einige Zeit verstrichen, aber es ist kein Anlaß, meine Meinung von damals zu korrigieren. Die Begleitmusik zum Film – eine »dienende Kunst« würde sie Hermann Kretzschmar genannt haben – ist im *gemeinen Sinne* ebensowenig ein Problem, als Ballett, Pantomime, Oper, Schauspielmusik und dergleichen eines ist. Man müßte dann die Filmmusik – und dann natürlich sehr berechtigt – in der Weise problematisch ansprechen wollen, als alle Kunst im höchsten Sinne problemhaft bleibt. Heil uns, wenn einmal solch sublimen Gedanken unser Publikum im Lichtspielhaus erregen sollten, vorläufig hat's damit keine Not, wir stecken noch im Elementarischen.

III.

Machen wir einen Vergleich. Eine normale Eisenbahn für Dampf- oder elektrischen Betrieb – Lokomotiven und Wagen – zu konstruieren, ist für den Ingenieur zuvor *kein* Problem. Ein außergewöhnliches Gelände jedoch bringt Probleme hinzu *neuer* und – man wird verstehen – *wesensanderer* Art. Man kann Filme komponieren oder, wenn man lieber so will, illustrieren; und je nach Art und Berufung des Komponisten wird diese Musik eben mehr oder weniger wirkungsvoll sein, mehr oder weniger künstlerischen Wert besitzen. Dabei ist kein Problem.

Man kann weiter eine angemessene Filmmusik von der Leinwand dirigieren, und dazu gehört nicht mehr und nicht weniger, als was jeder Opernkapellmeister täglich tun muß. Unüberwindliche Schwierigkeiten gibt es da auch nicht, also: wieder kein Problem.

Fähige Komponisten aber und ebensolche Kapellmeister, die werden sich wohl finden, wenn man sie ernsthaft sucht, und wenn es sich erst einmal allgemein um solche künstlerische Fragen handelt. Davon ist vorerst nur vorbehaltlich die Rede.

Es sind Schwierigkeiten – Probleme – ganz anderer Wesensart zu überwinden, als etwa Fragen rein musikalischer Natur. Wir wollen also besser solche Betrachtungen vorerst beiseite lassen. Um was es sich nämlich handelt, das sind ganz einfache Dinge der Praxis, es sind, um obigen Vergleich wieder anzunehmen, »Geländeschwierigkeiten«, die sich aus der Besonderheit der filmischen Inszenierungstechnik und des Betriebes der Lichtspieltheater ergeben.

IV.

Definieren wir: *die Begleitmusik beim Film hat die Bestimmung, den stummen Vorgängen des Lichtbildes ein akustischer Ausgleich zu sein; also soll sie der Handlung sinngemäß folgen, sie musikalisch ausdeuten und dadurch den Stimmungsgehalt zu vertiefen suchen.*

Die Filmmusik will also nicht selbständig wirken wie im Konzertsaal, sondern dient als Kunstmittel für eine außerhalb ihrer Grenzen liegenden Aufgabe.

Man wird wohl verstehen, daß in diesem Begriff einer »dienenden Kunst«, also eines Kunstmittels, keineswegs etwa eine Minderung ihres Eigenwertes zu stecken braucht: das Mittel ist ebenso wichtig als das dadurch zu erreichende Ziel. Die gute, d. h. technisch und künstlerisch einwandfreie Begleitmusik wird *gut* dienen, eine mangelhafte – *schlecht*.

Man hört des öfteren in Fachkreisen, daß gerade durch eine bedeutungsvolle Begleitmusik ein Film erst seine letzte Wirkung erreicht habe. Das dürfte natürlich sein, und so scheint es über die Bedeutsamkeit der Filmmusik keine sonderlichen Zweifel zu geben.

Freilich praktisch – und damit kommen wir zu den *wirklichen Musikproblemen* – sieht die Sache recht beträchtlich schlimm aus. Hier erheben sich in der Tat reale Schwierigkeiten, denen man – das muß zugegeben und gesagt sein – vorerst noch etwas hoffnungslos gegenüber steht. Vielleicht ist es also von Nutzen, einmal allzu bekannte Tatsachen zusammenzutragen und zu beleuchten, die sich praktisch einer angemessenen Ausgestaltung der Filmmusik als scheinbar unübersteigbare Hindernisse in den Weg stellen. Vielleicht daß dadurch einige Anregung gegeben und dieser oder jener Ausblick geschaffen werden kann.

V.

Daß die relativ beste Begleitmusik zu einem Film diejenige ist, die dazu eigens komponiert wurde, dürfte unwidersprochen bleiben. Daß aber andererseits dieser Weg verhältnismäßig selten beschritten wird, ist ebenso Tatsache. Der Grund für diese Zurückhaltung der Fabrikationsfirmen liegt sehr einfach darin, daß kein genügender Bedarf für solche besonders komponierten Begleitmusiken vorhanden ist. Nach dem Vorhergesagten könnte das merkwürdig erscheinen, ist aber dennoch so und wird verständlich, wenn man den Gründen dieses »Bedarfs mangels« nachgeht: er ist bedingt durch die *Unmöglichkeit, einem solchen Bedarf zu genügen.*

Jeder Theaterbesitzer hat natürlich Bedarf nach denkbar bester Musik. Er besitzt aber nicht die ausreichenden Orchesterkräfte, um die dazu nötige Arbeit zu bewältigen. Hier beim Lichtspielorchester liegt die erste Wurzel des Übels.

Ueberlegen wir einmal: Unter der Annahme, daß zu jedem Film, der an erster Stelle im Programm zu stehen bestimmt ist – vom sogenannten »Beiprogramm« sei abgesehen –, eine eigene Musik vorhanden wäre und einstudiert werden sollte, hätte das Orchester gerade der kleineren und mittleren Theater mit kurzem Programmwechsel eine wahrhaft ungeheure Arbeit zu bewältigen. Eine Arbeit, der infolge der Notwendigkeit von

täglichen und ausgiebigen Proben kein Mensch auf die Dauer gewachsen wäre. Aber gesetzt auch: mit drei oder vier Proben ist eine völlig neue und unbekannte Musik im allgemeinen nicht einzuüben, selbst bei – eine bedenkliche Einschränkung – geringsten Anforderungen an die musikalische Genauigkeit. Dazu käme, daß die Orchesterbesetzung kleinerer Theater regelmäßig viel zu klein ist, um Anforderungen, wie sie dann vermutlich gestellt werden müßten, zu genügen. Ob es aber, um auch das zu bedenken, in allen Konsequenzen zum Guten wäre, einen solchen »Kompositionssturm« zu erregen, das könnte am Ende auch noch zweifelhaft sein. Jedenfalls gibts Schwierigkeiten nach allen Seiten.

VI.

Die Praxis hat bisher zumeist auf den anspruchsvollen »Komponisten« verzichtet und der etwas bescheidenere »Musikillustrator« ist an seine Stelle getreten; vielleicht im allgemeinen – zumindest für die Gegenwart – mit Recht: Filme sind nun einmal in der Hauptsache Eintagsfliegen, und da ist wohl in der Tat der »Illustrator« mehr am Platze als der Komponist.

Damit ist jedoch der »Stein der Weisen« noch keineswegs gefunden. Der musikalische Film-Illustrator ist in seinem engeren Wirkungskreis ein Kind unserer Zeit. Wenn man aber ihn und seine Arbeit näher besieht, so zeigt sich, daß er eine recht lange und bewegte, freilich auch etwas verdächtige Vergangenheit hat: ein Bastard, den Apoll in einer schwachen Stunde zeugte. Aber er hat eine ungeheure Zähigkeit und ist erstaunlich wandelbar.

Überall, wo je musiziert wurde, entfaltet er bald seine zuweilen etwas zweifelhafte Tätigkeit. Als »Musikimprovisator« sehen wir ihn im modernen Varieté, als Potpourri-»Komponisten« im Konzert- und Tanzsaal, für den Gesangsverein fabrizierte er zu Beginn des vorigen Jahrhunderts das »beliebte musikalische Quodlibet«, aufs Kirchenchor schmuggelte er zur gleichen Zeit die Opernarie ein, und schließlich in der Oper selbst triumphierte er vor dem Publikum als »Autore« des »berühmten Pasticcio«, in welchem er irgendeine Handlung mit beliebten Operschlagern ausstaffierte. Und – alles kommt wieder – unser musikalischer Film-Illustrator ist eigentlich nur der »Herr Pasticcio-Komponist redivivus«.

Der kurze historische Ausblick zeigt, daß wir mit Art und Technik solcher Arbeitsweise seit langem gut vertraut sind.

Nun braucht es aber keineswegs die Regel zu sein, daß unser Musik-Illustrator seine väterliche Abkunft ganz verleugnet. Die Musikgeschichte kennt genug Beispiele, wo Komponisten von Rang in solch kompilatorischem Schaffen aus Eigenem und Fremdem – Gutes, ja Bedeutsames zuwege gebracht haben; dafür ist unter anderem in älterer Zeit Händel selbst ein berühmtes Beispiel. Aber eben –: Komponisten. Man muß sich aber klar machen, daß die Zusammenstellung einer ein- bis zweistündigen Filmmusik, wenn sie irgendwie ernsthafter Beurteilung standhalten soll, eine recht bedeutende Arbeit ist. Kann nun ein Kapellmeister neben seinem Dienst bei einmaligem oder zwei-

maligem Wechsel des Wochenprogramms, ohne ausreichende Probenmöglichkeiten, dazu eingeengt in eine sehr begrenzte Auswahl von Musikstücken, solcher nämlich, die ohne Probe so ungefähr »gehen« – kann also ein Kapellmeister eine solche Arbeit befriedigend leisten? Selbstverständlich, wie wir ja eben leider wissen, nein. Es spricht so viel Tatsächliches dagegen, daß man wirklich nur sagen kann: der Fall ist hoffnungslos, beim besten Willen und besten Können: hoffnungslos.

VII.

Im Jahre 1922 hatte ich mich in einer Filmbroschüre dahin geäußert, daß der Klavierspieler aus den Anfangstagen des Filmwesens eigentlich viel sachlicher arbeiten konnte, und daß unsere Filmorchester in der Weise, wie sie derzeit ihre Musik ausführen müssen, in Wahrheit einen Rückschritt bedeuten. Nach dem vorher Gesagten wird das ohne weiteres klar sein: die technischen Bedürfnisse eines Orchesters erhöhen die Schwierigkeiten in einem Umfange, wie sie eben unter dem einengenden Zwang des Betriebes einer Lichtspielbühne im allgemeinen gar nicht oder wenigstens nur sehr unzulänglich lösbar sind.

Da scheint es nun, als ob man neuerdings in der Tat auf großen Umwegen wieder zu den Anfängen zurückgelangen sollte: es wurde damit begonnen, Orgeln in die Lichtspielhäuser einzubauen.

Die moderne Harmonium- und Orgelbautechnik hat sehr bedeutende Fortschritte gemacht, besonders hinsichtlich der Bereicherung in der tonalen Färbung der einzelnen Register. In der Nachahmung verschiedenartigster Timbrierungen sind ganz erstaunliche Erfolge gezeitigt worden. Auch Schlagzeugeffekte, wie sie sich noch bei manch einer älteren deutschen Orgel finden, wurden ins Werk einbezogen, um für den Filmgebrauch dienstbar zu werden.

In Amerika, wo die Technik des Orgelbaues raschere Fortschritte machte, hat die Filmorgel schon seit Jahren Boden gefaßt. Soweit indes die Sache nur eine Frage der Orgelbautechnik und ihrer Klangwunder ist, muß man sich wohl hüten, die Erwartungen dahin zu übertreiben, als ob nun bald das Orchester übrig sein würde, auch hier wachsen die Bäume nicht in den Himmel, und schließlich ist eine Orgel kein Orchester. Ganz abgesehen davon nämlich, daß alle letzte Feinheiten, die als eigentliche Kunst der Instrumentaltechnik der Ausfluß eigener künstlerischen Individualität sind, abgesehen davon also, daß solche subtile Nuancen für das mechanische Werk einer Orgel stets nur annäherungsweise erreichbar sein werden, bleibt ja auch technisch bestehen, daß ein Orgelspieler, und sei er selbst ein ausgezeichneter Virtuose, nicht alles – vielleicht sogar sehr wenig – *notengetreu* wiedergeben kann, was eine Orchesterpartitur enthält. Das gilt keineswegs nur für sehr *difficile* Werke der neueren Musikkultur, im Gegenteil: schnelle und andauernde Terzengänge und -figuren, z. B. – namentlich in unbequemen Tonarten, – wie sie in den klassischen Werken Gang und Gäbe sind, bieten im Orchester gar keine, für die klavieristische Technik sehr erhebliche Schwierigkeiten. Weitere Möglichkeiten ließen sich allerdings durch Einbau mehrerer Spieltische zum gleichzeitigen

Gebrauch schaffen. – Ich glaubte hier, die Orgelfrage etwas breiter behandeln zu müssen, weil sie vielleicht in einer nahen Zukunft von größerer Bedeutung zu werden verspricht.

Mögen jedoch gewisse Einschränkungen immerhin bestehen bleiben, sie werden mehr als aufgewogen dadurch, daß eben hier wieder (wie ehemals der Klavierspieler des »Kientopp«) ein Kopf in jedem Augenblick frei schaffend disponieren kann, nun aber über eine große Fülle tonaler Mittel verschiedenartigster Färbung verfügt.

Ein derartiges Wunderwerk der Technik modernen Instrumentenbaues kann in der Tat zur Behebung praktischer Schwierigkeiten der Filmmusik ungeheuer viel helfen, ganz gleich, wie sich die praktische Verwendung noch gestaltet, ob man nun Filme allein mit Orgel begleitet, wie es in amerikanischen Theatern teilweise geschieht, wodurch das Orchester bedeutend entlastet und zu besonderen Aufgaben der Filmbegleitung in besserer Vorbereitung frei wird, oder ob man die Orgel als Bereicherung ins Orchester nur einbezieht. In diesem Falle wird jedenfalls ein virtuoso improvisierender Organist die Arbeit der Musikzusammenstellung zumindest sehr erleichtern.

VIII.

Mit den letzten Betrachtungen sind wir bereits zu der Frage gelangt: *Wie ist all den aufgezeigten Schwierigkeiten beizukommen?*

Es wird selbstverständlich sein, daß dabei von heute auf morgen eine in allen Teilen befriedigende Lösung nicht zu finden ist; natürlich gibt es kein einfaches Rezept, nach dem man nun etwa verfahren könnte.

An die Spitze aller Bestrebungen, die auf Besserung hinzielen, wird die Forderung stehen müssen: *Bringt der Sache Interesse entgegen!!* Geschieht das erst einmal, so werden Wege und Möglichkeiten zu finden sein.

An zwei Stellen wird ein solches Interesse wirksam werden dürfen: erstens beim Film selbst, bei Fabrikation und Theater, zum andern bei der Presse.

Um gleich beim letzten zu bleiben, so hat ja, wie man zu sagen pflegt, die Presse nur die eine Macht: tot schweigen. Dieser Macht bedient sich die Tagespresse in der Tat mit seltener Einmütigkeit. Wüßte man's nicht, man würde aus der Zeitung kaum besonders darauf kommen, daß in Lichtspielhäusern Musik gemacht wird.

Es ist Eigentümlichkeit der zünftigen Kritik, daß sie sich gern in den luftigen Gefilden der Aesthetik bewegt. Daß auch alles künstlerische Wirken und Werken reale Grundlagen haben muß, scheint oft vergessen zu werden. »Wie soll man über eine Sache ernsthaft schreiben, die nicht ernst zu nehmen ist, ja, die sich wohl selbst nicht einmal ernst nimmt?«

Man wird allzu leicht geneigt sein, fürs erste solchem Zweifel zuzustimmen; aber ich glaube doch nicht, daß diese Einstellung aufrecht erhalten werden kann. Die Tatsache, daß die Musik der Lichtspielhäuser einen ungewöhnlich großen Zuhörerkreis besitzt, ist wichtig zu wissen und zu bedenken.

Man wird weiter beachten dürfen, daß eine große Zahl von Musikern dort arbeitet, deren *Qualität uns in der Gegenwart weniger gleichgültig sein kann als zuvor*. Diese Ueberlegung ist sehr wichtig.

Schließlich aber – und das ist das Allerwichtigste – : *es ist prinzipiell durchaus möglich, gute, ja ausgezeichnete Filmmusik zu machen*. Diesem Ziel jedoch muß, so schwierig es auch scheinen man, mit allen zu Geboten stehenden Mitteln nachgegangen werden, damit Neues und Wegweisendes entstehe. Alle drei Momente sollten sehr wohl Grund genug sein, den Musikkritiker auf dem Plan erscheinen zu lassen. Es dürfte tatsächlich für den Musikreferenten oft weniger wichtig sein, irgendeine Konzert- oder Operaufführung zweifellos seriöser Art zu besuchen, als sich einmal ins Lichtspielhaus zu begeben und sich dort mit der Frage zu beschäftigen: Was wird? – Was ist schon? – Was könnte werden und – wie könnte man's erreichen?

Die Einmütigkeit des »Totschweigens« geht aber noch weiter. Man ist doch in Reklamedingen beim Film weder engherzig noch unerfahren, von der Musik aber hört man erstaunlich wenig. Wer das dornige Amt des Kapellmeisters verwaltet, ist häufig nicht zu ermitteln. Ja sogar, wenn einmal zu einem Film »der Komponist« aufgeboten wurde, so prangt zwar der Regisseur mit allen »Stars« in stolzer Bescheidenheit und riesigen Lettern an allen Ecken, der Komponist ist höchstens »auch so mitgenannt«. Vielleicht will man ihn vor der schlimmen Kritik bewahren?! – Eine schlechte Kritik ist besser als gar keine, und übrigens weiß der vernünftige Referent, daß in den üblichen fünf bis sechs Wochen im allgemeinen keine »Lohengrinpartituren« entstehen.

Aber diese letzten Worte seien keineswegs so verstanden, als ob man sich etwa nun zu allem sonstigen »Starunfug« auch noch einen »Kapellmeisterstar« großziehen solle; es zeigt jedoch den Grad der Wichtigkeit, den man geneigt ist, der Musiksache beizulegen, wenn sie in der Reklame völlig en bagatelle behandelt wird. Ein Standpunkt übrigens, wie ich glaube, auch nicht einmal geschäftlich zu rechtfertigen. Das Lichtspieltheater, das über eine anerkannt ausgezeichnete Musik zu verfügen hätten, dürfte es vielleicht nicht zu bereuen haben.

Auf solchen hier vorgezeichneten Wegen werden vor allem große Unternehmungen in Großstädten vorangehen und vorbildlich wirken dürfen. Dabei wird es, um noch etwas Praktisches zu sagen, vor allem nötig sein, die Zahl der Kapellmeister zu vermehren, um so wie bei den Opernhäusern die Möglichkeit genauerer Vorbereitung für den einzelnen Film zu schaffen. Hat ein Kapellmeister nicht täglich zu dirigieren, so wird er eher Zeit und Interesse finden, selbst unter gegenwärtig noch schwierigen Verhältnissen, das eine oder andere an der Musik zu richten und entsprechend vorzubereiten. Das wird man dann von ihm auch eher verlangen können. Schließlich: Qualität der Mittel! Nicht die Masse tut's, sondern die Fähigkeit. Fünfundzwanzig gute Musiker mit zwei oder drei Kapellmeister, von denen jeder auf seinem Posten ist, sind immer noch bedeutend besser als vierzig mäßig qualifizierte unter *einem* Kapellmeister, der, wenn er selbst noch so tüchtig wäre, an der Materie zu Tode gehetzt wird.

Das Interesse der Fabrikationsfirmen schließlich wird sich in erster Linie auf Beschaffung geeigneter Musiken – zusammengestellter oder eben neukomponierter – erstrecken dürfen. Und – alle Schwierigkeiten wohl in Rechnung gezogen – etwas mehr als bisher könnte da wohl geschehen.

Wenn auf solche und ähnliche Weise erst einmal ein Anfang gemacht ist, eine gesunde und lebenskräftige Musikzelle geschaffen, so wird der Erfolg nicht ausbleiben und Nachfolge sich finden.

§ 38 Hans Erdmann, *Ueber das Kammer-(Salon)-Orchester und die Bearbeitung von Musikwerken*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 3, Nr. 13, 28. März 1925, S. 32 (I.–V.); Nr. 14, 4. April 1925, S. 26 (VI.–VII.); Nr. 15, 11. April 1925, S. 46–47 (VIII.)

I.

In einer Umfrage »Künftiger deutscher Lebensstil« (Vossische Zeitung, 1917, Nr. 179) findet *Felix von Weingartner* folgende Worte:

»Zur Zeit des Friedens entstanden die Riesentondramen und Riesensymphonien. Es stellte sich ein Ueberwuchern der Form und der Kunstmittel ein. Das Wort »*Mamutismus*« wurde nicht zu Unrecht geprägt ... Bereits jetzt ist es schwierig, ein übermäßig stark besetztes Orchester zusammenzustellen. Und es scheint mir, als ob bereits heute die Komponisten diesem Umstande Rechnung tragen und kleiner besetzte Partituren schreiben. Aber es ist nicht allein die kleinere Besetzung, sondern auch der Gedankeninhalt, die Form, der seelische Untergrund, der sich allmählich umgestaltet. Feinere seelische Differenzierung in den musikalischen Gebilden gegenüber der pathetischen Großartigkeit der jüngsten Epoche, *Wagner eingeschlossen*, wäre wohl als Fortschritt zu begrüßen«.

Weingartners Gedanken kann man in die kurze Form fassen: *Zurück zum Detail*. Daß diese Reaktion eines Tages eintreten würde, war demjenigen schon längst klar, der sich vor Augen führte, daß auch die *Timbrierungsmöglichkeiten des großen Orchesters* (– um nur diese Aeüßerlichkeit zu erwähnen –) sich erschöpfen, und so auch der berauschte Klang, wenn er nicht mehr *markant* modulationsfähig ist, schließlich an Interesse verliert: man besann sich wieder auf den *einzelnen Ton, des einzelnen Instruments*.

II.

Neben dieser inneren Seite der Sache erwähnt Weingartner auch das wirtschaftliche Moment: Die *ökonomische Schwierigkeit bei der Aufstellung von großen Orchesterkörpern*.

Die Not unserer Zeit hat diese Entwicklung überstürzt: das *große Orchester* hat seine praktische Bedeutung nahezu verloren; nur durch öffentliche Subvention ist es noch am Leben zu erhalten. Dagegen hat das *Salonorchester*, oder, wie man es etwas würdiger nominieren sollte, das *Kammerorchester*, eine große *praktische* Bedeutung erreicht.

Ich sage *praktisch*, nicht in gleicher Weise *künstlerisch*.

III.

Man kann auf der andern Seite die Bedeutsamkeit dieser neuartigen Entwicklung nicht gut unterschätzen. Am allerwenigsten, nachdem das Salonorchester aus dem Kaffeehaus

heraus seinen Einzug ins Filmtheater hielt. Hier liegt eine *entscheidende Niveauverschiebung* vor.

Die Aufgabe der Musik dem Film gegenüber ist in ihrer Tendenz eine grundverschiedene von der, die ihr in einer Gastwirtschaft zufällt. Bewertet man sie sehr niedrig (im *Rein-Musikalischen!*) so hat sie doch sicher die Wertung des Orchesters in einem Varieté zu beanspruchen; sie ist dort zwar nicht Selbstzweck, aber Hilfsmittel zur Erhöhung der Wirkung eines irgendwie gearteten künstlerischen Vorgangs.

Tatsächlich harren der Musik im Lichtspielhaus noch ganz andere und höher gerichtete Aufgaben. Die Zukunft wird das erweisen, wenn erst einmal die Filmindustrie ihre musikalische Orientierung gefunden haben wird und eine Differenzierung der Produktion eingetreten ist. Derzeitig sind ja freilich die Verhältnisse noch nahezu chaotisch, weil man sich in diesem Wirrsal praktisch noch nicht zurechtfinden und der Musiker keinen angemessenen Angriffspunkt erlangen konnte. Erfreuliche Ausnahmen seien zugegeben und sind wegweisend.

IV.

Das Kammer-(Salon-)Orchester ist in seinen Anfängen eine Bildung des täglichen Bedarfs: es diente der Unterhaltungsmusik im Kaffeehaus. Sein äußerliches Merkmal liegt in der Einbeziehung der Tasteninstrumente Klavier und Orgel-Harmonium und der dadurch bedingten Möglichkeit, die Bläser im allgemeinen einfach zu besetzen.

Man hat mit dieser Praxis auf einem Umwege wieder den Zustand erreicht, der einer früheren Musikepoche im 17. und 18. Jahrhundert gang und gäbe war, wo die Tasteninstrumente den eisernen Bestand des Orchesters bildeten.

Geändert hat sich nur insofern etwas, als in jener Zeit Klavier und Orgel hauptsächlich *akkordische Füllfunktionen* hatten, während heute die Vervollkommnung des Instrumentenbaus dem Harmonium (auch dem Klavier) ein *weiteres Betätigungsfeld* zuweist.

Der Aufgabenkreis des modernen Kammerorchesters hat sich aber auch bedeutend erweitert bzw. gegen die frühere Zeit verändert. Hier liegt ein sehr schwieriger Punkt.

Für das kleine Orchester der älteren Zeit wurde *naturgemäß* komponiert, für unser heutiges kleines Orchester nicht. Es ist zwar richtig, daß die neuesten Tonsetzer den kleinen Orchesterkörper bevorzugen, aber davon hat die Alltagspraxis wenig oder gar nichts. Die Sache liegt vielmehr so, daß das Repertoire *unseres* Kammerorchesters *fast ausschließlich unoriginal*, d. h. aus Bearbeitungen von Musikwerken besteht, die ursprünglich für eine andere (große) Besetzung gedacht waren. Hiervon macht eigentlich nur die *Gassenhauer-* und *Schlager-*Literatur eine Ausnahme, die von vornherein auf verschiedenartige Besetzung abgestellt ist.

V.

Wenn von den *künstlerischen* Aufgaben unseres neu gewonnenen Kammerorchesters die Rede sein soll, so wird man zuvor fragen dürfen: *Was ist ein solches Kammerorchester* bzw. wie ist es besetzt?

Der Kenner weiß, daß sich da in der Praxis schon allerhand Schwierigkeiten ergeben. Wenn ich hier als Norm eines derartig vollbesetzten Orchesterkörpers etwa 20–25 Musiker annehme, so wird das gar manchem als sehr hoch und für die meisten Kinotheater als völlig untragbar erscheinen.

Lassen wir das einmal zuvor außer acht und versuchen wir einen Ueberblick über Orchesterbesetzungen überhaupt zu gewinnen.

Die Norm des neueren Orchester ist, bei Mozart und Haydn zu finden. Es umfaßt etwa: 4 erste Violinen, 3 zweite Violinen, 2 Bratschen, 2 Celli, 2 Bässe, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Schlagzeug; insgesamt: 26 Musiker.

Diese Zahl, die hier und da um einiges verkleinert (Wegfall von Klarinetten und Trompeten, Verkleinerung des Streichkörpers) in andern Fällen (Hinzunehmen von weiteren Hörnern, Posaunen und Vergrößerung des Streichkörpers.) vergrößert wird, ist etwa ausreichend, um einer mittlere Partitur der genannten Zeit zu spielen.

In der Beethoven-Zeit vergrößerte sich das Orchester dadurch, daß 4 Hörner und 3 Posaunen obligatorisch wurden; daraus ergab sich eine entsprechende Verstärkung der Streicher, so daß die Zahl etwa auf 40 bis 45 Musiker stieg.

Liszt und Wagner vermehrten abermals die Bläser (dreifache Besetzung der einzelnen Stimmen), die Streicher mußten folgen und es entstand das moderne große Orchester mit einem Musikeraufwand von 55 bis 60 Mann und (bei Strauß und Mahler) darüber.

Wenn wir also unser modernes Kammerorchester mit 25 Mann annehmen, so entspricht das etwa einer Mozart-Besetzung, ist die Hälfte von der Beethovens und ein Drittel von der Besetzung der Modernen; *es ist also in der Tat klein*, vor allem im Verhältnis zu seinen Aufgaben: *moderne Musik spielen* zu müssen.

VI.–VII.

Die Möglichkeit mit einem so kleinen Orchester modernere Musik, d. h. solche, die ursprünglich für ein größeres Orchester gedacht war, zu spielen, hängt davon ab, inwieweit es möglich ist, die Zahl der Instrumente zu verkleinern ohne an *Farbe und Differenziertheit des Orchesterklangs* allzuviel einzubüßen.

Die Frage nach *der absoluten Tonstärke* ist dabei von untergeordneter Bedeutung; sie ist eine Angelegenheit des Raumes; der größere Theatersaal braucht eben zur Erzielung des gleichen Stärkeeffekts eine größere Besetzung.

Um die Differenziertheit des modernen Orchesterklangs auch bei kleinerer Besetzung mehr oder weniger gut zu gewährleisten, dazu bedient sich unser neu gewonnenes Kammerorchester des Harmoniums bzw. der Orgel.

Richard Strauß war wohl der erste, der in Würdigung der Fortschritte des Instrumentenbaues das Interesse weiter Kreise auf die musik-künstlerische Bedeutung des *modernen Harmoniums* hinwies. Die Ariadne-Partitur weist bei einer Besetzung von 35 Mann auch ein Harmonium auf.

Es wird klar sein, daß die Harmoniumfrage von ganz vitaler Bedeutung ist, denn in ihr liegt eben gerade der *Grad* der Möglichkeit begründet, die Besetzungszahl zu verkleinern ohne an Klangdifferenzierung allzuviel einzubüßen.

Um einmal hierbei zu klaren Begriffen zu kommen, ist es nötig, einige Vorfragen ins rechte Licht zu setzen.

Die Originalitätsfanatiker werden den Standpunkt einnehmen, daß es keine andere künstlerisch genügende Besetzung gibt, als eben die vom Komponisten selbst vorgeschriebene Originalbesetzung. Bis zu einem gewissen Grade mag das auch zutreffend sein, aber man darf diese These auch nicht verallgemeinern, ohne dem Sinn Gewalt anzutun. Man muß sich klar machen, daß die Differenzierungsmöglichkeiten auch bei Originalbesetzung noch lange nicht erschöpft sind, sondern, daß es nicht *zwei Oboen* usw. gibt, die *völlig* gleiche Klangfarbe haben, von der Schattierungsmöglichkeit, die der Spieler auf demselben Instrument hat, ganz zu schweigen. Wir werden also gut tun, die *Forderung nach Originalität der Klangfarbe* nicht allzusehr in den Vordergrund zu stellen, weil sie in der Tat sehr liquide, keineswegs feststehend ist.

Unser Kammerorchester, praktisch nun einmal auf Bearbeitungen angewiesen, wird also sein Augenmerk nicht immer nur auf die Erreichung von Originalität des Klanges zu richten brauchen, sondern vielmehr auf die möglichst reiche Auswahl von leicht unterscheidbaren Nuancierungen, welche der Faktur des betreffenden Musikstückes so gerecht werden, daß sein Gemütswert wirken kann.

Haben wir nun in unsern Harmonien und Orgeln Musikinstrumente, die zu solcher Leistung fähig sind?

Die Frage ist einigermaßen schwer zu beantworten, weil hier noch alles im Fluß ist. Nach meinen eigenen praktischen Erfahrungen auf diesem Gebiete möchte ich geneigt sein, in der Hauptsache mit »ja« zu antworten. Andererseits bleibt freilich bestehen, daß Orchester *eindeutig künstlerischer Tendenz* auf unserem Gebiete noch nicht recht vorhanden sind, so daß es schwer ist, Erfahrungen zu sammeln und Vergleiche zu ziehen.

Soweit die Sache eine Harmonium- bzw. Orgelfrage ist, läuft sie darauf hinaus, inwieweit es möglich ist, das Orgelinstrument mit den entsprechenden Gruppen der Orchesterinstrumente *solistisch und chorisch* zu einer befriedigenden Mischung zu bringen. Handelt es sich dabei um Streicher und Holzbläser, so dürfte diese Möglichkeit erreicht oder wenigstens nahezu erreicht sein. Schwieriger ist die Frage mit der Blechgruppe.

Strauß hatte seinerzeit für die »Ariadne« das *Dominator-Harmonium* der Firma Schiedmayer gewählt, und in der Tat dürfte dieser Typ bisher noch nicht überholt sein. Eine (gewissermaßen) Fortbildung dieser Richtung aufs orgelmäßige wurde von *Paul Schmidt* – Berlin in der Parabrehm-Orgel [*recte*: Parabrahm] gebaut, und es scheint mir, daß hier bei diesem Kombinationsinstrument wohl das bisher meiste an *Differenzierung* und *Individualisierung* des Klanges zustande gebracht wurde.

Das *Oskalyd-Instrument* von Hans Lüdtkke geht prinzipiell andere Wege: es ist eine reine Orgel und geht von dem System der Register ab zugunsten *changierender Reihen*, die ihre Klangfarbe ständig wechseln. Es ist nicht zu leugnen, daß diese Methode in ihrer Abkehr vom Gewohnten – das Oskalyd ist eigentlich ein *neuer* Typ – sehr viel Bestechendes hat. Auf der anderen Seite scheint hier gerade die im Rahmen des Orchesters immer wieder notwendige klare Trennung der Register prinzipiell erschwert. Ob das etwa in der Praxis weniger auf sich hat, als es so beim ersten Hören scheint, das muß die Erfahrung lehren.

Zu einem großen Teil bleibt das alles noch »Zukunftsmusik«. Die Praxis kennt in der Mehrzahl das moderne Harmonium geschweige die Orgel nicht. Was im Gebrauch ist, das sind zum größten Teil unzulängliche Instrumente älterer Art. Das ist es nicht allein. Es fehlt auch an geeigneten Spielern und, wo auch diese noch zur Stelle sind, zum mindesten an der Möglichkeit, sich ausreichend künstlerisch auszuwirken.

VIII.

Allen diesen Fragen gegenüber, die eben alle noch im Fluß sind, steht als wichtigste zur Seite die Bearbeitungsfrage.

Es wurde oben auf die große *praktische* Bedeutung des modernen Kammerorchesters hingewiesen, der natürlich eine *künstlerische* zur Seite steht. Es ergibt sich daraus in gleicher Weise die Bedeutung der *musikalischen Bearbeitung*, die ja nahezu 100 Prozent des Repertoires eines solchen Orchesters ausmacht.

Künstlerisch betrachtet stecken hier nahezu unüberbrückbare Schwierigkeiten begraben. Man mag noch so sehr die Berechtigung der künstlerischen Bearbeitung vertreten, so hat die Sache natürlich auch ihre Grenzen. Abgesehen von Musikstücken, die durch ihre ganze Anlage sich einer Verengerung auf einen kleineren Orchesterkörper widersetzen, bleibt natürlich bestehen, daß jede ernsthafte Bearbeitung eine bestimmte Besetzung im Auge hat. Freilich, es wird Stücke geben und gibt deren, die ebensogut spielbar sind für Klaviertrio, als etwa für ein Orchester von 25 Musikern, also ohne von ihrer Wirksamkeit viel zu verlieren, aber – immer ernsthaft betrachtet – es wird wenige Stücke geben, wo *eine und dieselbe Bearbeitung* alle diese Verwandlungen durchmachen kann, ohne in jeder dieser 3 bis 25 Mann-Besetzungen an Sauberkeit und Wirksamkeit einzubüßen.

Aber leider gerade diese Forderung stellt die Praxis. Der Begriff »Salonorchester« ist sehr dehnbar, und dazu kommt noch, daß gerade der integrierende Bestandteil des Orchesterkörpers, eben das Harmonium, gleichfalls in seinen Eigenschaften recht schwankend ist.

IX.

Unter solchen Umständen ist es wohl am Platze, den Musikbearbeitungen für Salon-Orchester einige künstlerische Beachtung zu schenken, die sie eben in sehr hohem Maße verdienen.

Der Verleger gibt Bearbeitungen in Auftrag und stellt die Bedingung: »*Spielbar für alle Besetzungen*«. Diese Forderung ist (und das muß einmal klargestellt werden) im *ernsthaften Sinne unerfüllbar*. Die Sache ist vielmehr so, daß sich die Bearbeitung immer stärker verändern muß, je kleiner das Orchester wird. Man verstehe das recht. Ob ein Stück für fünf oder acht Mann bearbeitet wird, das macht einen sehr bedeutenden Unterschied aus, einen viel größeren, als ob dasselbe Stück für 20 oder 25 Musiker bestimmt ist.

Die Verleger haben ja nun Unterschiede zwischen kleiner, mittlerer und großer Besetzung in ihren Katalogen eingeführt, aber bei näherem Zusehen findet sich, daß dieser Einteilung nur äußerer Wert anhaftet. Die Sache ist nicht etwa so, daß von jedem Stück drei verschiedene Bearbeitungen bestehen, sondern es besteht eine einzige, die nach Möglichkeit Generalgeltung haben soll; die Zahl der gewünschten Stimmen ist eben ad libitum gestellt.

Dieser Zustand ist nicht eben sehr erfreulich, aber andererseits wird der Verleger die Kosten scheuen, tatsächlich verschiedene Bearbeitungen desselben Stückes machen zu lassen. Mit dieser Tatsache muß man sich wohl oder übel abfinden.

Die Frage ist also nur so zu stellen: Was kann die ernstgemeinte Musikbearbeitung überhaupt und wirklich leisten?

Ich glaube, die Sache am besten dahin entscheiden zu können, daß eine gute Bearbeitung für unser Kammer-(Salon-)Orchester nicht als eine in allen Teilen abgeschlossene Arbeit gedacht und gewertet sein darf, sondern ganz im Gegenteil, die beste Bearbeitung ist die, welche alle Türen offen läßt, nichts entscheidet, dafür aber so geartet ist, daß das Original klar zu erkennen bleibt. Dem jeweiligen Kapellmeister bleibt es dann überlassen, gewissermaßen die Bearbeitung für den bestimmten individuellen Fall zu Ende zu bringen.

Die Praxis hat diesen Weg tatsächlich beschritten: er zeigt sich äußerlich in den großen und klein gedruckten Noten, welche solche Bearbeitungen aufweisen, und die immer reicher auftreten, je genauer der Bearbeiter vorgegangen ist.

Freilich hat diese Praxis Licht- und Schattenseiten, denn allzusehr mit kleinen Stichnoten bepockte Stimmen verlieren natürlich an Uebersichtlichkeit und sind bei den Musikern nicht sehr beliebt. Am meisten gilt das für die Klavierstimme, die nun die Funktion der Partitur übernimmt. Trotzdem muß man dieser Praxis mit großem Nachdruck das Wort reden, die Mühe der Sichtung der »vorgeschlagenen« Stimmen muß eben in den Proben (!) übernommen werden.

Vom Kapellmeister muß man die Fähigkeit voraussetzen, dem Wesen des Musikstückes gerecht zu werden, soweit seine orchestralen Mittel das erlauben, vom Bearbeiter muß man verlangen, daß er dem Kapellmeister alle irgendwie vernünftigen Handhaben bietet.

Schließlich, der Verleger wird sich vor Augen führen dürfen, daß die Musikbearbeitungen eine praktische Bedeutung gewonnen haben, die ernste Aufmerksamkeit erfordern und – wohl oder übel – auch die andere Tatsache, daß die Aufgabe einer solchen Musikbearbeitung sehr diffizil ist (viel diffiziler als rein schaffende Tätigkeit), und daß sich daraus einiges ableiten läßt für den dafür nötigen materiellen Aufwand.

§ 39 Hans Erdmann, *Saisonschluß*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 3, Nr. 23, 6. Juni 1925, S. 41 (I.–III.); Nr. 24, 13. Juni 1925, S. 33 (IV.–V.)

I.

Die erste Saison unserer ständigen Rubrik »Film-Musik« ist beendet.

Wenn wir für unsere Zeitschrift das bescheidene Verdienst in Anspruch nehmen, den Anfang mit einer *regelmäßigen* Behandlung der Filmmusik gemacht zu haben, so dürfte nun eine *Bilanz des vergangenen Jahres* am Platze sein.

Als ich vor etwa einem Jahre das Musikreferat übernahm, so waren mir die vorliegenden Schwierigkeiten genügend bekannt. Es war mir bekannt, daß es eben gerade *praktische* Hemmungen, nicht *künstlerische* sind, die der Verbesserung der Film-Begleit-Musik entgegenstehen. So könnte berechtigter Zweifel darüber entstehen, ob es überhaupt Zweck hätte, sich theoretisch und ästhetisch mit einem Thema zu befassen, für das die praktischen Grundlagen fehlen oder wenigstens sehr brüchig sind. Man hätte der Meinung sein können, daß es besser sei, den Stier gleich bei den Hörnern zu nehmen, d. h. aufs Praktische zuzusteuern: *Vorschläge zu machen*, wie den in die Augen springenden Schwierigkeiten abzuhelfen sei.

Dieser Meinung wird vielleicht auch mancher unserer Leser gewesen sein und – *so betrachtet* – nicht mit Unrecht.

Wenn dieser Weg doch nicht beschrritten worden ist, so waren dafür sehr zwingende Ueberlegungen maßgebend.

Einen Weg aufzuzeigen, der die Praxis der Film-Musik *organisiert* – darum handelt es sich nämlich – das ist in der *Theorie* (!) sehr einfach, wenn man mit Verhältnissen halbwegs vertraut ist. *Praktisch* diese Theorie durchzuführen ist dafür um so schwerer.

Den *Schlüssel* zu allen diesen Fragen hat *Fabrikation* und *Verleih* in der Hand. Solange man hier also nicht geneigt ist, von dem System der Systemlosigkeit im allgemeinen und im besonderen den Musikfragen gegenüber loszukommen, solange ist für die Allgemeinheit wenig Hoffnung. Da nun aber weiter Fabrikation und Verleih in der Hauptsache in Berlin zentralisiert sind, so werden alle Wünsche zuerst einmal an diese Adresse zu richten sein, ehe man an ernsthafte Besserung in der Provinz denken kann. Dies das eine.

Ehe aber wieder mit Vorschlägen an die genannten Stellen herangetreten werden kann, ist es notwendig, das ganze Gebiet wenigstens insoweit zu sondieren und einzugrenzen, daß Wichtiges und Wichtigstes herausgehoben werden kann, daß das unleidliche Chaos der musikalischen Film-Begleitung wenigstens soweit gesichtet ist, um nun Reform-

vorschläge begrenzter und von sachlich künstlerischen Gesichtspunkten diktiert Art machen zu können.

Schließlich – und das sei ohne jede Ruhmredigkeit über Berliner Lichtspieltheater gesagt – dürfte die größte Wahrscheinlichkeit dafür sprechen, daß hier am ehesten auf unserem Gebiete Spitzenleistungen möglich sind. Diese aber herauszufinden und kritisch zu behandeln ist eine Sache, die im allgemeinsten Interesse liegt: nur wenn irgendwo vollendete Leistungen erzielt werden und entsprechenden Erfolg haben, wird man ernstlich zur Nachahmung aufrufen können.

Von solchen Ueberlegungen ausgehend, haben wir unsere Untersuchungen allerdings so gehalten, daß sie sehr stark das Absolute betonten und sich zuvor in der Hauptsache an Berliner Verhältnisse hielten. Sollte das dazu beigetragen haben, an geeigneten Stellen den Reformwillen zu stärken, so wäre damit der Zweck und kein geringer Erfolg erreicht.

Darüber hinaus glauben wir jedoch unseren geneigten Lesern wenigstens eine Reihe sachlicher Anregungen geboten zu haben die einer späteren mehr praktischen Behandlung der Sache nützlich sein können.

II.

Um eine zusammenfassende Uebersicht zu geben, so sind im Verlaufe des Jahres folgende Artikel *allgemein filmmusikalischen Inhalts* erschienen:

1. »Film-Musik ein Problem?« 1924 Heft 34, 35, 36.
2. »Zur Methodik der musikalischen Filmillustration« 1924 Heft 38, 39, 40, 41.
3. »Der Kapellmeister im Lichtspieltheater« 1924 Heft 50, 51, 52.
4. »Hie Oskalyd, hie Parabrahm« 1925 Heft 5.
5. »Gedanken und Beziehungen« 1925 Heft 10, 11.
6. »Ueber das Kammer-(Salon-)Orchester und die Bearbeitung von Musikwerken« 1925 Heft 13, 14, 15.
7. »Die Tasteninstrumente im Orchester« 1925 Heft 19, 20, 21, 22.
8. »Musikprobe im Kino und Projektionsapparat« in »Die Kinotechnik« 1925 Heft 23.

Unter der gemeinsamen Ueberschrift »*Zur Kritik der musikalischen Filmillustration*« erschienen eingehende Besprechungen:

(Einleitung) 1924 Heft 42.

- I. »Verlöschende Fackel« 1924 Heft 44, 45.
- II. »Die Marquise von Yorisaka« 1924 Heft 46, 47, 48.
- III. »Das Wachsfiguren-Kabinett« 1924 Heft 49.
- IV. »Der letzte Mann« 1925 Heft 2.
- V. »Quo vadis« 1925 Heft 3.
- VI. »Verschiedene Gedanken« (Kinomusikalische Geheimnisse – Das große weiße Schweigen – Molto piano) 1925 Heft 7.
- VII. »Zur Chronik von Grieshuus« 1925 Heft 9.

VIII. »Ein Sommernachtstraum« 1925 Heft 12.

IX. »Wege zu Kraft und Schönheit« – »Der Demütige und die Sängerin« 1925 Heft 16, 17.

X. »Die gefundene Braut« 1925 Heft 18.

Zum Letzten ist zu bemerken, daß ein besonderes Bestreben der Theaterleitungen, ihre Filme einer Musikkritik auszusetzen, nicht besteht. Allerdings muß man ihnen dabei zugute halten, daß dazu auch besondere Aufforderungen nicht nötig wären, weil ja die Musik im Prinzip bei der Film-Besprechung einbegriffen sein *solte*. Vorläufig bestehen aber da noch – allerdings sehr begründete – Meinungsverschiedenheiten, und in den meisten Fällen gehört ja auch wohl die Musik nicht so ganz zum Film. Das ist eine sehr nachdenkliche Geschichte – für die Filmindustrie.

So beginnt also – um nur diese Aeüßerlichkeit zu erwähnen – die Schwierigkeit schon bei Beschaffung der Eintrittskarten, eine prinzipiell ungeklärte Angelegenheit, um so mehr, als bei dem Bestreben, genauer auf den Einzelfall einzugehen, ein öfteres Ansehen und Anhören unerlässlich ist. Auf diese Schwierigkeit, die sich der ernsthaften ästhetischen Behandlung des Filmbildes entgegenstellt, wurde schon von verschiedenster Seite und in verschiedenstem Zusammenhange hingewiesen.

III.

Da der Filmstil noch keineswegs gefunden, sondern sich eben noch durchaus in statu nascendi befindet, da also eine Unterscheidung der Filme in Stilgruppen, wie sie etwa die Sprechbühne kennt, nur sehr vorbehaltlich zu machen ist, und da wiederum die Musik im elementarsten Sinne Stil ist, stehen der Orientierung erhebliche Schwierigkeiten im Wege.

Soviel wird sicher sein, daß beim ernsten Film *eindeutige, künstlerische Tendenz des Buches* (daneben der Regie) die *unerläßliche Vorbedingung* für eine Möglichkeit *der Musik-Illustration (Komposition)* bleibt.

Hans Kyser »*Das Manuskript als Bildpartitur*« (Film-Kurier 1925) – diese Wortprägung ist vielleicht *wegweisend* – schreibt: »*Nicht der Literatur – der Musik, der mächtigsten der Künste, ist der Film an die Seite getreten ... wie es dem menschlichen Ohr gelungen ist, die tiefsten Erregungen der Seele durch Töne aufzufassen, so ist der Film bemüht ..., das menschliche Auge zu einem gleichbedeutenden Seelensinn zu erziehen.*«

Solche Ueberlegungen dürften bedeutsam sein. Es hat mir immer scheinen wollen, als ob die Gesetze der »Bildpartitur« und der »Tonpartitur« viele tiefe Berührungspunkte aufweisen, die nicht allzu schwer aufzuzeigen sind.

Man wird den Schluß machen, daß musikalische Beschäftigung mit Filmen, denen von vornherein die Kunstader fehlt, nur mittelbaren Wert hat.

Von den sieben ernsten Filmen (die beiden »Kulturfilme« gehören nicht hierher), die wir genauer besprochen haben, würden also zwei, »Quo vadis« und »Der Demütige und die Sängerin«, als unkünstlerisch ausscheiden.

Die »Verlöschende Fackel« und »Die Marquise von Yorisaka« sind nicht eindeutig in der Kunstfaktor.

Von den drei übrigbleibenden »Das Wachsfiguren-Kabinett«, »Der letzte Mann« und »Zur Chronik von Grieshuus« ist ganz klar, künstlerische Gattung festzustellen.

Von diesen wiederum kam das »Wachsfigurenkabinett« musikalischer Behandlung am meisten entgegen, das springt in die Augen. Die »Chronik von Grieshuus« in der vorliegenden Form am wenigstens: Der Film krankt auffällig am Tempo.

»Der letzte Mann« steht etwa in der Mitte zwischen beiden: was er in der virtuoseren Gliederung seiner Handlung für die Musik gewann, das ging ihm am Milieu zu einem kleinen Teil verloren. Die musikalische Sprache steht dem Alltagsmilieu nicht in jedem Augenblick gleich willig zur Verfügung.

Was nun mit diesen drei Filmen in der Tat geschehen *ist*, das war – mit Gottes Hilfe – gerade das Gegenteil von dem, was hätte geschehen *sollen*.

Dabei kam zufällig »Der letzte Mann« am besten weg. Hier hatte *Giuseppe Becce* die ehrenvolle Aufgabe bekommen, sich mit der Sache »abzufinden«. Mit Erfolg? – Sicherlich nicht mit dem Erfolg, der erreicht werden mußte und konnte. Jedoch da walten eben immer noch musikfeindliche »Allmächte«. Becce hatte übrigens etwa zwei Drittel komponiert, ein Drittel zusammengestellt. Die Musik wurde unter anderem auch in London gespielt. Ein Fortschritt!

An einem gewissermaßen verlorenen Posten stand *Gottfried Huppertz* mit der »Chronik von Grieshuus«. Huppertz hat sich dem »großen Stil« und damit vielleicht dem Teufel verschrieben. Bei seinem Nibelungenfilm geriet er mit Wagners »Walhall« und all seinen »Helden« in Konflikt. Der äußere Mißerfolg auf dieser Wahlstatt, wer hätte auch nur daran zweifeln können? Im zweiten Falle mit der schleppenden und widerborstigen Handlung. Zwei Stunden!! Es ist wahrhaft gruselig für einen Komponisten.

Und während hier dieser etwas hoffnungslose Kampf geführt wurde, blieb *natürlich* eine Hauptsache unbeachtet: »Das Wachsfigurenkabinett« blieb ohne Komponisten. Herr Kapellmeister Prasch erwies sich zwar als kundiger Helfer in der Not: es wurde ganz hübsch gemacht, aber natürlich nicht mehr.

IV.

»Ein Sommernachtstraum« und »Die gefundene Braut« sind die beiden heiteren Filme. Beide sind künstlerischer Tendenz, beide haben starken Einschlag ins Groteske.

Der bessere Film ist der zweite, die bessere – will sagen sorgfältigere – Musikbegleitung war die erste. Diese Lustspielbegleitung von *Hans May* dürfte wohl die einzige gewesen sein, die wirklich zu Ende gebracht wurde, während es sich sonst – soweit ich gehört habe – immer nur hier und da um gelungene Fälle handelte.

Bei beiden Filmen war die Musik zusammengestellt.

Im ganzen wird gesagt werden können, daß die übliche *Illustrationsmethode* dem heiteren Genre (ganz gleich, ob mehr oder weniger gehobenen Stils) entgegenkommt, vor allem, wenn sie parodistisch angewandt wird.

Daß darüber hinaus die *Komposition* eines *heiteren* Films, die, soweit ich weiß, bisher nicht versucht wurde, kleinere Schwierigkeiten machen würde, als die eines *ernsten* Kunstfilms, sei erwähnt.

Es ist mir bewußt, daß dieser Ausschnitt der diesjährigen Produktion vielleicht in mancher Hinsicht ergänzungsbedürftig sein wird; es war mir jedoch nicht möglich, meine Kreise im einzelnen weiterzuziehen, weil die Anregung von außen noch allzuschwach ist. Von der Industrie selbst gehen musikalische Direktiven kaum aus, und die Theater schließen sich nahezu ausnahmslos diesem unerblichen Brauch an, so ist man eben ganz auf eigene »Findigkeit« und wohl oder übel »Zufall« angewiesen.

V.

Es ist fast übrig, darauf hinzuweisen, daß zwar bei allen Betrachtungen unseres Gebietes eifrig versucht worden ist, die kritische Einstellung möglichst breit zu begründen, daß aber selbstverständlich ein gutes Stück subjektive Begrenztheit übrig bleiben mußte. Der Hauptgrund dafür liegt in der gänzlichen Unübersichtlichkeit des Gebiets.

Das mußte noch einmal erwähnt sein, um eine gewisse persönliche unvermeidbare Ungerechtigkeit ins rechte Licht zu rücken.

Die Namen von Kapellmeistern, Illustratoren und Komponisten, die im Laufe des Jahres und in dieser Schlußbetrachtung genannt worden sind, bedeuten nicht etwa denjenigen Kreis der Berliner Filmmusik, den ich nun nach meiner Ueberzeugung den »oberen Göttern« zugeordnet wissen will, davon kann natürlich gar keine Rede sein, es sind das vielmehr nur die Persönlichkeiten, die in den begrenzten Rahmen meiner bisher möglichen Untersuchungen hineinfielen. So ist es mir völlig bewußt, daß einige sehr bekannte Namen fehlen.

§ 40 Hans Erdmann, *Film-Musikalien*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 3, Nr. 29, 18. Juli 1925, S. 25

Wenn man von Film-Begleitmusik spricht, ist zu unterscheiden zwischen solcher, die lediglich oder wenigstens in erster Linie zum praktischen Gebrauch dem Film gegenüber geschrieben wurde, und solcher, die – eigentlich *Konzert-* bzw. *Opern-*Musik – auch zu Begleitzwecken geeignet ist.

Filmbegleitmusik in dem ersten engeren Sinne gibt es bisher naturgemäß wenig. Hier gehören vor allem die verschiedenen »*Kinotheken*« hin. Es gibt da schon eine ganze Reihe mehr oder weniger umfangreicher Sammlungen. Die in Deutschland bekannteste ist wohl die von *Giuseppe Becce* (Schlesinger Verlag). Daneben sind vor allem

einige amerikanische Ausgaben genannt worden von Bosworth, A. Ketelbey, Sam Fox (J. S. Zamernick [sic!]), aber auch Italien und England haben solche *eigentliche* Kinomusik hervorgebracht.

Bei der Beurteilung solcher Musik wird man sich vorerst einige Reserve auferlegen dürfen: man will der Praxis irgendwie dienen. Das ist alles. Immerhin wird soviel zu sagen sein, daß unsere deutsche *Schlesingersche Kinothek* (Bece) doch erheblich über dem liegt, was uns die Amerikaner beschert haben: hier ist die musikalische Harmlosigkeit wohl doch etwas sehr weit getrieben.

Von der übrigen Filmbegleitmusik, die also eigentlich von der Konzert- oder Opernliteratur her stammt, wird man darüber hinaus noch solche herausheben dürfen, die ihre besondere Filmeignung irgendwie eindeutig erwiesen hat.

Hier strenge Kreise zu ziehen wird nicht recht angängig sein, immerhin werden gewisse Gruppen zu unterscheiden sein, die man ausschließt bzw. hineinnimmt.

Daß das, was man im ganzen *klassische Musikliteratur* nennt, vor allem in seinen Höhenwerken auszuschließen ist, wird ebenso Forderung primitiver Pietät als die Sache selbst sein: Beethovensymphonien z. B. sind aus tausendund einem Grunde als Filmbegleitung fehl am Ort. Das hat man inzwischen in der Hauptsache auch gelernt.

Die ganze große Gruppe der Tänze und Charakterstücke *e tutti quanti* werden dagegen als Filmbegleitung ihren Platz finden können. Hier wird vor allem das Lustspiel profitieren.

Daneben hat sich eine Methode herausgebildet, die dem ernstesten Film bzw. Film höheren Stils dienen soll. Es wurden geeignete Werke von bekannten Komponisten zu Filmsuiten vereinigt bzw. auch komponierte Filmmusiken in ihren Hauptteilen als Suiten veröffentlicht.

Das *Verlagshaus Bote & Bock* hat vor allem diese Praxis gepflegt. Uns liegen hier sechs Werke des genannten Hauses vor:

Peter Tschaikowsky, Ballett-Suite von G. Bece.

Eugen d'Albert, Dramaturgische Suite von G. Bece.

Hugo-Wolf-Suite von G. Bece.

Giuseppe Bece, Erste italienische Suite.

L. Lewandowsky, Hebräische Rhapsodie.

Max von Schillings, Symphonischer Prolog zu »Oedipus«.

Solche Musik ist in ihrer Gesamtheit sehr empfehlenswert und viel im Gebrauch. Die große Verschiedenartigkeit solcher Kompositionen, die leichte Möglichkeit, größere und kleinere Stücke aus ihnen herauszunehmen und entsprechend einzusetzen, werden dem eifrigen Kapellmeister sehr willkommen sein. Daß sich obendrein noch allerhand musikalische Perlen darunter finden, erhöht ihren Wert bedeutend. Die genannten Stücke gehören zu der Sammlung »Walhalla«, sind gut bearbeitet und weisen schönen und klaren Druck auf.

**§ 41 Hans Erdmann, Ignatz Waghalter über Film-Begleitmusik,
»Reichsfilmbblatt«, Jg. 4, Nr. 36, 5. September 1925, S. 43**

Nach der Berufung Waghalters an den *Ufa-Palast am Zoo* wird es interessant sein, einer Aeüßerung Waghalters zu gedenken, die er im Jahre 1922 über die Filmmusik tat. Der »*Berliner Börsenkurier*« veranstaltete im September des genannten Jahres eine Rundfrage; sie umfaßte folgende Fragen:

1. Welche Möglichkeiten sehen Sie für die Filmoriginalkomposition?
2. Kann die Musik auf Anregung durch das Manuskript hin geschrieben werden?
3. Halten Sie es für wünschenswert, daß die Musik nach dem fertigen Film komponiert wird?
4. Oder halten Sie die Zusammenarbeit zwischen Regisseur und Musiker schon bei den Aufnahmen des Films für notwendig?

Darauf antwortete Waghalter:

»Um die Wirkung und Spannung eines Films zu unterstützen und zur Hebung des künstlerischen Niveaus beizutragen, bedarf es einer Musik, die nicht, wie es Brauch wurde, aus allen möglichen Kompositionen zusammengestellt wird, und die meist undramatisch dem Wesen fremd ist, sondern einer Musik, die aus dem innersten Kern der Vorgänge geschaffen wird.

Das fertige Manuskript kann wohl dem Komponisten starke Anregung bieten und seine Phantasie beflügeln, jedoch muß er schon bei der Entstehung der Idee, des Szenariums entscheidend auf die Verteilung des ganzen organischen Aufbaus mitwirken. Nur dadurch könnte das durchaus »*Rhapsodienhafte*« in der Musik vermieden werden.

Die Einheit und vollendete Akkuratesse des Mienenspiels mit der Musik herzustellen, kann einzig und allein ein sorgfältiges und gründliches Probieren schaffen. Dazu gehört wiederum ein Dirigent, der die souveräne Beherrschung und szenischen Mittel besitzt.

Das sind die hauptsächlichsten Imponderabilien zur Herstellung der Einheit zwischen Film und Musik«.

Das wichtigste dieser Aeüßerungen, gegen deren Richtigkeit und notwendige Forderungen man in ihrer Gesamtheit ebensowenig etwas einwenden kann, als man um ihre leichte Erfüllbarkeit besorgt sein darf, ist zweifellos in dem Begriff »*Rhapsodienhaft*« zu suchen: hier liegt wohl ein Drehpunkt des ästhetischen Problems »*Filmmusik*« zugrunde. Die Film-Musik hat bisher auch im günstigen Falle noch kein »*Formenprinzip*« finden, sich erarbeiten können. Es ist gut, wenn Vertreter der Musik sich des Films annehmen, die von solchen Forderungen durchdrungen sind, und wenn sie in die Lage versetzt werden, solchen Gedanken praktisch nachzugehen. Leicht wird es nicht sein!

§ 42 Hans Erdmann, *Durch die Ufa-Theater*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 3, Nr. 37, 12. September 1925, S. 59, und Nr. 38, 19. September 1925, S. 56

Lichtspieltheater und Lichtspieltheater ist zweierlei; ob man ein »prominentes« Haus besucht, oder ein weniger bevorzugtes, das unterscheidet sich nicht nur in Aeüßerlichkeiten.

Die Ufa-Theater, die ich gegenwärtig der Reihe nach besuche, erscheinen alle in einem angemessenen Gewande, ob schließlich die Sitze etwas mehr oder weniger weich gepolstert sind, die Tönung der Wände so oder so, das ist nicht ausschlaggebend für die Filmstimmung.

Ich habe im vergangenen Jahre fast nur »prominente« Theater besucht. Man hat in diesen Häusern gewisse Fortschritte gemacht in der Form, wie ein Film »in Szene« gesetzt wird. Nicht an die »stimmungsvolle« Vorhallen-Reklame oder an die »prologisierende Bühnenschau« wird dabei gedacht; das sind äußerliche, zuweilen zweifelhafte Zutaten, die ihre Kraft nicht vom Film herleiten. Der imponderabile Rahmen ist gemeint, der sich um Film und Musik schlingt. Wenn das Licht ausgeht, wenn die Musik einsetzt, ob man – trotz Programm – den »Vorspann« laufen, ob man ihn dann wenigstens »stumm« laufen läßt, welche sinngemäße Einschnitte gemacht werden, ob man die zumeist sinnlose Akteinteilung beibehält usw. usw. Um dieses und anderes beginnt man sich in den ersten Theatern zu kümmern, zwar noch keineswegs immer mit der Dringlichkeit, die diesen Umständen zukommt, aber man kümmert sich. – Der Unterschied in den anderen Theatern fällt auf und zeigt eben, wie wichtig solche Dinge sind, die man zu Unrecht »Aeüßerlichkeiten« nennt. Indes wir handeln von der Musik.

Im *Humboldt-Theater*, Badstraße, läuft gegenwärtig »*Die Marquise Yorisaka*« (Kapellmeister *Max Cornelius*). Der in mancher Hinsicht ausgezeichnete Film hatte im vorigen Jahre einen großen Erfolg im Tauentzienpalast, und *Guiseppe Becce* hat gerade damit einen sehr glücklichen Tag. Wenn man an diesem Rahmen mißt, so schnitt Herr Cornelius mit seinem kleinen Ensemble gar nicht einmal so schlecht ab. Das gut gewählte Anfangsstück (das gleiche wie im Tauentzienpalast) klang sehr hübsch. Im weiteren Verlauf blieb es allerdings nicht immer so erfreulich. Herr Cornelius hatte z. B. die rührende Abschiedsszene (4. Akt) mit einer süßen Musik aus Puccinis »*Butterfly*« (Frauenchor hinter der Szene, 1. Aktschluß) ganz sinngemäß unterlegt, aber er brach diese Musik, die auf alle Fälle mit der Szene ausklingen mußte, vorschnell und stimmungsmordend ab. Fatal. Die ewig lange Seeschlacht ist an sich ein Musikkreuz, besonders für ein kleines Ensemble. Aber wenn man schon kein Pulver hat, dann muß man eben sparen, statt sich gleich anfangs kopfüber ins Schlachtgetümmel stürzen, um dann bald atemlos zusammenzuknicken. Immerwährendes Geknurre aufs Becken machen keinen musikalischen Schlachteindruck, wenn man das doch mal lernen wollte. Aber abgesehen von solchen Entgleisungen ließ sich über die Sache reden.

Gleich daneben in den *Ballschmieder-Lichtspielen* führt Herr Kapellmeister *Karl Neinas* den Stab. »*Das Wärlterhäuschen Nr. 13*« sah ich nur zu Ende gehen. Es war sehr rührend. Dann folgte »*Mörder an Bord*«. Das ist so eine Art Sensationsfilm mit stark humoristischem Einschlag. Einen solchen Film wirkungsvoll zu illustrieren ist gar keine kleine Arbeit, vor allem muß man sich natürlich hüten, ihn irgendwie tragisch zu nehmen: er ist eben *Sensation* und *Humor*. Musikalisch ist das reine Varietépraxis. Es steht zu befürchten, daß Herr Neinas diese Uebersetzung nicht angestellt hat: es gab da mehr Lyrik als *Sensation* und *Humor* zu hören und schloß entsprechend mit »*Ich liebe dich*« (*Grieg*). – Also dabei sind keine Lorbeerkränze zu verteilen, sonst wurde ordentlich gespielt.

Im Theater »*Weinbergsweg*« (Kapellmeister *Fritz Blume*) sah ich drei Filme, einen *Naturfilm*, der von mikroskopierten Meerestierchen handelte, »*Tintenmännchen und Schneidergeselle*«, eine schlechte Ueberschrift für eine reizende, niedliche Nichtigkeit, und »*Die Prinzessin und der Geiger*«. Daß man zu einem Trickfilmchen wie dem zweiten nicht für ein paar Instrumente ein niedliches Musikchen mitliefert, ist zu bedauern, der Film wäre von doppelt und dreifacher Wirkung. Das – nebenbei – ist Sache der Fabrikation.

Die beiden Einleitungsfilme waren – weil es beim ersten etwa selbstverständlich (eine »*tanzende Qualle*« ist drin!), beim zweiten leider keine Originalmusik gibt – ihrem allgemeinen Stimmungsgehalt nach *piano pianissimo* zu begleiten. Das war selbstverständlich, geschah aber nicht.

Der Hauptfilm ist eine bemerkenswert läppische und verlogene Geschichte vom »Aufstieg eines Künstlers«. Violinvirtuosen sind für diese Gattung immer bevorzugt.

Man kann verstehen, wenn Herr Kapellmeister Blume bei diesem abgestandenen Kohl nicht recht warm werden, bzw. selbigen »*Kohl nicht fett*« machen konnte, darüber möchten wir lieber nicht reden. Immerhin es kam eine Stelle in diesem »*Kunstfilm*« vor, die einige technische Anschaulichkeit – so Ehre halber – verlangt hätte: das Geigenkonzert. So etwas hätte schon etwas netter mitgemacht werden dürfen.

In der *Friedrichstraße* und am *Alexanderplatz* geriet ich scheinbar in ein Interregnum. Herr *Schürmann* von den Kammerlichtspielen geht, soweit ich gehört hatte, nach der *Friedrichstraße*, Herr *Riecke* nach dem *Alexanderplatz*; wer hier also gegenwärtig verantwortlich ist, steht offen. Die Begleitung des »*Kraft- und Schönheit*«-Films in der *Friedrichstraße* (Musik im allgemeinen nach der *Becceschen* Originalzusammenstellung) strebte bei den vielen Tanzszenen mit Erfolg nach Präzision, was anerkennend registriert sei.

Am *Alexanderplatz* sah ich »*Das schöne Abenteuer*«, einen Film, bei dem die Musikfrage nicht sehr erheblich ist: es kommt eigentlich dabei nur auf »*Fluß*« an. Das Orchester spielte (unter wessen Leitung?) ganz hübsch. Herr *Gold*, der bisher in diesem Theater wirkte und jetzt nach den Kammerspielen am *Potsdamer Platz* geht, scheint da ein bißchen Schule gemacht zu haben. Seine neue Wirkungsstätte wird ihn mehr in den Vordergrund des Interesses rücken. Einige reformierende Tätigkeit wird vielleicht hier am Platze sein, denn was ich in den *Kammerlichtspielen am Potsdamer Platz* gelegentlich

der *Nibelungen-Musik* erlebte, das gehört jedenfalls nicht zu den bemerkenswerten Musiktaten.

Ich habe mich zu dieser Nibelungenmusik von *Huppertz* wohl ausgerüstet mit Klavierauszug und guter Hoffnung hinbegeben, nicht nur einmal, sondern des öfteren, und darauf wird noch zurückzukommen sein. Soweit die Aufführung in Frage kommt, so möchte ich hier nur feststellen, daß die Kenntnis des Klavierauszuges mich vor Schaden bewahrt hat. Welche Vorbereitungsmöglichkeiten Herrn Schirrmann für diesen Film zur Verfügung standen, weiß ich natürlich nicht – vermutlich wenige – aber, soviel weiß ich, *daß es so nicht geht*. Entweder oder!

Im *Edenpalast* in Neukölln dirigiert Herr Kapellmeister *Gustav Sabac el Cher*. Ich muß mich damit begnügen das festzustellen, weil ich mir nur ein kleines Lustspiel »*Sommer, Sonne und Studenten*« anhören konnte, das keine besonderen Anhaltspunkte bot.

Im Theater *Hasenheide* hörte ich zwei Filme »*Im Schatten der Sünde*« und »*Marco, der Bezwingler des Todes*«. – Herr Kapellmeister *Eduard Eberl* begleitete die Filme nicht ohne Sorgfalt, soweit das Musikalische in Frage kann: es klang ganz gut. Vielleicht bedürfte das Musikrepertoire einiger Auffrischung: der *Czardas* aus dem »*Zigeunerbaron*« zu einem ausgesprochen *spanischen* Tanz (in Spanien!) war fehl am Ort. Man braucht sonst nicht so ängstlich zu sein, aber mit so bekannten Stücken ist doch einige Vorsicht geboten: dieser Tanz ist eben wirklich als *ungarisch* bekannt.

Herr Kapellmeister *Otto Kockert* dirigiert im »*Rollkrug*«. Der Zille-Film »*Die Verrufenen*« lief. Das Bestreben zu »illustrieren« trat hervor, es war auch auf dem Wege des Gelingens, aber eben nur auf dem Wege. Alle Schwierigkeiten des kleinen Theaters wohl in Rechnung gezogen, aber wenn schon illustriert wird, dann kann doch das wenige Verabredete nun richtig zur Wirkung gebracht werden! Es wurde an dieser Stelle schon häufig darauf hingewiesen, daß *es besser ist, mit der Musik zu früh zu kommen als zu spät*. Das musikalische Antizipieren einer Stimmung kann man sogar zu den wirksamen film-musikalischen Kunstmitteln rechnen: es bringt Tempo in die Sache, während das Nachklappen hilflos und hemmend wirkt. Die Harmonika-Biermusik bei »*Vater Orje*« darf nicht erst einsetzen, wenn das Bild schon da ist. Das an sich wirksame Pianissimo für die »nächtliche Szene auf der Bank an der Stadtbahn« kam auch zu spät. Abgesehen davon herrschte, wie gesagt, das Bestreben vor, »Stimmung zu machen«.

Auf der *Reinickendorfer Straße* schließlich Herr Kapellmeister *Walter Stephan*. Nach einer in der Idee (weniger in der Inszenierung) gar nicht schlechten psychologischen Studie, die sich »*Alltagstragödie*« nennt mit der Ueberschrift »*Der Schuß*«, deren Begleitung etwas matt blieb, ereilte mich das Schicksal noch einmal, es gab »*Die Prinzessin und der Geiger*«. Bis ganz zu Ende habe ich's nicht ausgehalten. Herr Stephan nahm sich übrigens des Geigers besser an als sein Kollege auf dem Weinbergweg. Den verschiedenen Geigensoli und auch dem großen Konzert wurde eine entsprechende Bemühung zuteil. Was hat aber Herr Stephan die »*Fidelio*«-Ouvertüre getan? Wenn man doch bloß den armen Beethoven endlich in Ruhe lassen wollte: er hat wirklich etwas Besseres verdient.

Damit soll diese kritische Tournee vorläufig abgeschlossen sein, die Theater in Weißensee, Schöneberg, Spandau sollen gelegentlich noch nachgetragen werden, die eigentlichen großen Theater, soweit sie nicht erwähnt wurden, werden im Laufe der Saison des öfteren und genauer behandelt werden müssen.

Zum Schluß einige Allgemeinheiten. Die Musikbesetzung der hauptsächlich kleineren Theater, die hier angeführt wurden ist sehr verschieden. Soweit ich es durch Hören unterscheiden konnte, war die kleinste Klavier, Harmonium, Geige. Sonst aber gibt's noch allerlei Varianten, z. B. Geige, Klavier, Harmonium, Baß, Schlagzeug. An einem anderen Orte war anstelle des Baß – sehr zu bevorzugen – ein Cello. Einige Kapellmeister verzichten bei ihrer kleinen Besetzung auf Schlagzeug, und das ist wohl zu begrüßen. Andere machen dafür vom Schlagzeug einen ausgiebigen, nahezu unheilvollen Gebrauch. Die meisten Harmonien, die ich hörte, gehören nicht eigentlich zu den Wunderwerken, bei einigen scheint die despektierliche Bezeichnung »Quietschkommode« nicht unangebracht.

In einigen Fällen hatte ich schon die Musikillustration der Uraufführung gehört und konnte nun konstatieren, ob und wieviel sich davon hinübergerettet hatte. Im ganzen ist es wenig genug, und das ist verständlich, denn da spielt ja eben die leidige Notenfrage eine schlimme Rolle.

Auf der anderen Seite wird doch überall versucht zu illustrieren, so gut es eben geht und – man stelle sich vor! – jeder Kapellmeister fängt damit wieder von vorn an: eine unheimliche Menge unnützer Arbeit, die da geleistet wird, und die besser auf andere Weise angewandt werden könnte. Doch das muß wohl fürs Erste alles so sein.

§ 43 Hans Erdmann, *Die Wunder der Schöpfung. Ein Symphoniekonzert mit obligatem Film*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 3, Nr. 38, 18. September 1925, S. 56

Ignatz Waghalter dirigierte zum ersten Male nicht wie zu erwarten stand im *Ufa-Palast am Zoo*, wozu er eigentlich berufen war, sondern an den *Kammerlichtspielen*.

Warum Herr Waghalter zu seinem Debüt »ausgerechnet« einen Kulturfilm wählte, ist nicht recht einzusehen, aber vielleicht stand ihm die Wahl nicht frei, also nehmen wir die Tatsache als Tatsache hin.

Man hatte das Orchester der Kammerlichtspiele auf etwa 40 Mann und ein großes Programm in die Zeitung gebracht. Gesungen wurde auch dabei.

Nach diesen tatsächlichen Feststellungen ist man um Worte verlegen und kaut am Federhalter.

Es haben sich in der filmmusikalischen Praxis inzwischen einige Begriffe herauskristallisiert, die nicht gerade abgrundtiefe Weisheiten enthalten, die aber so eine Art hahne-

büchener Richtigkeit haben. Dazu gehört auch der Satz: *Die beste Film-Musik ist die, welche am wenigsten auffällt.*

Entstanden ist diese Lapidar-Weisheit aus der ziemlich allgemein verbreiteten Ueberzeugung, daß in 99 von 100 Fällen die Musik mit dem Film ja doch eigentlich in keinem rechten Zusammenhang steht, und daß man also gut tue, sich auf dieser terra incognita möglichst doucement zu benehmen. Und wie es oft so kommt, solche aus realpolitischen Erwägungen entstandenen Ueberzeugungen haben auch noch eine gewisse tiefere Berechtigung, auf die es aber hier nicht ankommt.

Gegen diese Grundregel sich zu versündigen, dazu nahm Herr Waghalter alle Kraft, »die Lust und auch den Schmerz« zusammen. Warum tat er das eigentlich? Glaubte er etwa, daß die Sache beim *Kulturfilm anders* ist? Ganz im Gegenteil. Man kann unsere Grundregel beim Spielfilm vielleicht einschränken, beim Kulturfilm, wo der Musikfall zumeist wirklich hoffnungslos liegt, da gilt sie doppelt und dreifach.

Kurz und gut, es gibt *im allgemeinen* für einen Kulturfilm überhaupt kaum Musikmöglichkeiten: diese Zusammenkoppelung ist im ganzen widersinnig.

Nun, Herr Waghalter hat während Ablauf des Filmes ein Symphoniekonzert dirigiert. Es gab ein paar Stellen, wo ein gewisser Zusammenhang zwischen Film und Musik offenbar – richtiger *wirksam* – wurde, im ganzen aber wurde man durch den Film am Musikvergnügen gehindert, und durch die Musik am Verständnis des Films. Und das wird in aller Ewigkeit bei ähnlich aufgezogenen Veranstaltungen so bleiben. Meine Ueberunterschrift werde ich aber vielleicht doch ändern müssen und das Wort »obligat« streichen: eigentlich war es ein *Symphoniekonzert* und ein *Film*, die aus irgendwelchen nicht recht ersichtlichen Gründen zusammen vorgeführt wurden.

Also dieses Debüt Waghalters als Filmkapellmeister ist zum mindesten nicht anzuerkennen. Und als Symphoniedirigent? Ganz abgesehen davon, daß diese Funktion nicht zur Rede ist, so stand Herr Waghalter eben nur ein Orchesterapparat ad hoc zur Verfügung, der sich erst – wenn er zusammenbliebe – mit der Zeit einspielen könnte.

§ 44 Hans Erdmann, *Ein Beitrag zur Dramaturgie der Film-Musik*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 3, Nr. 39, 25. September 1925, S. 32–34

Kunst kommt von *Können*. Kunst ist, was *gekonnt* ist. In ursprünglichen, primitiven Verhältnissen war der Kreis dessen, was man Kunst nannte, sehr groß. Man nannte tatsächlich alles gekonnte Kunst. Der spezialisierte Begriff der »*freien Kunst*« und der »*angewandten Kunst*«, des Kunsthandwerks, sind später entstanden.

Gekonnt ist, was so getan wird, daß es *organischen* Zusammenhängen in materieller wie geistiger (wechselseitiger!) Beziehung am besten entspricht am besten – man verstehe! – *organisiert* ist. In diesem »*Am Besten*«, in der *Art* der angewandten Mittel und

ihrer Verfeinerung liegt der *Wert* der Kunst, *nicht* in ihrer *Tendenz* oder ihrer *Konsequenz*.

Die landläufigen Begriffe von *hoher* und *niederer* Kunst schließen an ihre *Tendenz* an, sind also unsachlich. Kunst ist *an sich* weder moralisch, noch unsittlich, noch national, noch sonst irgend etwas, sondern nur geistig-materiell *gekonnt*.

Alles was »am besten gekonnt« ist, hat *bleibenden Wert*, und das müssen sich vor allem die Film-Geschäftsleute merken, die gegen alles, was nach Kunst riecht, also *gekonnt* ist, zuweilen einen unbegründeten Argwohn haben. Wer immer nur an den schnellen Publikumserfolg denkt, sieht schließlich den Wald vor Bäumen nicht.

Einen Musiker, der sagen würde, Kunst »verstehen« die Leute nicht, ergo werde ich ganz *unrein* spielen, dann wird's ihnen schon gefallen, würde man für einen Narren halten. Es besteht auch gar keine Gefahr, daß man – alle Anstrengung vorausgesetzt – eines Tages zuviel *können* könnte.

Dieser Prolog als Erklärung für die, welche etwa meinen, bei der Film-Musik sei die *allgemeine Konfusion* ein von Gott gewolltes Schicksal, das wir fromm und ergeben zu tragen hätten.

I.

Richard Wagners »Ring des Nibelungen« dürfte eine Gesamtspieldauer von etwa *15 Stunden* haben. In dieser Zeit spielt sich eine Handlung ab, die hinsichtlich der realen Geschehnisse nicht annähernd an das heranreicht, was im *Nibelungenfilm* vorgeht, und zwar in etwa *vier Stunden*.

Mögen bei Wagner Längen sein, die Gegenüberstellung ergibt die problematische Frage des Film: *viel äußere Handlung in kurzer Zeit, dazu Musik*. Geht das überhaupt zusammen? Ist nicht eben doch Film und Musik ein Gegensatz?

II.

Sache der Musik ist in erster Linie die *Lyrik*, *Epik* und *Dramatik* nur insofern, als aus solchen Vorgängen entsprechend bewegte Stimmungsmomente abzunehmen sind.

Ein Zusammenklang zwischen Film und Musik ist vorwaltend, wenn die der Filmhandlung zu Grunde liegende und ihr Wirkung verleihende eurhythmische Linie der Stimmung von der Musik aufgefangen werden kann.

Die »eurhythmische Linie der Stimmung«, abgenommen von dem, was man beim Kunstwerk allgemein »Eurythmie« nennt, umfaßt einmal das »Auf und Nieder« der Handlung, den inneren *großen* Rhythmus, zum andern das mehr nach außen drängende Detail, den *kleinen Rhythmus*, den Baustein zum großen, wie er in den (im engeren) Sinne rhythmischen Bewegungen (z. B. des Tanzes) zum Ausdruck kommt. Hierher gehört auch die »*Tonmalerei*«.

Es wird klar sein, daß der große Rhythmus der wichtige und maßgebende, der kleine ihm untergeordnet ist.

III.

Das *Leitmotiv*, nicht von Wagner »erfunden«, sondern nur zur Methode erhoben, wurde angefeindet. Mit Unrecht. Insofern mit Recht, als es eben nur *mittelbar* ein *musikalisches* Kunstmittel ist. Es hat mit Musik an sich nichts zu tun, wenn man sich gelegentlich einer Melodie, eines Themas an eine Situation erinnert, unter der man das gleiche Thema einmal vorher gehört hat.

Das Leitmotiv ist musikalisch insoweit berechtigt, als es sich im musikalischen Satz, unabhängig von seiner »Leitebedeutung«, als musikalisches Motiv behauptet. Wagners monumentale Musiksätze wären um nichts weniger gut, wenn man mit ihren Motiven *keine* »Leitebedeutung« verbände.

»Erst will ich deine Musik hören und dann mag mir auch das Programm willkommen sein«, so etwa spricht *Robert Schumann* zu einem jungen Programmsymphoniker.

IV.

»Auch die ungemein rasche Abwicklung der Vorgänge und Stimmungen widerspricht eigentlich dem ureigensten Wesen der Musik«. So äußert sich *Franz Schrecker* [*sic!*] über die musikalische Film-Frage.

Der Film hat es auch in seinen besten Werken – mit wenigen Ausnahmen – noch nicht gleichmäßig gelernt, das Detail dem Ganzen unterzuordnen: *man läßt sich ungern etwas* – einen Effekt – *entgehen*.

Die Detail-Malerei der *Kämpfe* im zweiten Teil des *Nibelungenfilm* ist schlechthin vorbildlich, und es ist begreiflich, wenn über dieser Art der Arbeit, die den Regisseur wochenlang in Spannung hält, das Gefühl dafür nicht immer gleich stark bleibt, daß die Kämpfe im Rahmen des Ganzen ein *Crescendo* bedeuten, das dem Schlußpunkt der Tragödie, *Kriemhilds Tod*, zustrebt.

Inwieweit und ob hierbei in der Lang'schen Inszenierung Einschränkungen zu machen sind, bleibe unerörtert, es sei nur auf die grundlegende Wichtigkeit solcher Fragen hingewiesen: in ihrer dramaturgischen Entscheidung scheint nämlich die unterste Angriffsbasis des Musikers zu liegen.

Schreker hat richtig gesehen und *Waghalter* spricht in richtiger Konsequenz vom »*durchaus Rhapsodienhaftigen*« der Filmmusik. Wo ist da ein Ausgleich zu suchen?

Die Ausgleichsmöglichkeit scheint darin zu liegen, daß weniger die *Stimmungen* im Film rasch wechseln als die *Vorgänge*, welche sie bewirken, daß aber keineswegs jedem neuen Vorgang auch eine neue Stimmung entspricht.

Es dürften überhaupt der Möglichkeit, im Zuschauer Stimmungswechsel zu erzeugen, in Hinsicht ihrer Art wie ihrer Intensität (Spannung) Grenzen gezogen sein. Ständiger

rascher Stimmungswechsel ist weder möglich noch erstrebenswert. »Zwischen Lachen und Weinen schweben« ist z. B. die Beschreibung eines unsicheren, resultierenden neuen Seelenzustandes, keineswegs ein tatsächliches Hin und Her. – Je stärker die Fundierung einer Stimmung, um so schwerer ist sie zu erzeugen und zu verändern.

Das sind vielleicht die auflösenden Ueberlegungen, die man gegenüber Schrekers Bedenken machen kann.

V.

Sehen wir uns einmal zum Vergleich *Huppertz' Nibelungen-Musik* ein wenig näher an.

Um das Urteil gleich vorweg zu nehmen: es scheint, daß man sich mit dem *Musiker* Huppertz noch eher einigen könnte als mit dem *Dramatiker*, sagen wir Dramaturgen. Der erste leidet augenscheinlich am zweiten.

In dem zwar begreiflichen, aber von Grund aus verfehlten Bestreben, den Ereignissen des Film auf Schritt und Tritt nachzugehen, ist an vielen Stellen ein unmusikalisches Mosaik entstanden, das dem Aufkommen einer geschlossenen Stimmung eher hinderlich als förderlich ist. Huppertz hat das vielleicht schon gewußt, als er »*Die Chronik von Grieshuus*« schrieb, da ist dieser Fehler vermieden, leider zugunsten eines neuen, der Eintönigkeit. – In der Einheitlich variabel und der Variabilität einheitlich zu sein, in diesem beschränkenden Kunstgesetz zeigt sich der Meister.

Ein prägnantes Beispiel aus dem ersten Teil »*Siegfrieds Tod*« zweiter Gesang. Folgende Stelle der Handlung.

Im Palast der Burgunden wird die Ankunft Siegfrieds gemeldet. – Hagen warnt Gunther, Siegfried aufzunehmen, Gunther weist Hagen zurück. – Die Zugbrücke. – Siegfried reitet ein. – Werbung um Kriemhild. – Hagen bringt die Brautwerbung um Brunhild zur Sprache. – Das Bild Brunhilds, die einen Pfeil abschießt. – Siegfried braust über die Zumutung, Helfersdienste zu leisten, auf. – Allgemeiner Tumult. –

Die Spieldauer dieses Szenen-Ausschnittes dürfte 8 bis 9 Minuten betragen.

Die Musik zu diesen Szenen (Klavierauszug Ziffer 27 bis 41) ist nun in etwa 21 zumeist schon äußerlich getrennte Mosaikstückchen aufgelöst. Es folgen der Reihe nach:

1. Siegfriedsthema, 2. Burgundenthema, 3. Schwertthema, 4. Signalthema,
5. Hagenthema, 6. Signalthema mit Burgundenthema, 7. Tonmalerei bei »Tor-auf«,
8. Siegfriedsthema, 9. Kriemhildenthema, 10. Ute (?) -Thema, 11. Traummusik (tonmalerisch), 12. Schwertthema, 13. Kriemhildenthema, 14. Einzugsfanfare mit Siegfriedsthema, 15. Schwertthema, 16. Einzugsfanfare, 17. Brunhildenthema,
18. Hagenthema, 19. Schwertthema, 20. Burgunden- mit Schwert- und Siegfriedsthema, 21. Tumultmusik.

Das sind etwa 10 Verschiedenheiten an 21 Stellen hart aneinander gerückt in 8 bis 9 Minuten. Das Beispiel dürfte selbst für den musikalischen Laien lehrreich sein. Die Variabilität ist da, aber die Einheitlichkeit fehlt völlig.

Ob es überhaupt möglich ist, so reiches thematisches Material in einem relativ kurzen Satz zu verschmelzen, darf bezweifelt werden, vorteilhaft ist es jedenfalls nicht. Wenn aber überhaupt, dann jedenfalls nur in *dem* Maße, wie der Komponist freie Hand hat. Davon ist bei dieser Methode keine Rede, für Anordnung der Themen war ja der Komponist nicht maßgebend, sondern eben der Film.

Ich kann mir vorstellen, daß es vielleicht dem Regisseur eines Films *versehentlich* und begreiflich passieren kann, mehr das *Detail* als den *Zusammenhang* zu sehen, aber der Musiker muß Distanz halten. Was durch Töne *musikalisch* wirken will, ist den allgemeinen Musikgesetzen unterworfen.

Jedoch bei alledem ist ja die *Hauptfrage*, *muß* das so sein, verlangt der Film diese Zersplitterung. Der Film ist besser als sein Ruf, er verlangt sie nicht.

Leidet man an Ueberfülle, so muß das *Wesentliche* gesucht, betont und unterstrichen werden, dadurch kommt Klarheit und Wirkung zustande.

Die Liebe drängt Siegfried in den burgundischen Kreis. Dadurch ist das Walten eines höheren Schicksals gestört, das ihn, den stärksten Mann, Brunhild, dem stärksten Weibe bestimmt. Das Unheil, das daraus entstehen muß, düstert herauf: Kriemhilds Traum, Hagens Gegnerschaft, der zukunftskundig ist.

Das ist das wesentlich zu Betonende und *muß* herausgehoben werden. Das übrige, der Fortgang der Handlung, ist *nicht* in Einzelheiten wesentlich. Um ihn weiterzuführen, bedarf man nicht des schweren thematischen Geschützes, hier genügen *Tonfärbungen* hell und dunkel, *dynamische Schattierungen* piano und forte, und all die leichteren Hilfsmittel, die dem kundigen Musikillustrator längst geläufig sind.

Filmmusik ist zum guten Teil eine *dramaturgische Frage*, über die man sich sehr ernsthafte Gedanken machen muß, wenn man aus dem ewigen Fehlerkreis herauskommen will.

VI.

Als nicht zum Thema gehörig. Huppertz hat verschiedentliche Momente, die bedeutend erfreulicher wirken. Mit den obigen Ausführungen ist natürlich kein allgemeines Verdikt seiner Musik beabsichtigt: ich wiederhole, mit dem *Musiker* Huppertz könnte man sich einigen, nur nicht mit dem *Dramaturgen*. Warten wir also das weitere ab.

§ 45 Hans Erdmann, *Ueber die geeigneten Film-Musikalien*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 3, Nr. 47, 21. November 1925, S. 48

Vor längerer Zeit hatte ich schon einmal auf den Mangel (in gewisser Hinsicht) an geeigneten Film-Musikalien hingewiesen, daß nämlich der weitaus größte Teil der Musikalien, die in reduzierten Bearbeitungen vorliegen, naturgemäß nur auf den Konzertgebrauch zugeschnitten sind. Soweit es sich um Konzertliteratur an sich handelt, ist das selbstverständlich und nicht zu ändern. Weniger selbstverständlich ist es bei der Opern-

musik. Die Opernpartituren enthalten regelmäßig einen großen Teil Musik, der für die Filmillustration wohl brauchbar gemacht werden könnte, der sich aber ebenso regelmäßig in den landläufigen Bearbeitungen nicht findet. Gedacht ist hier in erster Linie an dramatisch bewegte Partien, für die zwar der Film immer Verwendung hat, nicht in gleicher Weise das Konzert. Hier Abhilfe zu schaffen, wird nicht leicht sein und eben erst mit der Zeit gelingen.

Immerhin spielt das Opernpotpourri, die Opernfantasie bei unserer Filmbegleitung eine große Rolle, allerdings sind es nicht gerade deutsche Komponisten, die dabei dominieren. Es kommt hier nicht darauf an, diese Tatsache zu beklagen, vielleicht haben wir nicht einmal einen besonderen Grund dazu. Beethoven und Mozart, die Klassiker, sind in ihren Spitzenwerken – und was bleibt sonst noch übrig – ohnedies sakrosankt, überdies nur sehr vorbehaltlich »filmisch«. Wagner, der unsere Opernbühne nach wie vor beherrscht, scheidet schon aus diesem Grunde aus, die Modernen Strauß, Schreker u. a. m. kommen schon ihrer ganzen Art wegen kaum recht in Frage. Bei den Romantikern Marschner, Weber, Spohr usw. würde sich allerdings manches Geeignete finden, doch ist es dem praktischen Gebrauch fast gänzlich verschlossen. Es ist somit begreiflich, wenn unsere Illustratoren häufig auf ausländische Komponisten zurückgreifen. Der französische Opernkomponist *Massenet* († 1912), der etwa im Stile Meyerbeers eine sehr große Anzahl Werke für die Bühne geschaffen hat, von denen sich übrigens keins in Deutschland halten konnte, scheint im Film nahezu Favorit geworden zu sein. In der Tat erweist sich seine von Tavan bearbeitete Musik sehr brauchbar und ist nebenbei nicht ohne musikalischen Wert. Daneben kann man *Puccini* an der Spitze fast aller italienischen Veristen begegnen, jedoch auch russischer Musik, vor allem *Tschaikowsky*, in einzelnen Stücken fast allzu häufig.

Im ganzen ist der Kreis der Musik, die im Kino Verwendung findet, nicht so groß, als man nach der Menge des Bedarfs schließen sollte, abgesehen von dem Mangel an *wirklich* geeigneten Musikalien liegt das natürlich auch daran, daß die Kapellmeister, besonders der kleineren Kinos, in der Möglichkeit, ihr Repertoire stark zu variieren, einigermaßen beschränkt sind. Das ist unerfreulich, aber begreiflich.

Der Kreis der *eigentlichen* Filmmusik, d. i. solcher, die in Rücksicht auf den Bedarf des Film geschrieben wurde, hat sich in letzter Zeit stark vergrößert. Man wird aber nicht sagen könne, daß dabei musikalisch ebensoviel herausgekommen ist. Einem großen Teil dieser Musik sieht man es auf den ersten Blick an, daß sie eben *nur* der allertrivialsten Praxis zu dienen vermag. Hierin zeichnen sich vor allem die amerikanischen Sammlungen von *Ketelbey* und *Zamecnik* aus: das ist zumeist musikalischer Kirchhof. Einen günstigeren Eindruck machen übrigens die Sammlungen, die neuerdings von *Belwin*, *New York* und *Hawkes*, *London* (Berlin bei Schlesinger) auf den Markt gebracht werden. Hier finden sich immerhin eine ganze Reihe Stücke, die mit großer praktischer Verwendbarkeit einigen Musikwert verbinden. Erwähnt sei vor allem *Gaston Borich* [*sic!*], der mit 30 verschiedenartigen Stücken vertreten ist. Ein gewisser Teil dieser Sammlung verdient allerdings den Namen »Film-Musik« nur vorbehaltlich, insofern es sich dabei um Tänze jetzt beliebter Richtung handelt, die mit dem Film nicht mehr

zu tun haben, als eben alle diese amerikanischen Styss e tutti quanti, an denen ja kein Mangel ist. Dasselbe gilt von allerhand Charakterstücken, die ja wohl irgendwie *auch* verwendbar sind, aber zuweilen mit ihren Ueberschriften nicht mehr zu tun haben, als ein gewisses berühmtes Stück eben mit dem »Erwachen des Löwen«.

*

Seit der Zeit, da der *Verlag Schlesinger* mit seiner *Kinothek* (Giuseppe Becce) in Deutschland zuerst auf den Plan trat, ist schon eine geraume Zeit vergangen, und es haben sich inzwischen eine ganze Reihe anderer Filmmusik-Sammlungen gefunden. Vor allem sind Amerika und England mit einer Menge Filmmusik in Wettbewerb getreten.

Es ist keine kleine Aufgabe, sich über diesen reichen Kompositionssegen einigermaßen eingehend zu informieren, vor allem ist es nicht gleichmäßig eine Freude, wenigstens keine musikalische. Darüber braucht man sich nicht besonders zu wundern, denn einmal bestand wohl bei Verlegern wie Komponisten der Wunsch, etwas für die Filmmusik zu tun, auf der anderen Seite wollte man sich natürlich auch das »gute« Filmgeschäft nicht entgehen lassen, zum dritten schließlich ist es bei der Gesamtlage der Filmmusik wahrlich nicht leicht, einen Weg zu finden, der den 1000 Wünschen des Films, der Leistungsfähigkeit der Filmorchester (der Sprung von *einem* Klavierspieler bis zum 70 Musiker starken Orchester des Ufa-Theaters am Zoo ist wirklich etwas weit) und obendrein noch musikalischen Forderungen gleichzeitig gerecht wird.

Unter solchen Umständen ist es vielleicht besser, zu referieren als zu kritisieren, bzw. sich mehr ans Aeußerliche zu halten.

Was ist Filmmusik? Gibt es schon welche? Im höheren Sinne, also in dem Sinne als man von Symphoniestil, Kammerstil, Kirchen- oder Opernstil reden kann, gibt es selbstverständlich noch keine Filmmusik. Der Film ist gerade dabei, sich langsam in die Gegenden vorzuarbeiten, wo man von Stil redet, wie sollte da die Musik, das notwendige Uebel, die schlecht behandelte *Conditio sine qua non* des Filmtheaters, die aus der ständigen Lebensmisere nicht herauskommt, einen Stil entwickeln können. Der film-musikalische Stil, den es natürlich geben muß, der malt sich vielleicht leise ab in den Köpfen einiger Weniger, ohne bisher häufiger als hier und da augenblicksweise in die Erscheinung zu treten.

Aber natürlich, es gibt eine handwerkliche Art, Musik zum Film zu machen, und wenn eine Hoffnung besteht, so ist es *die* (Handwerk hat goldenen Boden!), daß einmal glückliche Umstände zusammenwirken, die irgendwann, irgendwo, irgendwem gestatten, vom reinen Handwerk los zu kommen.

Auf dem Boden dieser Handwerklichkeit sind die *Kinotheken* erwachsen. Soweit sie Komponisten zu Urhebern haben, die frisch von der Hobelbank weg solche Musik für den Film geschrieben haben, oder wenigstens eifrig bemüht waren, sich mit den Besonderheiten des Films vertraut zu machen, ihm und seiner Eigenart etwas, sei es auch äußerlich, abzulauschen, ist solche *eigentliche Filmmusik* begrüßenswert. Man wird nicht musikalisch mit ihr allzu streng ins Gericht gehen, man wird sie als praktisch

hinnehmen, aber doch in ihr eine Etappe finden, auf dem Wege eine zuvor gefundene Schale auch einmal später mit einem Inhalt zu füllen.

Wenn man sich nun die große Zahl der Stücke eigentlicher Filmmusik ansieht, so wird man allerdings hin und wieder einiges Typische finden, aber bei der großen Mehrzahl dieser Musik überwiegt doch die Ueberzeugung, daß es sich dabei eben gar nicht um Filmmusik, d. h. um Musik handelt, die den praktischen Bedürfnissen des Films angepaßt wäre, sich irgendwie um seine Eigenart auch nur ganz äußerlich kümmerte.

Da findet man One steps, Two steps, Walzer, Charakterstücke alltäglichster Färbung, Märsche von der Gattung »im Dutzend billiger« usw. Von der Qualität solcher Musik sei geschwiegen (es gibt natürlich auch Besseres darunter), aber was haben diese Stücke Besonderes mit dem Film zu tun? Daneben sind arabische und sonstige orientalische Tänze beliebt (so etwas »komponiert« sich leicht!), auch kleine lyrische Stückchen, die allerdings den Vorteil haben, daß sie überall (oder nirgends) hinpassen.

Es soll nicht behauptet werden, daß diese Musik in der Hauptsache schlechter wäre oder weniger dem Film angemessen als andere Dutzendmusik, aber man muß doch wohl fragen, ob diese Stücke, die man ebenso gut anderswo als im Kino gebrauchen kann, in solche Sammlungen hineingehören.

Ein einziger immer wiederkehrender Typ kann hiervon allgemein ausgenommen werden: das *Tempo agitato*. Hier wurde zumindest einem Filmbedürfnis abgeholfen. Sonst aber sind Stücke besonders filmmusikalischer Eigenart, z. B. solche, die etwa versuchen, bei leichter Veränderung sich an verschiedenartige Szenen anpassen zu lassen und dazu Handhaben bieten, ungemein selten; man findet sie in Opernfantasien gemeinlich häufiger als bei dieser »Filmmusik«.

Noch etwas anderes. Gluck hat bei seiner Opernreform der dreiteiligen Arie als undramatisch den Krieg erklärt. Unsere »dramatischen« Filmkomponisten aber scheinen beim »*naturalistischen*« Film irgendwie die alte Oper zu wittern: ein großer Teil dieser sogenannten Filmmusik ist in der üblichen Form Hauptteil – Trio – Hauptteil geschrieben. An derartigen Stücken, die eben dem dramatischen Ablauf fast nie entsprechen, ist doch dank unserer bewährten Salonkomponisten wirklich kein Mangel.

Zusammenfassend könnte man den Wunsch äußern, daß unsere Komponisten, soweit sie filmmusikalischen Ehrgeiz haben, samt ihren entsprechenden Herren Verlegern weniger auf Uberschriften, die tun es nicht allein, als auch auf den Film und seine *speziellen* Bedürfnisse Rücksicht nehmen. In eine Kinothek gehört nicht das, was man *auch* beim Film gebrauchen, sondern das, was man *vor allem* beim Film gebrauchen kann. In dieser Hinsicht dürfte die eingangs genannte *Kinothek Schlesinger-Bece*, trotz einiger Schönheitsfehler, immer noch am ehesten auf dem rechten Wege sein. Gewiß, diese Musik wird im allgemeinen niemand außerhalb des Lichtspieltheaters spielen: eben das ist ihr Vorteil. *Filmmusik* aber, die von vornherein auch noch mit anderen Verwendungsmöglichkeiten rechnet, wird wenigstens in der Gegenwart dem Film weniger nützen: dieser Weg könnte einmal später umgekehrt gegangen werden.

1926

§ 46 Hans Erdmann, *Neue Musikalien. Universaledition,*
»Film Ton Kunst«, Nr. 5, 1926, S. 70

Anton Bruckner, Ouvertüre g-moll, Symphonie VII, Adagio; Gustav Mahler, Symphonie Nr. II, Andante.

Die Universaledition bringt in ihrer Sammlung *Vindobona* für Salonorchester und kleine Besetzung eine sehr pretiöse Zusammenstellung von Werken ihres Verlages. Bruckner, Mahler, Braunfels, Korngold, Schreker, Richard Strauß finden wir darunter, also solche Werke, die bisher im Filmtheater noch wenig oder gar nicht zuhause sind. Die Sammlung ist auf alle Fälle zu begrüßen und wäre es auch nur darum, daß damit die tödliche Langweiligkeit der üblichen Film-Musik-Programme etwas aus ihrem Schlaf aufgemuntert werden könnte. Hoffen wir, daß unsere Kapellmeister und Illustratoren daran nicht vorübergehen, hoffen wir aber noch mehr, daß sie von ihren Auftraggebern nicht in die Lage versetzt werden, daran vorübergehen zu müssen, das heißt, daß ihnen die Mittel zur Arbeit nicht fehlen.

Die oben angeführten drei Stück der Sammlung liegen uns vor, gehen wir der Reihe nach.

Die umfangliche Ouvertüre von Bruckner (etwa 10 Min.) zerfällt in die bei solchen Stücken gewöhnlichen drei Teile, die breite Adagio-Einleitung, das in diesem Falle nahezu stürmende Allegro mit seinem lyrischen Seitenthema. Für den Filmgebrauch würde das erste Stück, wie es seine Herkunft verlangt, etwa zu den breiten feierlichen Intraden gehören, allerdings nur für ausgesuchte Fälle verwendbar. Das stürmende Allegro könnte etwa unter die Gruppe »feierlich erregter Staatsakt« eingereiht werden.

Das zweite Stück, Adagio aus der VII. Symphonie, hat Bruckner selbst, durch die Ueberschrift »Sehr feierlich und langsam« genügend charakterisiert. Das sehr lange Stück (Spieldauer über eine Viertelstunde) bleibt durchweg unter der gleichen Stimmung. Teile daraus werden sich für entsprechende Szenen mit großem Nutzen verwenden lassen. Bedingung für solche Musik ist allgemein ein erhabener Anlaß; gegenüber einem Durchschnittsfilm würde das künstlerische Mißverhältnis zu Bruckners gehobener Musiksprache vermutlich sehr störend sein.

An letzter Stelle (Mahlers Andante Symphonie II) ein behagliches altdeutsches Tanzthema in ungemein zierlicher Instrumentation, wie es eben Mahler konnte. Auch dieses Stück ist lang (10 Min. etwa), und bleibt in der Hauptsache einem Thema, dem Tanzmotiv, treu. Teile daraus haben einen gewissen idyllischen Charakter. Für Szenen eines Stilsfilms, heitere Gesellschaft im Grünen mit etwas Einschlag zum Schäferspiel würde gerade mit dieser Komposition bei geeigneter Auswahl ein ungemein günstiger Effekt zu erzielen sein.

Die *Vindobona*-Sammlung enthält für Salonorchester die Besetzung Streichquintett, Flöte, Oboe, Klarinette, Trompete, Posaune, Schlagzeug, Klaviersleitung und Harmonium. An Ergänzungsstimmen sind Klarinette II, Fagot, Horn I und II, Trompete II erschienen.

Die Bearbeitung für Salonorchester von Emil Bauer zeichnet sich durch größte Sorgfalt aus, die Ausstattung in Papier und Satz ist vorbildlich gelungen, im ganzen eine Sammlung, die dem Verlag größte Ehre macht.

§ 47 Hans Erdmann, *Die Woche*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 4, Nr. 2, 9. Januar 1926, S. 36

1. Der Rosenkavalier

Wenn am nächsten Sonntag *Richard Strauß* in Dresden – darf man sagen – *seinen* Rosenkavalier dirigieren wird, so werden seit der Dresdener Uraufführung der Oper 15 Jahre vergangen sein: 1911 wurde der »Rosenkavalier« uraufgeführt.

Man hätte sich vor 15 Jahren kaum recht träumen lassen, daß so etwas in verhältnismäßig so kurzer Zeit möglich sein dürfte; es ist nun Tatsache geworden und – es sollen keine Vorschußlorbeeren verabreicht werden – der Kunstfilm kann sich schon die *Tatsache* zuvor zugute rechnen. Ich sage der »Kunstfilm«, nicht etwa die *künstlerische Filmmusik*, denn zum Kunstfilm gehört eben die Musik.

Verfilmte Opern gab es schon eine ganze Reihe, wie sollte es auch nicht, der Gedanke lag ja so nahe. Aber wir haben bisher keine Freude an solchen Filmen erlebt, und das lag ebenso nahe. Man glaubte *richtig* zu denken, daß sich bei der Verfilmung einer Oper die Musikschwierigkeit leicht heben würde, aber man vergaß, daß die Operndramaturgie, von der der Film recht verschiedene Wege gehen und nahm die Sache zu leicht.

Was wird nun der »Rosenkavalier« bringen? Wird er ein Fortschritt sein? Wohl gar eine Erfüllung? –

Es ging eine Notiz durch die Presse, nach der die Wiener »Pan-Film-Gesellschaft«, die Schöpferin des »Rosenkavalier« in Liquidation gegangen sei. Als Gründe wurden u. a. angegeben die hohen Kosten dieses Films, das große Honorar für Strauß und schließlich der Umstand, daß der Film *nur* mit der Strauß'schen Musik aufgeführt werden dürfte, deshalb seien die Theater sehr zurückhaltend. Unter der Voraussetzung, daß das alles sich so verhält, und es *könnte*, zum Teil *sollte* es sogar, so wäre diese Frage doch recht interessant.

Wenn der Vertrag mit dem Komponisten (bei dem hohen Honorar!) nicht so abgeschlossen wurde, daß auf praktische Umstände Rücksicht genommen werden mußte, so war das freilich ein fast unglaublicher Fehler, wie gesagt, man kann es nicht glauben. Wenn also als selbstverständlich eine Bearbeitung der Musik für kleine Besetzung angenommen werden muß, so ist eigentlich die Zurückhaltung der Theater nicht recht be-

greiflich, das Gegenteil wäre verständlicher, denn alle deutschen Filmtheater haben doch natürlich den Wunsch: Verbesserung der Film-Musik. Wie könnte es anders sein? Das Lichtspieltheater ist Vermittler von Kulturwerten, insbesondere trägt es die künstlerische Kultur unter's Volk – so kann man es in den Gazetten lesen – also Welch günstige Gelegenheit! Irgendwie künstlerische Bedenken gegen Strauß'sche Musik dürften nicht recht bestehen; Strauß hat sich als Komponist immerhin vorteilhaft bekannt gemacht (N. B.: *Richard* Strauß; *Josef* und *Oscar* sind andere), hat sogar einigen Publikums-Erfolg für sich, also ich kann nur annehmen, daß ein Uebelwollender, ein Antifilmerich, die Geschichte von der Zurückhaltung der Theater aufgebracht hat: es wird sich im Gegenteil ein heiliger Eifer ausbreiten, und alles wird darauf aus sein, zu beweisen, daß es uns mit der Film-Musik wahrhaftig ernst ist (für Interessenten: eine kleine Verständigungsprobe wird in diesem Falle ausnahmsweise von Vorteil sein).

2. »Tartüffe«

Der neue, mit großer Spannung erwartete Murnau-Film der Ufa »*Tartüffe*«, dessen Wiener Premiere bereits stattgefunden hat, wird demnächst gelegentlich der Eröffnung des Gloria-Hauses seine Berliner Uraufführung erleben. Das gegenwärtige Programmbuch der Ufa bringt einige Bildchen aus »*Tartüffe*« nebst den Namen des Dichters, des Regisseurs, des Photographen, der Architekten und der Schauspieler. Den Komponisten hat man weggelassen. Das ist auch ganz in der Ordnung, und es ist nur zu verstehen, wenn man auf die fatale Musikgeschichte möglichst wenig zu sprechen kommt, denn erstens ist's doch keinem Recht zu machen und zweitens und überhaupt die Musiker: aller reden große Töne, und wenn's drum und dran geht, dann kostet's bloß Geld, und es kommt nichts bei raus. Der *Tartüffe*-Film ist in Wien *ohne* die »komponierte« Musik aufgeführt worden, ist das vielleicht nicht gegangen? Gut ist's gegangen, besser vielleicht als *mit* der Becce-Musik. – Wichtigkeit!!

3. Bismarckfilm

Der Bismarckfilm gehört zur Kategorie der Kulturfilme, das will besagen, er hat keine geschlossen Handlung, sondern er besteht aus einzelnen Szenen, locker zusammengefaßten Bildern aus dem Leben Bismarcks. Im allgemeinen sind solche Filme keine besonders glücklichen Vorwürfe für Musik, zum Teil sind sie sogar ausgesprochen schlechte. Beim Bismarckfilm ist die Sache so ungünstig nicht: es gibt immerhin einige Anhaltspunkte, daneben stehen freilich lange Partien, denen gegenüber die Musik machtlos bleiben muß.

Winfried Wolf hat zu dem Film die Musik geschrieben, daneben auch einen Artikel für das Programmbuch beigezeichnet: »*Neue Wege der Film-Musik*«. Nun, »neue Wege« der Filmmusik sind uns oft verheißen worden, ohne daß es mit der Neuheit allzu stark bestellt war; auch Herr Wolf hat nichts besonders Neues vorgebracht, und es ist nicht recht einzusehen, worin (wie eine redaktionelle Notiz besagt) der »Wert der Fingerzeige für alle Interessenten, nicht zuletzt die Theaterbesitzer« bestehen sollen. Wenn man nämlich von den schon oft vorgetragenen Hoffnungen und Wünschen absieht (und ich

sage nicht, daß es ein Fehler ist, sie nochmals vorzutragen), so bleibt als »neu« nur ein etwas kategorischer Besetzungsvorschlag übrig, der so geartet sein soll, daß er alle Schwierigkeiten der Besetzung und Bearbeitung mit einem behebt. Hm! Der Laie staunt und der Fachmann stutzt! – Nun, ohne auf Einzelheiten einzugehen, ganz so einfach, wie Herr Wolf sich das denkt, wird die Sache am Ende doch nicht sein. Herr Wolf erklärt dem Klavier und Harmonium den Krieg, aber er braucht das Klavier schließlich im kleinen Ensemble doch, und das Harmonium? Kommt ganz auf das »Wie« an, wie überall. Eine vorgeschlagene Besetzung z. B.: Klavier, Violine, Cello, Flöte, Horn oder Schlagzeug!? Ich würde sie vielleicht nicht wählen. Doch lassen wir die Theorie und wenden wir uns der Praxis des Komponisten zu. Schade –, über die Hauptsache kann ich nichts sagen: die Musik wurde vom Primuspalast abgesetzt, weil sie, so sagte man, vom Publikum nicht verstanden wurde. So geht's nun eben beim Film: das ist das Los des »Musikalisch-Schönen« auf der Erde.

4. Film-Dichtung

Bei – in erster Linie – ernsten Filmen hängt die Musikmöglichkeit aufs engste mit der zugrunde liegenden dichterischen Idee zusammen. Im gleichen Maße als hier ein Versagen eintritt, gänzlicher Mangel, Formlosigkeit usw. wird auch der Musik der Boden entzogen.

Der »Hanseaten-Film«, schön in Aufnahme und Regie, wird mit seiner schleppenden Handlung im ständigen Ab und Um völlig ertränkt: er ist eigentlich fast nur Milieu, er hat ungemein anziehend in Einzelheiten, aber die ordnende Kraft eines dichterischen Kopfes fehlt ganz: der Film ist also musik-unfähig, ein paar Ausnahmestellen machen den mageren Kohl nicht fett.

Hans Heinrich Dransmann, der in den drei Jahren seiner Filmtheater-Laufbahn eminent viel gelernt hat und in seiner exakten Sorglichkeit zu unseren besten Kapellmeistern zählt, hatte einen schweren Stand. Er hatte das richtige Gefühl für den Fehler des Films und wollte aufhelfen, aber das geht eben in diesem Falle doch nicht, kurz, die *Musik war für diesen Film zu laut*. Dieses eben *nur* Hanseaten-Milieu, schwer und leise, hier oben-drein noch rührselig, ist nicht in Tempo und vollen Ton umzusetzen. Dransmanns Musik drangsalierte zuweilen den Film – *faute de mieux* – hätte er sich nach ihm gerichtet, dann wäre zwar der Stil gewahrt, aber die Schwäche des Buches noch mehr offenbar geworden, also resolvieren wir: die Musik war richtig, aber *der Film ist zu leise*. Im einzelnen gelangen ein paar ausgezeichnete Effekte.

§ 48 Hans Erdmann, Die »Preiskino-Bibliothek«, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 4, Nr. 11, 13. März 1926, S. 14

Herausgegeben von Ernst Eggert, Heinrichshofens Verlag, Magdeburg

Die Zahl der lediglich für den Filmgebrauch bestimmten Sammlungen ist durch die »Preiskino-Bibliothek« um ein bemerkenswertes Stück vermehrt worden.

Die Sammlung umfaßt in erster Serie 30 verschiedene Stücke, in kürzester Zeit werden weitere zwölf Stücke folgen. Die vorliegende Form ist hinsichtlich der Besetzung für Kammerbesetzung (Salonorchester) gedacht, doch sind, wie der Verlag mitteilt, Ergänzungsstimmen für größere Besetzung in Vorbereitung. Die einzelnen Stücke sind getrennt, die einzelnen Stimmen im ganzen einseitig gedruckt. Die Ausstattung, im Großoktavformat gehalten, ist gediegen, der Druck deutlich und klar.

Ein bedeutender Musikschriftsteller machte kürzlich die beiläufige Bemerkung, es sei ein großer Irrtum, die Forderung aufzustellen, *Filmmusik müsse musikalisch wertvoll* sein. Diese Feststellung klingt vielleicht paradox, aber bei richtiger Deutung wird man ihr beipflichten müssen: alle Dinge haben ihren Wert vom Grade ihrer sinnvollen Zweckmäßigkeit, der *Kunstwert* hängt ab von *künstlerischer Zweckmäßigkeit*. Wenn man in gleicher Weise zuerst danach fragen müssen, inwieweit dient sie sinnvoll ihrem Zweck, die Handlung des Films zu untermalen und zu stützen. Insofern ist die Filmmusik zweckmäßig und eben auch künstlerisch. Man kann aber die begleitende Musik zum Film nicht beurteilen nach der künstlerischen Zweckmäßigkeit des Konzertsaaes und des Theaters, der Oper.

Nun befinden wir uns gegenwärtig in einem Uebergangszustand. Das, was heute im Lichtspielhaus erklingt, ist ja zu 90 Prozent Musik, die aus dem Konzertsaal, dem Tanzsaal oder der Gesangsbühne her stammt. Der Rest aber, der wirklich zu Filmzwecken geschrieben wurde, kann allenfalls Ansätze, aber noch keine Erfüllungen bringen. Genau so wenig wie die Filmdichtung bei der rapiden technischen Entwicklung des Film Schulle machen konnte, genau so wenig, ja noch weniger konnte die Musik, mit der man sich erst im letzten Dezennium genauer zu befassen begann, einen klaren Standpunkt gewinnen. Die technische Periode des Filmaufschwungs mochte überraschend schlagartig vor sich gehen, die Periode seiner geistig-künstlerischen Durchdringung hat einen ungleich langsameren Rhythmus.

Man hat ohne Rücksicht auf praktische Möglichkeiten gesagt, zu jedem Film muß eine Musik eigens komponiert werden: zuvor eine Gedankenlosigkeit. Einmal ist Film ein sehr dehnbarer Begriff, zum andern bietet die Filmpraxis keinerlei Grundlage, und zum letzten weiß man ja gar nicht, wie komponiert werden soll. Wie sollte man das auch wissen?

Wie die Entwicklung auch noch gehen mag, soviel dürfte nach den bisherigen Erfahrungen und eigentlich selbstverständlich feststehen, daß die Filmmusik eine Entwicklung nur von den Möglichkeiten aus nehmen kann, die ihr praktisch zu Gebote stehen. Man

kann diese Möglichkeiten studieren, man kann versuchen, aus ihnen das Zufällige abzuschneiden, das wesentliche auf einen gleichen Nenner zu bringen und man kann unsere Musiker dazu anregen, an diesen Möglichkeiten ihre schöpferische Kraft zu erproben, filmmusikalische Formen zu schaffen. Kann das mit der Zeit und einigem Erfolg geschehen, so kann man auf dieser Basis vom größeren oder geringeren filmmusikalischen Wert reden. Vielleicht ist aber dem Film eine Formen ausbildende, illustrative Musikmethode tatsächlich das Angemessene, vielleicht ist die Sonderkomposition tatsächlich so etwas, wie eine überbestimmte Gleichung. Vielleicht liegt der Weg der Filmmusik tatsächlich auf dem Wege einer besonderen, irgendwie stegreifartigen Musizierweise.

Wenn es sich nun um die Beurteilung einer Sammlung filmischer originaler Illustrationsmusik handelt, so werden wir uns zuerst praktisch orientieren müssen, dabei darauf achten, inwieweit filmmusikalische Formen versucht und erreicht worden.

Gehen wir einmal ganz äußerlich zu Werke und untersuchen, inwieweit das beigegebene überschriebene Stichwort mit der entsprechenden Musik zusammenstimmt, da finden wir z. B. ein Stichwort »Reue«. Ich glaube, daß diese Bezeichnung ungünstig gewählt ist. Der Begriff »Reue« bezeichnet keinen primitiven, ausschließlichen Seelenzustand, er ist eigentlich mehr ein moralischer Begriff. Dabei bezeichnen Worte, wie: »Reue, Klage, Trauer, Verlassenheit, Hoffnungslosigkeit, Schmerz« im ganzen seelische Verfassungen, die sich nur graduell unterscheiden lassen und entsprechend auch nur so musikalisch unterscheidbar sind. Die große und nie verkannte Schwierigkeit, musikalische Stimmungen in Worte zu fassen (musikalische Hermeneutik), ist bekannt, immerhin kann sorgliches Abwägen der Begriffe dabei manche Hilfe leisten. Die Filmkomponisten sollten bedenken, daß die ihren Werken beigegebenen Ueberschriften nicht eine Erkennungsmarke wie beim Dutzendschlagler sein sollen, daß sie irgendeinen wirklichen Inhalt angeben sollen. Gewisse Möglichkeiten gibt es schon: verzweifelte Klage (pathetisch), verzweifelte Klage (dramatisch, bewegt), düstere Klage (ruhig), melancholisch klagend, wehmütig klagend usw. sind z. B. Worte, die immerhin eher einen Anhalt geben als eben »Reue«, das den aufgezählten Worten immer zugrunde liegen kann.

Anders ist der Begriff »Exotisch«, der etwa klar ist, aber hier hat der Komponist versagt, denn dieses Stück ist alles, nur nicht eben exotisch.

Ein Stück heißt »Festmahl – Brand – Rettung«, es würde also unter die Kategorie dramatischer Szenen gehören, solcher Kompositionen, die ihre Anregung von der Vorstellung eines ganz bestimmten Vorganges hernehmen. Ob man praktisch die überschriebene Bezeichnung wählt, oder vielleicht besser eine allgemeinere Form sucht, kann zweifelhaft sein. Was jedoch allgemein die Faktur solcher Stücke anlangt, so ist es klar, daß sie nur dann leicht und angemessen an die betreffende Filmszene angepaßt werden können, wenn sie in sich selbst so gebaut sind, daß sie allerhand Varianten, Verlängerungen und Verkürzungen in reichem Maße Spielraum gewähren: *stegreif musizieren!* Das Stück gibt nur *eine* Wiederholung an.

Was weiter das filmmusikalische Formenprinzip anlangt, so wird der Film musikalisch vor allem stärkste Hervorkehrung des jeweils charakteristischen in allen Graduierungen und Schattierungen verlangen. Ein jedes Stück wird also ein eindeutiges, man könnte fast sagen simples Bild einer bestimmten Stimmung geben müssen. Wie sich mit dieser gewollten Einfachheit (nur keine Symphonien!) die musikalische *Kunst* abfinden will, das ist eben – die Kunst. Eine Reihe Stücke sind in dieser Hinsicht recht glücklich, namentlich einige Sturm- und Erregungsmusiken, die »kurze Sturmszene« sei erwähnt, andere »Versuchung« zerfließen etwas. Aus der Ueberschrift ist nicht recht zu entnehmen, an was der Autor dachte, am ehesten gehört es zur Gattung der »hochdramatischen Agitati«. Sein unterschiedliches Auf und Nieder und die Länge (sieben Minuten) erforderten eine faßbare Unterteilung. Immerhin ist bei diesem eine im ganzen einheitliche Stimmung; freilich auch eine meist nutzlose Länge vorhanden.

Ein etwas merkwürdiger Fall liegt in der »Geisterszene« vor. Das Stück beginnt ganz richtig »spukhaft« und schließt, wenn auch unter Benutzung des gleichen Themas mit einem sieghaften, pathetischen Grandioso, das vom Filmstandpunkt nur als Anhängsel wirken kann. Musikalisch kann man natürlich so etwas rechtfertigen, aber was nutzt das. Irgendein Hinweis, warum und zu welchem Zwecke das so sein soll, fehlt.

Wir müssen es mit diesen Hinweisen, denen noch eine große Reihe anzuschließen wäre, genug sein lassen. Wenn man zusammenfassend urteilen soll, so wird man sagen dürfen, daß vielleicht nicht alles, was die Sammlung enthält, gleichmäßig »preiswürdig« ist, daß sie aber eine ganze Menge sehr brauchbarer Stücke bringt, und mehr kann man füglich auch nicht verlangen.

§ 49 Hans Erdmann, *Rund um den Gloria-Palast*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 4 Nr. 12, 20. März 1926, S. 16

Ouvertüre

Das Gloria-Haus soll ein *Festspielhaus des deutschen Films* sein. Können wir ein solches Theater gebrauchen? O, wir können es nicht nur gebrauchen, es wäre ein Ziel, aufs innigste zu wünschen, wir müßten es haben. Haben wir es wirklich? Leider nein, nichts weniger als das haben wir.

Das Gloria-Haus wurde in einer unglücklichen Zeit eröffnet: eine schlimme Konstellation feindlicher Gestirne hat es gleich anfangs umgeben.

In dieser krisenhaften Zeit war es versäumt worden, sich ein klares Bild von den Möglichkeiten eines solchen Unternehmens zu machen. Als das Gebäude schließlich doch fertig geworden, begann eine Improvisation die andere abzulösen.

Die zweifelhafte Institution einer 5-Uhr-Vorstellung mit Gratis-Tee, wobei man völlig übersah, daß dazu Räume fehlten; doppelt zweifelhaft, weil kein genügend starkes Or-

chester gestellt werden konnte. Szenische Prologe, für die es ebenso an materiellen wie ideellen Grundlagen fehlen mußte. Unklarheiten in der Musikleitung kommen hinzu.

Auf welches Publikum spekuliert man eigentlich? Vermutlich auch auf ein »Improvisiertes«.

Lassen wir die Hoffnung auf das »Festspielhaus« oder weniger präntiös auf das »Theater des guten Film« nicht sinken, vorläufig stehen die Zeichen über dem Gloria-Haus nicht eben sieghaft.

Man spielte zuerst die Ouvertüre »*Orpheus in der Unterwelt*« nicht gerade schlecht und nicht gerade gut. Sei's drum, von heut zu morgen geht ja so etwas nicht, das gilt noch mehr für die »*Figaro-Ouvertüre*«, die vor dem Film eingelegt wurde, aber daß die ganze Ouvertüre in Lärm von Stuhlklappen, Hin- und Herrennen, Platzsuchen usw. untergeht, das ist weder nötig noch »festspielhüschlich«. Wenn man sich selbst nicht ernst nimmt, wird man nicht ernst genommen. Woran sich das Publikum in der Oper gewöhnt hat, daran muß man es eben in einem ernstgemeinten Lichtspielhaus auch gewöhnen. Zum mindesten ist es ungehörig, während der Ouvertüre Plätze zu suchen, ganze Sitzreihen zum Aufstehen zu zwingen. Wer zu spät kommt, hat im Gange zu warten und sich ruhig zu verhalten. Das scheint selbstverständlich, um so mehr als im Filmtheater eine kurze Pause nach der Ouvertüre viel weniger stört als in der Oper, wo diese auch wohl oder übel aus gleichen Gründen gemacht wird.

Ufa-Woche

Ignatz Waghalter ist vom Film-General-Musikdirektor zum Filmkapellmeister avanciert. Das ist zuvor ein Fortschritt, denn der Generalmusikdirektor ist eine merkwürdige Sinekure, während der Filmkapellmeister wenigstens etwas sein *kann*.

Seit Waghalter die »Wunder der Schöpfung« etwas ungenlenk begleitete, ist inzwischen eine Zeit vergangen, und es ist immerhin festzustellen, daß Waghalter sich nun auf den Boden der Tatsachen gestellt hat: die Ufa-Woche wurde so begleitet, wie es sich gehört, wenigstens der Idee nach. Größere Prägnanz bei den verschiedenen Abrissen wäre zu wünschen.

Der Gedanke, bei der »*Arbeit in der Blindenanstalt*« die Musik schweigen zu lassen, sei als geschmackvoll registriert. Weniger glücklich schien mir für die Elefanten die »Halle des Bergkönigs (Grieg)« gewählt: es sind nicht genug Bässe vorhanden.

Prolog

Das ewige Weh und Ach des szenischen Filmprologs forderte ein neues Opfer.

Es sei die Möglichkeit unterstellt, zu einem jeden Film einen szenischen Prolog zu erfinden. Aber wo ist die Möglichkeit und die Mittel, diesen Prolog »festspielmäßig« zu inszenieren.

Man hatte zu dem Film »*Der Geiger von Florenz*« eine *italienische* Szene gewählt. Beziehung: Florenz und Italien. Aber seien wir nicht kleinlich. Der Gedanke ist (so habe

ich's verstanden) folgender: In der Klosterkirche auf dem Orgelchor, vor dem reich mit Engelsfiguren geschmückten Prospekt der Orgel, sitzen zwei Mönche an Spinett und Viola da gamba und akkompagnieren einen Tenore zu einer Aria da chiesa («Caro mio ben» von Giordani). Von der Schönheit des Tenore bezaubert, beginnen die Engelsfiguren sich zu beleben und schreiten einen Reigen ab.

Gewiß, einen solchen Gedanken könnte man haben und könnte ihn unter gewissen Voraussetzungen auch inszenieren, am besten verfilmen, eben – unter gewissen Voraussetzungen. Wenn diese aber nicht vorhanden sind – und wie sollten sie das – dann ist das verlorene Müß und wirkt peinlich.

Eine solche Szene kann nur zur Wirkung gebracht werden, wenn sie schlechthin »wunderbar« ist. Welcher Aufwand von Zeit, Material und Darstellern gehört dazu!

Der Geiger von Florenz

Das Interesse des Films ist die *Bergner*, die Figur des Backfisches, der sich »entpuppt«. Ein hübscher, besinnlicher, leise schalkhafter Film: eine Studie. *Der Film gehört in den Gloria-Palast.*

Diesen Film zu begleiten, ist schon eine lohnende Aufgabe, eine keineswegs leichte, die größte Subtilität der Mittel erfordert, daneben die Notwendigkeit, das etwas schleppende Tempo, eine im Sujet begründete Nachteiligkeit, irgendwie anzutreiben.

Waghalter begleitete den Film.

Es wurde oben gesagt, daß sich der Filmkapellmeister Waghalter nunmehr auf den Boden der Tatsachen, der filmmusikalischen Praxis, gestellt hat, aber es scheint doch, daß er da nicht die besten Vorbilder nimmt.

Uebergangen sei – so etwas kommt mit der Zeit –, daß die Sache nicht im rechten Fluß war. Unterbrechungen und Hemmungen machten sich häufig störend bemerkbar. Man darf nie das Gefühl haben, daß die Musik nicht mehr weiter *kann*, sondern daß sie bewußt weiter will.

Ueber die Geräusche dem Film gegenüber ist schon soviel gesagt worden, daß es eigentlich nachgerade klar sein müßte, wie es damit steht.

Wenn wir vom Lustspiel, dem Grotesk- und Sensationsfilm absehen, wo andere Gesetze gelten, so darf man sagen, daß der künstlerische Spielfilm Geräuschaufnahmen im Orchester nicht braucht. Eine Ausnahme von dieser Regel wird man allenfalls nur dort statuieren dürfen, wo irgendein Geräuscheffekt besondere Bedeutung im dramatischen Sinne gewinnt. Aber auch dort ist jedenfalls besser, musikalischen Akzenten vor reinen Geräuscheffekten den Vorzug zu geben.

In unserem Film wäre eine solche Stelle zu nennen: die Parallelszene mit dem vor die Füße geworfenen Punschglase. Waghalter wählt dabei ein Klirrgeräusch. Das geht schließlich noch an. Aber warum in der ganz *beiläufigen* Erwähnung einer Coupészene die Dampfkesselimitation zu pusten anfangen muß, warum in einer poetischen Land-

schaftsszene ein aufdringliches Vogelgezwitscher angestimmt werden muß, das ist unbegreiflich, alter »Kientopp« aber nicht neues »Festspielhaus«.

Alles in allem, die Musikbegleitung war nicht sehr »prominent«, aber von dem *Künstler* Waghalter muß man erwarten, daß er in solchen Dingen führend ist, wenn ihm auch die technische Glätte noch nicht zu Gebote steht.

§ 50 Hans Erdmann, *Eine Unterhaltung mit Ernö Rappee*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 4, Nr. 13, 27. März 1926, S. 17

Es ergab sich die Möglichkeit, mich mit Ernö Rappee zu unterhalten. Wir sprachen von verschiedenen Dingen, von Chamberlains Grundlagen des 19. Jahrhunderts, von Musik und Ethik, vom Film, ob er in 50 Jahren noch sein wird und wie, von Geldfragen, auch Familienangelegenheiten, und dann kamen wir auf die Filmmusik.

Was wir von Rappee nicht wissen wollten, das haben uns die Gazetten schon allzuoft mitgeteilt. Wie man es machen muß, in möglichst kurzer Zeit möglichst viel Filme möglichst gut zu illustrieren, das zu erfragen, ist beiläufig auch ganz interessant, aber doch im ganzen auch allzu klar. Ich habe mich von den Dingen unterhalten, die nicht so ganz klar sind. Im folgenden die Bilanz.

Ist die Filmmusik eine Kunstangelegenheit?

Rappee ist der Meinung, daß, außer einigen Stücken von [...] ebenso begeistert, ja sage. Einigung erfolgt etwa so: Das Filmmusizieren ist in der bestehenden Form eine kunstgewerbliche Ausübung. Dazu wird sie vor allen Dingen dadurch gestempelt, daß der Filmmusiker in seiner Tätigkeit im allgemeinen abhängig ist. Das Kriterium der Kunst ist aber Freiheit. Dessenungeachtet ist es wichtig, diesem Kunstgewerbe größte Beachtung zu schenken, weil die Grenzen zwischen Kunstgewerblichem und Künstlerischem unscharf sind, weil das eine oft der Ausgangspunkt des andern ist, und weil man übrigens nicht weiß, was aus dem Film in der Zukunft noch wird.

Welche Filmoriginalmusik (Kinothek) ist die beste?

Rappee ist der Meinung, daß außer einigen Stücken vom ihm selbst, die Kinothek von Guiseppa Becce den meisten Anspruch hat. Das ist so zu verstehen, daß in diesen Fällen Kompositionsformen geschaffen wurden, die den praktischen Notwendigkeiten des Films am ehesten genügen. Rappee macht die Bemerkung, daß z. B. der »*Erkönig*« von *Schubert* ein ausgezeichnetes Agitato – wäre, wenn man es nämlich entsprechend fortführte.

Im ganzen heißt das: man soll sich bei Neukompositionen wie auch (die Hüter der Musikehligtümer werden Horreur rufen!) bei entsprechender Umformung und Auswahl vorhandener Musikliteratur um die praktischen Erfordernisse des Films kümmern, wenn man Erfolg haben will und der Sache dienen. Rappee ist natürlich geschmackvoll

genug, dabei, nämlich bei solcher Umformung, die wirklichen Musikheiligtümer geschont wissen zu wollen.

Wie müssen Neuauflagen für Filmmusik aussehen?

Rappee ist der Meinung, daß man sich zum mindesten auf gleiche äußere Formen einigen sollte. Schon die Verschiedenheit des Papierformats ist beim praktischen Gebrauch ungemein störend. Auch in manch anderer Hinsicht, Bearbeitungsmethoden nach Form und Inhalt, wäre die Systemlosigkeit möglichst zu bekämpfen. Allerdings ist Rappee dabei etwas skeptisch, weil er nicht recht glauben will, daß es möglich sein wird, trotz ausgesprochener Vorteile, verschiedene Verlagshäuser unter einen Hut zu bringen. Wenigstens ist ihm in Amerika eine derartige Anregung scheinbar nicht geglückt. Nun muß man abwarten, ob vielleicht im gelobten Erdteil der Eigenbrötlei, in Europa, doch, unter dem Zeichen von Locarno – stünd's in Gottes Willen – eine solche Einigung zu erzielen wäre.

Muß man nicht den Bearbeitungen für Salonorchester größere Aufmerksamkeit schenken?

Rappee ist der Meinung, daß darauf größte Aufmerksamkeit zu verwenden wäre. Uebrigens seien die Amerikaner hier fortgeschrittener, es gäbe da Ausgaben, die tatsächlich allen künstlerischen Anforderungen von zwei bis 50 Mann Orchester genügten. – Nur mir sind derartige Wunderwerke bisher nicht in die Hand gekommen, also bin ich skeptisch, werde mich aber gern belehren lassen.

Kann man von der theoretischen Beschäftigung mit der Filmmusik Vorteile erhoffen?

Darüber haben wir ein Weilchen hin und her geredet. Es ist natürlich, daß Rappee, erstens Praktiker, zweitens Amerikaner (die musikwissenschaftlichen Ambitionen Amerikas drücken sich vorläufig hauptsächlich in der Schaffung von Musikbibliotheken aus, die ein stolzes, aber zumeist einsames Dasein führen), seine Provenienz nicht ganz verbergen will, aber wir haben uns auch geeinigt. Rappee will eine theoretische Betätigung, sofern sie sich nicht in reinen Spekulationen verliert, sondern von den praktisch gegebenen Tatsachen ausgeht, nicht für unzweckmäßig halten. Die Praxis hat die Aufgabe, das Gelände abzutasten, dann ist es zweckmäßig, wenn auf theoretischem Wege Normen und Gesichtspunkte aufgestellt werden, die wiederum der Praxis weiterhelfen können. Soweit die Bilanz. Ueber einige Punkte, soweit sie nur gestreift wurden, bestehen noch kleine Unklarheiten, aber dafür wird noch Rat werden. Im ganzen hatte ich den Eindruck, daß man sich mit Rappee verständigen kann, selbst dann, wenn man ein historisch schwer belasteter Musiker des Abendlandes ist, das festzustellen ist immerhin nicht ohne Wert. Dann ging ich in den Film.

**§ 51 Hans Erdmann, *Originale Filmmusik* (Gaston Borch),
»Reichsfilmbblatt«, Jg. 4, Nr. 14, 3. April 1926, S. 15**

Es war an dieser Stelle schon einige Male darauf hingewiesen worden, daß bei der Beurteilung von Filmmusikalien besondere Gesichtspunkte maßgebend sind.

Begriffe wie »künstlerischer Wert« sind an sich dehnbarer Natur. Es ist zwar richtig, daß Kunst keine Nebenziele haben kann, mit anderen Worten, daß der Wert der Kunst eben in ihr selbst ruht, man wird doch namentlich in Perioden des Ueberganges berücksichtigen müssen, daß alle Kunst irgendwie auf dem Boden praktischer Notwendigkeiten erwächst, und daß somit eine gewisse Beziehung hergestellt werden darf zwischen der ideellen künstlerischen Bestrebung und Gebrauchswert, sagen wir einmal zwischen Markt und Produkt.

Von solchen Ueberlegungen ausgehend, wird die Beurteilung der Filmkomposition unter gegenwärtigen Umständen am besten von der praktischen Seite ausgehen. Man wird also die Frage stellen: Wie dient dieses oder jenes Musikstück dem Bedarf des Films, d. h. wie gut kann man mit ihm eine entsprechende Filmszene begleiten.

Greifen wir aus der Menge der Erscheinung einmal die Komposition von *Gaston Borch* heraus. Die Schlesingersche »*Universal-Filmmusik-Sammlung*« enthält 35 Kompositionen seiner Hand. Es finden sich darunter Stücke verschiedener Art, doch sind einige Typen besonders bevorzugt, so das Agitato, das Appassionato, das Spuken und Grauen, auch das »Schmugglerstück« (die Begriffsbezeichnungen sind noch nicht ganz klar), einige Liebes- und Klagestücke, und schließlich das »Konduktstück«, eine Komposition, die sich auch langsam als Type zu entwickeln beginnt und einen Sammelbegriff von Trauermarsch, Leichenzug, Verhängnis u. a. darstellt.

Gaston Borch ragt aus der Reihe der Original-Komponisten für Film, soweit das schon zu übersehen ist, um einiges hervor. Das drückt sich vor allen Dingen darin aus, daß er große Banalitäten vermeidet und, ohne gesucht zu sein, vornehm harmonisiert. Die Stücke sind, wie es natürlich erforderlich ist, auf äußerlichen Effekt zugeschnitten, und werden auch bei kleinster Besetzung der Ausführung keine Schwierigkeiten bieten. Man könnte ihn und seine Art zu komponieren am ehesten mit Gabriel-Marie vergleichen.

Mit der musikalischen Seite Borchs kann man sich also ganz gut befreunden. Nicht so sehr und in allen Fällen mit der spezifisch »filmischen«.

Der Film ist nach 30jährigem Bestehen langsam in die Gegend gekommen, wo sich musikalische Filmbegriffe auszubilden beginnen. Man wird verstehen, wie das gemeint ist: aus praktischer Erfahrung heraus haben sich für die Filmmusikalien gewisse, immer wiederkehrende Notwendigkeiten ergeben, und daraus sind Filmmusiktypen entstanden. Allerdings liegen diese Begriffe heute noch keineswegs oberflächlich, aber es ist das unverkennbare Bestreben zur Formenbildung vorhanden.

Vergegenwärtigen wir uns einmal kurz, worauf es da ankommt.

Allgemein handelt es sich darum, diejenigen Musikformen, die unter anderen praktischen Vorbedingungen entstanden sind, auszuscheiden und dafür solche auszubilden, die dem Filmbedarf entsprechen.

Wir kennen als eine der grundlegendsten Musikformen die sogenannte *dreiteilige Liedform*, die auch die Grundlage zur Opern-Arie, zum Symphonie- und Sonatensatz geworden ist. Die dreiteilige Liedform besteht in der Aneinanderreihung eines Hauptthemas, eines Seitenthemas und der Wiederholung des ersteren. Diese Kompositionsweise ist ungeheuer verbreitet, namentlich auch in der Tanz- und Salonliteratur, aber es ist klar, daß sie nur musikalische Berechtigung hat. Mit dem Augenblick, wo die Musik dramatisches Kunstmittel wird, hört ihre Berechtigung auf. Bekannt ist der Feldzug *Gluck's* gegen die dreiteilige Da-Capo-Arie. Ein stereotyper Gebrauch der Replik, also der Wiederholung des ersten Teils, ist vom dramatischen Standpunkt aus unberechtigt, er ist eine Hemmung des dramatischen Vorgangs. Wenn das schon für die Oper zutrifft, dann in weit höherem Maße für den Film, dessen dramatischer Ablauf sich in viel kürzeren Zeiträumen abspielt und der in seiner Knappheit eine Hemmung gar nicht vertragen kann.

Die Filmkomponisten, die ihrer Provenienz nach sehr stark salonmusikalisch eingestellt sind, haben das zuerst vollkommen vergessen, und die dreiteilige Form auf die Filmkomposition übertragen. Man kann Gaston Borch diesen Vorwurf zwar im ganzen nicht machen, in der Hauptsache ist er wohl bestrebt, einen durchgehenden Zug zu finden, aber es gibt einige Merkmale, aus denen zu schließen ist, daß das Richtige zwar gefühlt, aber nicht gleichmäßig klar erkannt wird.

Ein Beispiel. Ein Stück »*Enigma*« (H. 23 Schlesinger) ist eine Art Schmugglerstimmung, ein Stück, bei dem »sich etwas Geheimnisvolles tut«. Die Komposition geht im ganzen ordnungsmäßig »schmuggelnd« weiter. Aber da ist am Schluß eine Repetition angeben, und dabei zeigt sich die Unklarheit des praktischen Filmmusikbegriffs. Wenn man diesem Stück einen Ausklang geben will, bleiben wir im Bilde, malen will, wie die Schmuggler in der Nacht verschwinden, so ist natürlich dagegen nichts zu sagen. Borch tut das auch; aber dann darf die Wiederholung nicht *nach* dem Abklang gebracht werden – sonst würde ja die Linie unterbrochen –, sondern *vor* dem Abklang.

Ein anderes Stück »*Agitato Pathétique*« (C, 28 a. a. O.) hat eine Art atavistischen Rückfall in die dreiteilige Form. Dieser ist zwar etwas verschleiert, aber im ganzen doch unverkennbar.

Ein anderes Stück »*Creepy Creeps*« *Mysterioso* (C, 29 a. a. O.) gehört zur Gattung der Stücke unter dem Sammelbegriff »herandrohendes Unheil, Spuk«. Das Stück stellt etwa ein zweimaliges Anlaufen zu einem Höhepunkt dar, außerdem hat es eine abklingende Coda. Gewiß, man kann so schreiben, aber wenn der zweite Teil nicht viel anders bringt als der erste, also keine noch höhere Steigerung, ist das eigentlich übrig. Praktisch kommt es ja darauf an, den Höhepunkt auf eine bestimmte Stelle des Films zu bringen. Es empfehlen sich also vor dem Höhepunkteinschlag leicht Verlängerungs- oder Verkürzungsmöglichkeiten. Es kann sein, daß sich Borch eine vorher eingeschobene Wie-

derholung von acht Takten so gedacht hat, aber man wird verstehen, daß eine so *lange* Wiederholung etwas unpraktisch ist.

Noch eine andere Seite.

Die charakterisierenden Ueberschriften eines für den Film bestimmten Musikstückes sind keineswegs unwichtig. Nun besteht ja freilich die große Schwierigkeit der wortgemäßen Ausdeutung musikalischer Stimmungen. Aber wenn diese Schwierigkeit besteht, so sollte man doch um so mehr darauf achten, sie nicht noch dadurch zu vergrößern, daß man dem Musikstück eine Deutung mit auf dem Weg gibt, die häufig mehr als zweifelhaft ist. In diesem Falle muß es heißen: besser gar keine als eine irreführende.

Beispiele. Eine Ueberschrift heißt »*Dans les Bois*«, zu deutsch »*Waldszene*«. Es ist klar, daß man sich aus einer solchen Ueberschrift alles und gar nichts machen kann. Das Stück ist eine heiter-scherzende Stimmung etwa im Stil eines Scherzo aus dem »Sommernachts-traum«, das sich allerdings ganz gut für ein heiteres Spiel im Walde eignet, aber das liegt nicht im Begriff »*Waldszene*«.

Eine andere Ueberschrift heißt »*Enchanteresse*«, deutsche Uebersetzung »*Wie verzaubert*«. Eine einigermaßen deutende Erklärung dieses Stückes wäre etwa »*anmutig-zierliche Galanterie*«.

Ein anderes Stück heißt in der deutschen Uebersetzung »*Getäuschte Liebe*«. Gewiß, das Stück kann »*Getäuschte Liebe*« sein, aber es ist unzumutig, einen ganz speziellen Fall anzuführen statt einer mehr allgemeinen Ausdeutung wie »*melancholisch klagend*«.

Ein letztes Beispiel: »*Himmlische Vision*«. Das Stück könnte man viel eher als »*Gebet-Meditation*« bezeichnen. Zu einer »*Himmlischen Vision*« hat es viel weniger das Zeug. Abgesehen von solchen Schönheitsfehlern wird man den Gebrauch der Borchschen Kompositionen sehr wohl empfehlen können.

§ 52 Hans Erdmann, *Filmmusikalische Formen*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 4, Nr. 17, 24. April 1926, S. 16

Der weitaus größte Teil der Musik, die tagaus und tagein von den Filmorchestern exekutiert wird, besteht aus solcher, die ursprünglich weder kompositionell noch auch ihrer Bearbeitung nach für den Gebrauch beim Film berechnet war. Da hat es sich nun gezeigt, daß diese Kompositionen *speziellen* Anforderungen der Filmbegleitung nicht genügen können. Die musikalische Illustration des Films bedarf gewisser Formen, welche die Musik-Literatur, vor allem der auf den Konzertvortrag berechnete Bearbeitungskreis für Salonorchester, bisher wenig und gar nicht kultivierte. Als sich ein solcher Mangel praktisch herausstellte, begann man Filmillustrationsmusik zu komponieren. Diese Tatsache und ihre praktische Konsequenz bedeutet den Anfang einer *filmmusikalischen Musizierweise* und der *Ausbildung bestimmter filmischer Musikformen*.

Es wird von Interesse sein, einmal kurz die musikalischen Formbegriffe zusammenzustellen, die bisher mehr oder weniger klar zum Ausdruck gekommen sind. Dabei handelt es sich in erster Linie um ernstgemeinte Musik nicht so sehr um die Begleitmusik zum Lustspiel, wofür aus Gründen, die vorläufig unerörtert bleiben sollen, der praktische Bedarf nicht so dringend war.

Das Katastrophenstück.

Unter der Bezeichnung »Katastrophenstück« kann man zusammenfassen alle die Musiken, die geeignet sind, dramatische Zusammenstöße menschlicher oder elementarer Art, also das, was man im dramaturgischen Sinne eben die »Katastrophe« nennt, zu charakterisieren. Es liegt in der Art solcher Kompositionen, daß sie knapp zusammengerafft sind, entweder mit einem dynamischen Einschlag beginnen, oder schnell zu ihm hinein. Ihrer Tönung nach werden sie in der Hauptsache eine dunkle Färbung haben. Wo das nicht zutrifft, handelt es sich um mehr erhabene Höhepunkte, um mysteriöse, zauberhafte Kulminationen.

Das Nachtstück.

Unter dieser Bezeichnung finden sich etwa Kompositionen zusammen, die man landläufig mit Ueberschriften wie »Grauen, Spuk, Gespenster usw.« zu charakterisieren pflegt. Auch diese Kompositionen sind im allgemeinen kurz gehalten, im ganzen aber *flächenhafter* als die vorgenannten. Solche Stücke finden ihren Platz entweder als Vorbereitung unmittelbar vor der Katastrophe oder an solchen Stellen, wo die Katastrophe »droht«. Die Stücke sind meistens ruhig in der Bewegung, werden sie erregter, so berühren sie sich entweder mit den vorangegangenen oder dem folgenden.

Das Bewegungsstück.

Auch das Bewegungsstück gehört, wie das Nachtstück, zur Vorbereitung der Katastrophe. Sein Hauptcharakteristikum besteht in der mehr oder weniger *gleichmäßig* erkennbaren *Bewegungsrhythmik*. Die bekannteste Form ist »*Agitato*«, das schnelle Bewegungsstück, das verschiedene besondere Eigenschaften haben kann. Allgemein bedeutet das *Agitato* »Erregungszustand«, im einzelnen sind besondere Unterscheidungen durch tonmalerische und assoziative Momente möglich. So unterscheidet man etwas das »*Verfolgung-Fluchtstück*«, dessen Hauptmerkmal in der stürmenden Bewegung beruht, das »*Sturm-Brandstück*«, das in tonmalerischen Passagen die betreffenden elementaren Ereignisse malt, das »*Tumultstück*«, welches durch seine unterschiedene Dynamik den Charakter des Volksgetümmels nahe[?] sucht, in gleicher Weise wie etwa das »*Kampfstück*«, und schließlich das »*Schlachtstück*«, das kriegerisch militärische Effekte hervorbringen will. Das schnelle Verfolgungsstück ist in verschiedenen Tönungen möglich. Es sind ganz düster gestimmte, daneben hellere, ja heiter-freudige. Das düstere Fluchtstück z. B., das nur auf Tonbewegung [?]iert ist, kann bei zunehmender Aufhellung zur »heiter-lustigen Eile« werden.

Bezüglich des Bewegungsgrades sind ebenfalls Abstufungen möglich. Ein solches Stück auf langsam gehemmten Rhythmus gestellt, gewinnt ein besonderes Gewicht, man kann es etwa als »*Spannungsstück*« bezeichnen. In seiner Nähe gehört dann auch der »*Kondukt*«. Diese letzte Gattung berührt sich im ruhigen Zustande mit dem »*Nachtstück*«.

Das Appassionato.

Während es bei den bisherigen Formen mit vorwiegend *beschreibenden* dramatischen Kompositionen zu tun hatten, gehört das Appassionato zu den mehr gefühlbetonten Stücken, und zwar zu solchen, bei denen die Gefühlsbetontheit dramatische Kraft annimmt, also aktiv wird. (Gegensatz: Lyrik.) Das Appassionato tritt also als Variante der drei bisher genannten Ausdrucksformen in die Erscheinung.

§ 53 Hans Erdmann, *Potemkin*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 4, Nr. 21, 22. Mai 1926, S. 17

H. E. »Tendenzstücke« nennt man solche Kunstprodukte, bei denen ein Mißverhältnis zwischen einem aktuellen Vorwurf (Tendenz) und der künstlerischen Ausdrucksform klafft. Der »Potemkinfilm« ist kein »Tendenzstück«, genau so wenig als etwa »Kabale und Liebe« ein solches ist.

*

Die Begeisterung für diesen Film ist allseitig groß. Ich teile sie, soweit das Künstlerische in Frage steht, wenigstens nicht in vollem Umfange, doch bleiben kleinere Einschränkungen unerheblich gegenüber der Tatsache, daß im ganzen ein *Wurf gelungen ist*.

*

Bei Ausgang des für Rußland unglücklich verlaufenen russisch-japanischen Krieges gärt es vor allem auf der »Schwarzen-See-Flotte«; Gerüchte von Unruhen im Lande sind unter die Matrosen gelangt. Auf dem »Potemkin« haben die Leute besonders Grund über die Verpflegung zu klagen. Der Kommandant des Schiffes bringt durch einen barbarischen Füsilierbefehl die Empörung zum Ausbruch: offene Meuterei. Die Mannschaft siegt, wirft die Offiziere über Bord und läuft Odessa an. Die Stadt sympathisiert mit den Aufständischen. An der Leiche eines gefallenen Matrosen werden Brandreden gehalten: Revolution droht, die Regierung setzt Militär ein, Soldaten schießen die Menge zusammen, Kosaken reiten an, der »Potemkin« feuert dazwischen. In der Stadt siegt die Regierung. Der »Potemkin« kann allein nicht helfen sticht in See, die Admiralsflotte folgt ihm. Es droht zu einem Kampf zu kommen, doch die Regierungsschiffe (warum?) schießen nicht; der »Potemkin« entkommt nach Konstanza.

*

Wir hatten an dem Beispiel »Karl XII« auf die Schwierigkeiten der musikalischen Begleitung eines stark mit Kämpfen durchsetzten Films hingewiesen. Sie bestehen im Mangel an Gegensatzmöglichkeiten: man kann mit einem ständigen Orchesterskandal auf die Dauer nur abstumpfen. Der letztgenannte Film ist ein Trümmer ohne klare Linien, bei ihm tritt die Schwierigkeit brennend hervor, vor allem weil diese Schlachtbilder keine dramatische Steigerung aufweisen.

Im Potemkinfilm ist ein solcher Fehler dramaturgisch nicht vorhanden, im Gegenteil die Handlung läuft klar und folgerichtig weiter. Immerhin bleibt bestehen, daß ein großer Teil, wohl der größte Teil auf Kampf, zum mindest Erregung, gestellt ist.

Der Film zerfällt etwa in vier Akte. Der erste Akt umfaßte dann den Ausbruch der Meuterei auf dem Schiff bis zu deren Sieg. Der zweite: Die Fahrt mit der Leiche Wakulinschicks nach Odessa und die Verbrüderung mit der Bevölkerung. Der dritte das Kosakenmassakre. Der vierte: Die Ausfahrt des »Potemkin« bis zum Ende.

Die dramatischen und zugleich musikalischen Drehpunkte würden sich bei einer solchen Gliederung etwa so abspielen. Der erste und vierte Akt baut sich im ganzen auf ein Crescendo auf, beide Male mit sieghaft freudigem Abschluß. Wenn die Kunstpolizei nichts dagegen hat, gehörte etwa ans Ende beider Steigerungen die *Internationale*; wenn das aus Gründen der öffentlichen Sicherheit zu gewagt erschien, eine sieghafte freudige Hymne.

Der zweite Akt ist im ganzen ruhig gehalten mit unterdrückter aufrollender Erregung, daneben (Verproviantierungsszene) heiterer Färbung.

Der dritte Akt ist: der Schritt des grausen Verhängnisses, crescendiert und beendet durch die Granateinschläge des »Potemkin«.

*

Edmund Meisel hatte für die Uraufführung im Apollotheater eine Originalmusik geschrieben, die ich 14 Tage nach Uraufführung schließlich doch noch in etwas defektem Zustande zu hören bekam.

*

Um zuvor das Positive hervorzuheben, so glückte vor allem der Schlußakt. Hier brachte Meisel mit ganz primitiven Mitteln einen ganz hervorragenden Effekt zustande, den man nahezu vorbildlich nennen könnte. Vorbildlich insofern, als sie der Frage Geräuschbegleitung eine Musiknote abgewinnt: über dem Maschinenrhythmus der Schlaginstrumente erhebt sich eine immer steigende chromatische Ascendenz, die eine ausnehmend wirksame Unterstreichung der bis zum Reißen gespannten Nerven (»kommt es zum Kampfe??«) darstellte. Solche Erlebnisse sind erfreulich: es gibt schon so etwas wie Film-Musik!

Bei dem Kosakenmassakre hielt sich Meisel an den *Schritt der Soldateska*: auch das gelang im ganzen gut.

Dagegen stehen allerdings auf der anderen Seite einige erhebliche Einwendungen.

*

Im Piccadilly brachte *Dransmann* mit seinem dezimierten Orchester eine Begleitung auf eigene Weise heraus. *Dransmann* ist schon fast zu sehr Routinier geworden: er handhabt die Sache mit einer Eleganz, die ihn ohne Zweifel unter die Allerersten stellt, er jongliert mit einer Geschicklichkeit auf der Palette herum, daß man nahezu eine tatsächliche Einheit zu hören vermeint. Das ist schön, das ist sehr schön, aber es steht zuweilen zu befürchten, daß er ein zu »ehrliches Musikerherz« hat und, daß er es nicht recht verleugnen kann. Alles was man da hörte das ist wohl in Ordnung, das *könnte* wohl so sein, das ist etwa eine symphonische Paraphrasierung nahezu einheitlichen Gesichts, aber ich glaube, daß dabei zu viele Noten sind.

Was *Dransmann* an Ordnung zu viel hat, das hat in den andern als erwähnten Fällen *Meisel* zu wenig: er verpulvert und verzettelt sich zum Teil namentlich im zweiten Akt mit allerhand Einzeleffekten und stört sich den Gesamteindruck.

Man muß es immer und immer wieder sagen: die Musik ist nicht dazu da, Einzelheiten zu malen, es sei denn, sie will komisch sein. Wenn sich, wie in unserem Falle, die großen Höhepunkte in Linie und Steigerung so gut abheben lassen, ist's damit genug, bei allem anderen gilt Zurückhalten und wieder Zurückhalten. Warum gibt sich *Meisel* z. B. im ersten Akte so früh aus, warum agitiert die Musik bei den ersten Soldatenszenen auf dem Schiff so heftig mit? Die Sache sieht ja doch zuerst gar nicht so schlimm aus, ist's ja auch nicht. Wirklich schlimm wird die Lage doch erst durch das verrückte Verhalten des Kommandanten. Warum muß also die Musik ausplaudern?

Dransmann macht alles schön glatt aber auf diesem doch im Herzen symphonischen Kolorit ist's schwer, andere als musikalisch gedachte Höhepunkte anzubringen, und die sind zuweilen wenig filmisch. *Meisel* bringt Dutzende kleine Effekte, aber es ist unmöglich den Film musikalisch zu erklären, so etwas hindert und hemmt nur die große Wirkung.

*

In den *Evalichtspielen*, Augustastraße, war ich, wo Herr Erich Vogler das Zepter der Musik führt. Mit einer ganz kleinen Besetzung wurde da auch Potemkin-Musik gemacht. Man soll nicht sagen, daß es unmöglich ist, aber es ist schwer, weil es hierbei tatsächlich auf die einzelne Note ankommt. Einiges gelang dabei überraschend hübsch. Im ganzen ist Vorsicht mit der Geige geboten: der Geigenton allein wird, wie es nun auch sei, immer als »süß« empfunden. Das ist natürlich bei solchen Gegenständen gefährlich.

**§ 54 Hans Erdmann, Saisonschluß 1925/26, »Reichsfilmblatt«,
Jg. 4, Nr. 22, 29. Mai 1926, S. 14; Nr. 23, 5. Juni 1926, S. 16**

I.

H. E. In der Schlußbetrachtung, die ich vor einem Jahre hier anstellte, wurde u. a. zum Ausdruck gebracht, daß das »System der Systemlosigkeit« bei der Film-Musik besonders bekämpft werden müßte, wenn eine allgemeine Hebung der Musik des Film eingeleitet werden sollte.

II.

Bela Balacz hat ein Buch geschrieben »Der sichtbare Mensch«; es soll den Versuch einer Kunstphilosophie des Film darstellen. Vielleicht ist das etwas viel gesagt, denn auch ein solcher Versuch dürfte nicht ganz einer irgendwie greifbaren Systematik entraten; es sind mehr lose Gedanken, die aneinander gereiht, nicht gegeneinander gestellt und abgewogen werden. Jedoch auch das ist nicht ohne Verdienst.

Sehr gut ist die Vorrede in drei Ansprachen. Hier ist es dem Autor ausnehmend wirksam geglückt, Wesentliches in geistreich-werbender Form vorzutragen.

Eine Stelle daraus:

»Warum das Mißtrauen gegen die Theorie? Sie muß gar nicht stimmen, um große Werke zu inszenieren. Fast alle großen Entdeckungen der Menschheit gingen von einer falschen Hypothese aus. Auch ist eine Theorie sehr leicht zu beseitigen, wenn sie nicht mehr funktioniert. Aber die »praktischen Erfahrungen« des Zufalls verammen wie schwere, undurchsichtige Wände den Weg. Noch nie ist eine Kunst groß geworden ohne Theorie«.

Das ist die Lage der Filmmusik: auf's Haar. Das ist das »System der Systemlosigkeit«, das ist die »praktische Erfahrung« des *Zufalls*, die täglich vor hundert Fragen gestellt, hundert Fragen nach hundert Gesichtspunkten »behelfsmäßig« beantwortet, immer nur, um über Schwierigkeit eben dieses einen Augenblicks hinwegzukommen, die aber nie dazu gelangen kann, auch nur für die Beantwortung *einer* Frage einen *begründbaren* Standpunkt zu führen, geschweige denn, die übrigen 99 auf diesen *einen*, sei er nun richtig oder falsch, zu beziehen.

Unsere Filmmusiker gleichen in der Gesamtheit Steuerleuten, die auf einem reißenden Strome mit vielen Katarakten fahren müssen. Kommen sie in die Stromschnelle, dann beten sie zu Gott und dem Teufel um Rettung, und sind sie glücklich durch, dann erholen sie sich von der überstandenen Todesangst und freuen sich, daß diesmal nicht sie, sondern die andern in der Karybde versunken sind – bis zum nächsten Mal. – Und die Filmindustrie gleicht einer Reederei oder Strombauverwaltung, die jahrein, jahraus die Kosten dieser Fährnisse einkalkuliert, ohne je zu bedenken, daß dieser Zustand anders als »von Gott gewollt« sein könnte.

III.

Ein Jahr filmischen Mißvergnügens ist vorüber: Wirtschaftskrise, Filmkrise, Musikkrise, verbunden mit »amerikanischer Invasionskrise«. Es ist in diesem Jahre an vielem gerüttelt worden, manches ist gefallen, manches ist neu erstanden, wenig hat sich als haltbar erwiesen.

Bei der Ufa bestand vor einem Jahre das Bestreben, ihren Kapellmeisterbestand zu erneuern und zu verbessern. Der Wunsch war zu begrüßen.

Ich hatte verschiedentlich auf die gesamte Filmkapellmeisterfrage hingewiesen und gesagt, sie sei eine der wichtigsten Vorfragen zu allen andern Wünschen.

Ob es zum Beispiel nötig ist bzw. überhaupt nur möglich ist, von den *ständig amtierenden Kapellmeistern* Filmillustrationen zu verlangen. Ob es – wenn schon, denn schon – nicht ganz und gar unzweckmäßig, die Uraufführungen jahraus, jahrein auf ein paar wenige Namen zu beschränken, dafür ein ganzes Heer von besoldeten Musikern an eine Galeere zu schmieden mit der kategorischen Weisung: ihr seid zweite Garnitur.

Die Folge dieser weisen Disposition ist, daß einige ganz wenigen Namen ständig genannt werden, daß die Träger dieser wenigen Namen ihre allerdings ungemessenen Vorräte an künstlerischem Gehirnschmalz schließlich doch angreifen und – *auch* zweite Garnitur werden.

Eins wurde allerdings erreicht; man hat eine schier unnachahmliche Virtuosität erlangt: im Sich-abfinden, Sich-behelfen.

Es geht immer weiter und immer weiter, und die Fettauken von Gedanken, die auf dieser dürrtigen Wassersuppe schwimmen, sind nur mikroskopisch zuweilen feststellbar.

Ich hatte auch einmal von Kapellmeisternachwuchs gesprochen und gewissen Notwendigkeiten und Voraussetzungen, die da zu beachten sind.

Also vor einem Jahre bestand bei der Ufa das Bestreben ...

Wenn ich einmal den allgewaltigen Herrn sprechen könnte, der bei dieser größten *deutschen* Filmfirma die *Musikangelegenheiten* bearbeitet. Ich möchte ihn dringend sprechen und hören, vielleicht würde mir dann der tiefe Sinn aufgehen für unerforschliche Maßnahmen.

Als im Sommer vorigen Jahres *Ignatz Waghalter* zum *Generalmusikdirektor* der Ufa berufen wurde, als davon gesprochen wurde, daß eine Reform an Haupt und Gliedern Platz greifen sollte, da war man etwas erstaunt. Sollte wirklich ...? Man konnte berechtigt an der Möglichkeit zweifeln, eine solche Reform leichthin und ohne lange Vorarbeit überhaupt ins Werk zu setzen, man konnte auch an der Wahl der Person zweifeln. Man konnte nicht an der Selbstverständlichkeit zweifeln, daß zwischen der Ufa-Direktion und Herrn Waghalter sehr lange und diffizile Verhandlungen gepflogen worden seien, daß dabei ein festumrissener Plan ausgearbeitet worden sei usw.

Nichts von alledem, gar nichts. Wir kennen den trüben Ausgang dieser Fanfaronade. Nun, die Ufa hatte keinen Musikruhm zu verlieren, wohl aber Waghalter – schließlich seine Sache.

Die Berufung *Otto Uracks* an den Mozartsaal ging zwar ohne so große Rauchentwicklung vor sich und verlief dann entsprechend im Sande. Der kundige Augur lächelt: die Ufa hat eben Pech.

Dann kamen die Amerikaner, und damit bekam die Sache den richtigen Gang. Der Reklameapparat begann mächtig zu spielen, die Scheinwerfer nicht minder, und in ihrem Lichte erschien *Ernö Rappee*. Der nervus rerum tat zwar kein großes Wunder, aber der Ufa-Palast am Zoo wurde flott gemacht.

Ueber Rappee wurde gelegentlich berichtet; er ist einer vom Bau, hat seine Apparatur – sie dürfte kostbar sein – am Schnürchen und ist ein routinierter Filmkapellmeister. Nach der negativen Seite war also keine Gefahr. Nach der positiven Seite? Nun, zum mindesten scheint bisher nichts geschehen zu sein, was aus dem gewohnten Rahmen fällt. Doch das kommt vielleicht noch, hat uns doch der amerikanische Sam Rachmann so viel versprochen.

Dann wurde der Gloria-Palast eröffnet, das »Festspielhaus des deutschen Film«. Wie schön sich das anhört! Zuerst gab's ein Quodlibet. Daß die Premiere schließlich noch mit Ach und Krach herauskam – sie war danach – Gottes Wunder! Dann ging der Kapellmeister-Reigen los, immer lustig, immer lustig. Zuerst dirigiert Becce, weil Waghalter doch sollte, aber nicht wollte, und weil Becce nicht sollte, aber doch wollte (es war nämlich seine eigene, von derselben Ufa in Auftrag gegebene Musik zum Tartüffe-Film). Schließlich zuletzt in diesen Wochen wurde Rappee gesichtet. Der arme Rappee, der doch eigentlich schon so viel in seinem Theater zu tun hat. Aber es ist doch ein Glück, daß wir ihn haben, denn es gibt in ganz Deutschland keine brauchbaren Filmkapellmeister. Und das soll nun das gelobte Land der Musik sein, wie Rachmann sagt, versteh's wer kann, ich nicht.

IV.

Im Herbst wurde das *Piccadilly* in Charlottenburg eröffnet. Als Kapellmeister verpflichtete man Hans Heinrich *Dransmann*, der vor dem einige Jahre im Primus-Palast gewirkt hatte. Der Personenwechsel bekam dem Primus-Palast weniger gut als Dransmann, der sich seitdem rasch in die vorderste Reihe gebracht hat, trotzdem im Piccadilly nicht immer gleichmäßig fruchtbare Aufgaben gestellt werden.

Die Besetzung der *Kammerspiele* am Potsdamer Platz mit *Gustav Gold* war für dieses Ufatheater nicht unvorteilhaft; allerdings kommt Gold bei der jetzigen Praxis – die Kammerspiele sind eine Art »Zweitaufführungstheater« – nicht besonders stark ins Feuer.

Irgendwo bei der Ufa tauchte Kapellmeister *Müller-Endenthum* auf, um sofort wieder unterzutauchen, ehe noch Notiz von ihm zu nehmen war. Das übrigbleibende Frage-

zeichen könnte man so deuten, daß der Genannte entweder sehr tüchtig oder sehr untüchtig war; aber beim Film gibt es auch noch andere »unbegrenzte« Möglichkeiten.

Kapellmeister *Prasch*, einer der ältesten Filmtriarier, hat seine Tätigkeit im *U.-T. Kurfürstendamm* aufgegeben.

An die Stelle von Bruno *Schulz* – *Alhambra*, Kurfürstendamm – trat in der letzten Zeit Hans *May*, von dem wir im vorigen Jahre eine bemerkenswerte Illustration des »Sommernachtstraum«-Film registrieren konnten.

Wenn noch erwähnt wird, daß *Schmidt-Gentner* seine Tätigkeit vom Mozartsaal ins neue *Capitol* an der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche verlegte, so dürfte die Reihe der wichtigsten Berliner Kapellmeisterdaten dieses Jahres erschöpft sein.

V.

Originalmusiken wies die letzte Periode ihrer sieben auf. Wenn wir dabei die »Rosenkavalier«musik (Richard *Strauß*) und die Musik »Zum alten Ballhaus« (Paul *Linke*) hinzurechnen. Es sind dann noch aufzuzählen: Otto *Urack* »Das Fräulein vom Amt«, Winfried *Wolf* »Bismarckfilm«, W. *Zeller* »Die Geschichte des Prinzen Achmed«, Eduard *Künnecke* »Das Blumenwunder«, Guiseppa *Becce* »Tartüffe«, Edmund *Meisel* »Potemkin«.

Von diesen beanspruchen die drei letztgenannten stärkeres Filminteresse; über Einzelheiten wurde seinerzeit berichtet. Von der Rosenkavaliermusik kann man das wenigstens in dem Sinne nicht sagen; über die Musik von Zeller konnten wir nicht berichten.

VI.

In der Haltung der Musiköffentlichkeit hat sich auch in diesem Jahre ein bedeutender Wandel nicht vollzogen: *Filmmusik ist das heiße Eisen*. Soweit man sich in der Presse überhaupt ernsthaft mit der Frage zu beschäftigen sucht, immer wird von neuem klar, daß eben noch alles im Fluß ist, daß Ziele und Wege fehlen. Man kann die Materie »Oper und Konzert« unerschöpflich abwandeln, obwohl oder eben weil hier ein umfangreiches Schrifttum vorhanden ist. Die Filmmusik hat nichts dergleichen, es ist nahezu unmöglich, auch nur etwas einigermaßen Begründetes zu sagen, ohne sich einer Art Sisyphusarbeit zu unterziehen. Das schreckt auch die besten: natürlich begründet und leider.

Man ist im ganzen nicht geneigt, sich auf den Boden elementar-primitiver Tatsachen zu stellen, die Filmmusik so zu nehmen, wie sie vorläufig praktisch ist. Dem musikästhetischen Menschen erscheint diese Illustrationspraxis so abenteuerlich, daß er sich mit Entsetzen abwendet. Man will mit solchen Schrecknissen nichts zu tun haben, wo *horribile dictu*, um Klaus *Pringsheim* (»Berl. Tagbl.«) zu zitierend, ein Stück »*Electra*« neben »*No no Nanette*« zu stehen kommt. Aber Richard *Strauß* ist unbekümmerter und illustriert mit seiner »Rosenkavalier«musik den gleichnamigen Film. Gewiß, ein Unterschied, aber nur ein gradueller.

Adolf *Weißmann* (»Voss. Zeitung«) ist großzügiger: »Lassen wir uns von zunehmender Mechanisierung der Musik nicht schrecken: viel geht vor. Der Weg zu einer neuen Kunstgattung ist frei«. Aber auch er kann nicht zu einem *praktischen* Gesichtspunkt gelangen, und spricht bezüglich »Tartüffe« von einer »regelrechten, aber im letzten Grunde überflüssigen Filmpartitur«. Man versteht nicht ganz: wie kann ein Experiment »überflüssig« sein.

Für die einen ist das *Komponieren* des Films *suprema lex* und einzige Möglichkeit, aber für die anderen, nämlich die Filmmusikanten ist das *Illustrieren* das einzig Mögliche, und die einzige Möglichkeit, je nach Begabung etwas zu lernen.

Pringsheim ruft nach dem *großen* Musiker (– ich bin nach allen Erfahrungen skeptisch!) der sich nach dem Beispiel Richard Strauß finden würde, wenn ... Aber ich glaube Richard Strauß ist praktischer. »Der Film ist für den Musiker sehr interessant, er bietet ihm große Möglichkeiten, ich würde für den Film schreiben, wenn ich nicht schon zu alt wäre«, so etwas sagte Strauß in London. Ich glaube, daß der *junge* Strauß, wenn er vor den Film gestellt worden wäre, sich sehr nach seinen praktischen Notwendigkeiten gerichtet hätte und eher eine Kinothek, als eine Originalkomposition hervorgebracht haben würde. Die Parole muß heißen: *Beschäftigung mit der Praxis*.

VII.

Das »*Reichsfilmblatt*« hat in der letzten Spielzeit folgende Musikbesprechungen und größere Artikel gebracht: »Weil du es bist« (Film-Opt. Marc *Roland*) 1925, 25 – »Die Wunder der Schöpfung« (Ig. *Waghalter*), 38 – »Charleys Tante« (E. *Rappée*), 40 – Ein Beitrag z. Dramat. d. Film (Gottfr. *Huppertz*, »Nibelungen«), 39 – Musikpolitik, 41 – Kann der Film »komponiert« oder »illustriert« werden (O. *Urack*, »Fräulein v. Amt«), 42 – »Der Mann der die Ohrfeigen bekam« (*Rappée*), »Der Farmer aus Texas« (*Bece*), 43 – Ueber die geeigneten Filmmusikalien, 44, 47 – »Der Herr Generaldirektor« (*Gold*), »Die Leuchte Asien« (*Dransmann*), 45 – Stilfragen, 49 – »Zum Schneegipfel Afrikas« (*Bece*), »Die eiserne Braut« (*Dransmann*), 50 – Musik- und Filmbuch, »Ein Walzertraum« (*Rappée*), »Der Dieb von Bagdad« (*Schmidt-Gentner*) 1926, 1 – »Der Rosenkavalier« in Dresden (*Strauß*), Berlin (*Schmidt-Gentner*), 3, 4 – »Tartüffe« (*Bece*), 5, 6 – »Das Haus der Lüge«, »Der Postmeister« (*Bece*), »Manon Lescant« (*Rappée*), 8 – »Das Blumenwunder« (*Künnecke*, *Dransmann*), 9 – »Goldrausch« (*Schmidt-Gentner*), 10 – »Menschen untereinander« (*Bece*), 15, 18 – Film-musikalische Formen, 17 – »Karl XII.« (*Dransmann*), »Der Geiger von Florenz« (*Gold*), 16 – »Potemkin« (*Meisel*), 21.

§ 55 Hans Erdmann, *Film und Musikpraxis*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 4, Nr. 30, 24. Juli 1926, S. 114–115

I.

Es sind manche Worte oberflächlich über die Musik des Films gesagt worden: man hat bald viel – zuviel verlangt und bald wenig – zuwenig, man hat obenhin theoretisiert und tiefsinnig spintisiert, man hat sich an Redensarten begeistert und hat sich verärgert ganz abgewandt, und all dies ist ganz natürlich, denn der Film überraschte uns.

Eine neue Ausdrucksform war plötzlich da, ein neues Kunstmittel, aber eben nur eine *Form*, nur ein *Mittel*. Wo waren die Stilgesetze, denen sich dieses neue Mittel unterwerfen sollte, wo war schließlich sein Inhalt?

30 Jahre szenischer Filmpraxis haben die Geister, die sich »strebend bemühten«, in manch einer Weise zu orientieren vermocht, mit Ausnahme einer Kategorie: *die Musiker*.

Der Fall ist nicht ohne Besonderheit. Der Film, der immer vom Beginn seines Erscheinens zusammen mit der Musik auftritt, hat doch den Musiker vom künstlerischen Fabrikationsprozeß ferngehalten. Dichter, Regisseur, Maler, Schauspieler arbeiten zusammen an der Entstehung des Filmkunstwerkes. *Der Musiker tritt hinzu, wenn der Film fertig ist*. Dies die Besonderheit, dies der Grund auch, weshalb die geschäftliche Praxis der Filmindustrie nicht mit den musikalischen Notwendigkeiten zu rechnen gelernt hat, weshalb die Musik eine Verlegenheitsbildung widerstrebender äußerer Umstände geblieben ist.

II.

Der Film hat einen ungeheuren Musikhunger, ihm ordnungsmäßig zu genügen, ist der Musiker nicht imstande. Zweifeln wir nicht daran: eine Projektionsmaschine kann ohne Unterlaß Bilder richtig und wirkungsvoll auf die Leinwand werfen, aber ein noch so gut geleitetes Orchester kann diese Konkurrenz nicht bestehen, ist nicht in der Lage, auf die Dauer entsprechend viele Noten »richtig und wirkungsvoll« zu spielen. Der Mensch unterliegt gegen die Maschine. Alle Methoden und Techniken, die geschäftstüchtiger Sinn hervorbrachte, um das »Unzulängliche zum Ereignis« werden zu lassen, sind nur Krücken der Behelfsmäßigkeit. Es bleibt dabei: keine würdige Aufgabe ist es für den Musiker, jahraus, jahrein Filme ohne selbständige Wahl, ohne eigene Bestimmung und zumeist auch ohne ausreichende Arbeitsmöglichkeit zu illustrieren.

Verschwände heute der Film so plötzlich, wie er gekommen, so dürfte von seiner szenischen Arbeit immerhin manches Wichtige, manches Wertvolle übrigbleiben, nahezu nichts würde übrigbleiben von seiner Musik außer ein paar – sehr wenigen – filmkompositorischen Versuchen: der Musiker »arbeitet« nicht beim Film, er »schuftet« nur!

Der Raum zwischen Atelier und Theater, in dem sich der Film-Musikant hoffnungslos hin und her dreht, war anfänglich gleich Null. War der Film fertig, so gelangte er zur

Vorführung, und nun hieß es: Musiker spiele!! So begann das Verfahren vor dreißig Jahren. Inzwischen hat sich der Filmmusikant den »Spielraum« Minute um Minute erkämpfen müssen, mit dem Erfolge, daß er immer und in jedem Augenblicke weniger Platz hat, als gegenwärtige primitive Notwendigkeit verlangt.

III.

Es muß klar sein, daß eine Debatte über Musik und Film nur dann Sinn und Zweck hat, wenn tiefere Zusammenhänge anerkannt und also erstrebt werden. Soll dieser Zusammenhang aber *nicht* lebendig werden, dann erübrigen sich alle Worte: über ein *Unterhaltungskonzert*, das während einer Filmvorführung exekutiert wird, bedarf es keiner Problemstellung zwischen Musik und Film: die Fassung des Konzertprogramms können die Musiker unter sich – ohne Film! – ausmachen.

Die musikalische Filmbegleitung ist ihrer Wesenheit nach keine Konzertveranstaltung, *keine zufällige musikalische Beigabe*. Aber nicht die Musikästhetik, sondern die Praxis selbst hat schon in ihren elementaren Anfängen diese Feststellung gemacht: *man begann musikalisch zu illustrieren*.

Man *wollte* illustrieren, doch es gelang nicht recht, weil sich ja die ganze Situation verschoben hatte. Um irgendein gekanntes Repertoire vor der Leinwand zu spielen, bedurfte es schließlich keiner besonderen Vorbereitung, so etwas »pflegt« immer irgendwie zu gelingen, aber um illustrieren zu können, braucht man Voraussetzungen: *besondere Arbeit*. Man soll nicht einwenden, daß große Fortschritte gemacht wurden. Wo sind sie? Wo ist eine Musik entstanden, so adäquat dem Filmbegriff, kurz so eigenartig wie eben die szenische Filmkunst selbst? Wir dürften vergeblich danach suchen.

Natürlich haben unsere großen Uraufführungstheater jetzt ihre vorbereitenden Proben, natürlich haben sie große Orchester, natürlich haben sie stolze Kapellmeisternamen und zahlen dafür stolze Gagen, natürlich sind Filme komponiert und einige auch berühmte Komponisten gewonnen worden, aber die wesentlichen Fortschritte, eben die spezifischen *filmmusikalischen*, sind doch wohl nur mikroskopisch feststellbar, und man wird doch auch nicht sagen können, daß solche organische Fortschrittswege als zu ernsthaft gesucht wurden: die Filmmusik steht eben außerhalb des künstlerischen Fabrikationskreises. Zumeist werden nur Experimente gemacht von der Art, wie sie nicht sein sollen, die gangbaren Wege bleiben im Dunkel.

IV.

Versuchen wir eine Bilanz des Vergangenen, so ergibt sich eine solche nach zwei Gesichtspunkten: *der Film und die Praxis seiner Musik*. Zwischen Film und Film ist ein selbstverständlicher Unterschied.

Wenn zu einem ausgesprochenen *Lehrfilm* Musik gemacht wird, so ist das in 99 Fällen von 100 nichts als eine Verlegenheit. Braucht ein solcher Film eine Ergänzung, so ist nur das gesprochene Wort, der *Vortrag*, am Platze.

Etwas anders mag es noch mit dem *Kulturfilm* stehen. Hier wird manchmal passende Musik möglich, auch gut sein, manchmal erklärende Rede, manchmal beides.

Aber nur beim *Spielfilm* gelangt die Musik in ihr eigentliches Bereich und um so mehr, je mehr Kunsttendenzen vorwalten.

Es erhellt, daß das eigentlich *wichtige Filmproblem* auf einen bedeutend kleineren Kreis sich zusammendrängt, als zuerst schien, auf eine Gruppe von Spielfilmen in erster Linie, bei denen ernsthafte musikalische Behandlung möglich und schließlich wertvoll sein kann.

Die Sache vereinfacht sich so um ein bedeutendes. Es ist immerhin ein Weg denkbar, um zwecklose oder nahezu zwecklose Arbeit zu vermeiden und die so ersparte Energie an wichtigeren Punkten anzusetzen.

Die Frage freilich, was nun mit dem andern Restprogramm, das doch ebenso »musik-hungrig« zu sein scheint, werden soll, bleibt zuvor offen. Hier müssen wir uns für die Gegenwart mit einem »Ignoramus« trösten und die Sache gehen lassen, wie es Gott gefällt. Sicher ist es aber eher sinngemäß, dort zu helfen, wo etwas zu helfen ist, als die Kräfte überallhin zu zersplittern und damit nirgends etwas auszurichten.

V.

Bezüglich der *Filmmusikpraxis* haben wir einige negative Erfahrungen gemacht, vor allem in Hinsicht auf die Kapellmeisterfrage. Gerade die Umstände, die z. B. in jüngerer Zeit zu Annahme und Kündigung von Orchesterleitern führten, sind zuweilen so absonderlich gewesen, daß daraus viel zu lernen war: *beim Kapellmeisternachwuchs liegt der Schwerpunkt der zukünftigen Filmmusik.*

Es ist wahr, die Musikfilmpraxis braucht zur Aufrechterhaltung ihres Tagesbetriebes einen routinierten Orchesterleiter. Aber es ist leider ebenso wahr, daß gerade der Film eine Art Musikroutiniertheit ausgebildet hat, deren leidige Blößen durch keinen noch so prächtigen Reklamemantel zugedeckt werden können. Was kann da geschehen?

Es ist wahr, daß die praktische Arbeit immer die Voraussetzungen für jeden Fortschritt schafft. Aber es ist ebenso wahr, daß das eine *gute Praxis* sein muß, keine, die an chronischer Ideenlosigkeit leidet. Wo sollen Ideen herkommen?

Es ist wahr, daß die Verworrenheit der praktischen Musikumstände des Films allenthalben im Kreise der Industrie erkannt zu werden beginnt. Aber es scheint doch auch wahr zu sein, daß dieses Erkennen mehr einem halb unterbewußten Gefühl als einer klaren Uebersicht über die Tatsachen entstammt, somit dürfte der Weg bis zum tatsächlichen Arbeitsprogramm noch recht weit sein.

Ein großer Filmkonzern schien in jüngster Vergangenheit das Bedürfnis zu fühlen, eine bekannte Persönlichkeit zum »Generalmusikdirektor« zu bestellen. Gewiß, ein solcher Gedanke wäre an sich schon ganz richtig, es wäre schon sehr wünschenswert, wenn wenigstens im kleinen Kreise einer Firma die geschäftliche und künstlerische Musikordnung zunähme: viel nutzlos vertane Zeit und Arbeit würde gespart. Aber es hat leider

nur zu sehr den Anschein, daß man sich eine solche wirksame Tätigkeit etwas zu leicht vorstellt. Die verbindliche Amtsbezeichnung ist dabei am leichtesten zu geben und eben auch zu gewinnen. Die Voraussetzungen aber zu einer ersprießlichen Arbeit solcher Art wären doch erst zu schaffen, ehe eine wirksame Administration ihre Grundlagen finden kann. Gewiß ist eine solche Arbeit möglich, notwendig und wäre wirksam, denn damit würde man endlich wissen, *wie's im eigenen Hause aussieht*, wovon, wie ich kühnlich zu behaupten wage, wohl kaum klare Vorstellungen bestehen, nämlich – soweit die Musik in Frage kommt.

VI.

Zwei Gesichtspunkte sind es, die in den Vordergrund filmmusikalischer Politik zu stellen sind:

Beschränkung der künstlerischen Interessen auf das Wesentliche und Wichtige bei tunlicher Zurückstellung alles Uebrigen, daneben *praktisch orientierende* und *organisierende Arbeit* auf dem Gebiete der Orchester, Orchesterleiter und was weiter damit eng zusammenhängt.

1927

§ 56 Edmund Meisel, *Wie schreibt man Filmmusik?*,
»Ufa-Magazin«, Jg. 2, Nr. 14, 1–7. April 1927

Als ich meinen ersten Film »Potemkin« komponierte, war ich über die einzig mögliche Art – der Originalmusik – ganz im klaren. So stark mein Interesse war, so sehr schreckte ich früher vor jedem Besuch eines Filmtheaters aus musikalischen Gründen zurück, da mich die Divergenz zwischen Bild und Musik störte. Hinzu kam die Verwendung wertvoller Kompositionen, denen Gewalt angetan wurde durch Aneinanderstückelung an lauter abgebrochene Musikeilchen zweifelhaften Charakters und Wertes: Stilunsinn. Bald erhielt ich eine glänzende Gelegenheit zur praktischen Durchführung meiner Intentionen: Ich hatte innerhalb 12 Tagen und Nächten die Potemkin-Musik zu schreiben.

Ein filmisches Bild regt mich derart an, daß ich im Moment des Sehens ein die betreffende Szene charakteristisch untermalendes Tongebilde empfinde. Zu dem *Ufa-Film* »Der heilige Berg« entstand der Grundriß während der ersten Vorführung in Gegenwart des Regisseurs Dr. Fanck, dessen große Naturliebe und ungewöhnliche Vertrautheit mit den Bergen großen Eindruck auf mich machten. Ich hatte sogleich das musikalische Bild der tragischen Handlung im Rahmen des unheimlichen, majestätischen Naturhymnus der Berge, der das ganze Werk beherrscht. In genauer Uebereinstimmung mit der Filmhandlung entstand dann die Komposition: Das weiblich süße, tänzerische Thema der Diotima, das männlich harte, problematische Thema des Bergsteigers und das jugendlich weiche, schwärmerische Thema Vigos griffen ineinander.

Den Dialog bei der Begegnung der Liebenden, eine große filmische Gewagtheit, mußte ich gemäß dem Charakter der Sprechenden opernhaft unterstreichen. Z. B.:

Sie: »Was sucht man da oben?« (Weiblich zarte Oboe.) ... Er: »Sich selbst!« (Männlich harte Trompete.) Wenn ein lyrischer Dialog beim Film überhaupt gemacht wird, kann er nur so unterstrichen werden. Der intensive Eindruck der Sprache muß hervorgehoben werden. Ein Darüberhinweg-Musizieren wäre höchst unkünstlerisch und würde den Eindruck des Filmes verwischen, störend wirken, anstatt ihn zu verstärken. Lieber die Wintersportakte hinaus, bei denen ich Gelegenheit hatte, die dankbarste Stelle der Partitur, das große Skirennen durch sich überstürzende progressive Tonfolgen in modernen, aufpeitschenden Rhythmen zu komponieren, nimmt dann die tragische Handlung ihren Verlauf im Film wie in der Musik (Wendung der Klangfarben in dunkle Töne): Der Bergsteiger sieht den scheinbaren Betrug der Geliebten. Das Thema der Diotima verzerrt sich für ihn zu schrillen, mißtönenden Dissonanzen, das unheimliche Schicksals-Motiv (bereits im Vorspiel angedeutet) dringt auf ihn ein. Verzweifelt geht er mit dem Freund auf eine tollkühne Bergtour, die durch sturmumbrüllte, dumpf aufsteigende Klangmassen wiedergegeben wird und von sämtlichen Motiven in ver-

zerter Form als Schilderung der seelischen Vorgänge durchsetzt sind. Mit der gewaltigen Steigerung der Musik, die auch das heraufziehende Unwetter zeichnet, bereitet sich die Katastrophe vor. Im Höhepunkt des rasendsten Schneesturmes erkennt der Bergsteiger im Freund den Rivalen. Aufschrei: »Vigo! Du warst das!« Er stürzt auf Vigo zu, der zurückweicht und abstürzt. Im scharfen Kontrast hierzu stehen die bizarren Klangrhythmen der unten im Hotel tanzenden Geliebten. – Wie man sieht: Bis ins kleinste dieselbe Handlung und derselbe Rahmen im Film wie in der Musik, dort in Bildern – hier in Tönen. Für den Musiker auch sichtbar ohne Film, ebenso wie der Regisseur die Musik seines Filmes innerlich erlebt. Für den Zuschauer eines ohne das andere eine Halbheit. So baute ich den neuen Stil in meiner Musik: *Das Film-Musikdrama*.

Hier hat die moderne Musik fruchtbaren Boden, gibt eine plastische Vorstellung in Vereinigung mit dem Bild für jeden, sie allein entspricht dem nervösen Pulsschlag unserer Zeit, die jegliches Loslösen vom Zwange der Tradition bedingt, nach nervenaufpeitschenden Rhythmen verlangt. Stets spiegelte die Kunst ihre Zeitepoche wieder.

Eine sehr Interessante Aufgabe gibt mir meine nächste Arbeit in dem Film »Berlin, die Sinfonie einer Großstadt«, die ein Konglomerat sämtlicher Geräusche einer Weltstadt werden wird. In idealer Weise gehen hier zum ersten Male von vornherein Film und Musik Hand in Hand, entsteht ein Werk in gemeinsamer Arbeit von Regisseur und Komponist. Ich beabsichtige damit eine Sinfonie unserer Hauptstadt zu schaffen, die auch – losgelöst vom Film – im Konzertsaal aufgeführt werden soll, und zwar schreibe ich sie im Rhythmus unserer Epoche unter Anwendung ganz neuer Mittel und Instrumente.

§ 57 Hans Hermann, *Film und Filmmusik*, »Der Kinematograph«, Jg. 21, Nr. 1065, 17. Juli 1927

Als ich im Frühjahr 1896 nach Paris kam, konnte man dort die ersten Filme sehen. Alltäglich standen hunderte von Menschen Polonaise an, um je eine Eintrittskarte zu bekommen und diese wunderbare Erfindung zu sehen. Was da geboten war, an der heutigen Vervollkommnung gemessen, noch recht bescheiden, – einige Aufnahmen vom Meeresstrande, spielende Kinder, verschiedene Straßenszenen usw. usw., trotzdem verließ jeder befriedigt das Lokal, obwohl alles flimmerte.

Vierzehn Tage später wurden neue Aufnahmen vorgeführt und – ein Erklärer hielt einen mehr oder weniger politischen Vortrag zwischen jedem Film, manchmal gab er auch, während das Band rollte, Andeutungen über den Wechsel der Seereise, und nach weiteren vier Wochen kann man zu der Einsicht, daß etwas Musikbegleitung nichts schaden könne. Ein junger Konservatorist phantasierte oder spielte kleine Stücke von Grieg, Sinding, Rameau oder andere französischen Klassikern. (Die Leinwand flim-

merte immer noch entsetzlich.) Von dem Tag ab habe ich nie wieder einen Film ohne Musik gesehen, mit Ausnahme solcher, wie z. B. von Bengt Berg usw.

Die ersten Berliner Filme wurden geradezu katastrophal musikalisch illustriert, denn die Pianisten spielten entweder ein Adagio für gefühlvolle Momente, für aufgeregte Szenen hatten man einen Sturmgalopp oder dergleichen; es kam oft vor, daß ein Held plötzlich starb, da aber der Galopp oder »Pankow, Pankow, Pankow, kille, kille, Pankow« noch nicht beendet, gab das ein ganz vergnügtes Sterben, was meist zu einem Heiterkeitserfolg führte. Nach und nach kam man doch zur Erkenntnis, daß man mit einem höheren Musikkiveau arbeiten müsse, geschickte Kapellmeister, die in der Literatur Bescheid wußten, brachten dann auch ganz famöse Illustrierungen heraus, bis eines Tages die Genossenschaft der deutschen Tonsetzer hervortrat und Aufführungstantieme verlangte, was einen Entrüstungsturm hervorrief, namentlich bei den kleinen Kinobesitzern.

Ich habe selbst in Dresden in einer Versammlung gesprochen, predigte aber zunächst tauben Ohren, man sagte mir immer wieder: »Wir haben die Noten gekauft, damit sie gespielt werden«.

Nun machte ich die Herren auf das »Aufführungsrecht« aufmerksam, da bekam ich denn zur Antwort: »Damit spielen wir halt nur Klassiker!« Na, letzten Endes haben wir uns doch geeinigt, denn die Pauschalsumme, die von den kleinen Kinobesitzern verlangt wurde, pro Jahr, war ja nur ein Pappenstiel, aber gerne haben sie nicht nachgegeben. –

Von verschiedensten Seiten kam die Anregung, einen Film ganz durchzukomponieren, meines Wissens machte »Der Student von Prag« mit der Musik von Weiß den Anfang, ihm folgten viele andere, und heutzutage ist es beinahe selbstverständlich, daß nur noch Originalkompositionen (?) zur Aufführung gelangen, ob das aber für das Geschäft vorteilhaft ist, bezweifle ich sehr. Ich möchte hier meine Erfahrung als Filmkomponist wiedergeben.

Vor vier Jahren erhielt ich ein Telegramm aus München: »Hast du Lust, Lutherfilm zu komponieren? Material vorhanden. Wenn ja, sofort abreisen«.

ich sagte zu und war am andern Morgen in Isarathen. Auf meine Frage nach dem Musikmaterial, was verwendet werden könne, sang mein Freund:

»Ein feste Burg' — — — «

Na und sonst? — — — Ja, weiter sahen wir nichts!

Dann hätte ich auch in Dresden bleiben können!

Innerhalb dreier Wochen sollte die Musik komponiert und die Stimmen aufführungsreif sein. Das war natürlich ein Ding der Unmöglichkeit. Vom Lutherkomitee wurde vorgeschlagen, nur Bachsche Musik zu verwenden; selbstverständlich lachte ich den Leuten ins Gesicht. Gewiß, der Gedanke sei nicht schlecht, aber man hoffe doch, daß der Film im kleinsten Nest laufe, und nun muß man sich vorstellen, wie ein Dorfpiant auf einem alten schwindsüchtigen Klavier, wo womöglich noch verschiedene Tasten

stecken bleiben (so was gibt's!) mit Bach fertig wird. Nicht auszudenken! Ich erklärte mich bereit, einige markante Szenen zu vertonen, alles andere mit dem Standortrepertoire eines guten Kinos zu bestreiten.

Jeder Hersteller eines Großfilmes rechnet doch damit, daß das Band auch in dem kleinsten Provinznest abrollt, und da ist es nötig, daß man eine Illustrierung hat, die mit dem Standortrepertoire, inklusive Kinothek, auskommt; nur eine Originalkomposition zu spielen, reichen weder die künstlerischen Qualitäten, noch hat man Zeit genug, um die nötigen Proben zu machen. Ich gebe zu, daß eine Anzahl Kinomusikspezialisten wirkungsvolle Untermalungen geschaffen, andererseits ist aber noch kein einziges Stück darunter aufgetaucht, das einen Sondererfolg buchen konnte, weder für den Musikalienhandel noch Konzertsaal.

Wie soll die Phantasie ihre Schwingen ausbreiten, wenn die Stoppuhr befiehlt, bei welcher Sekunde der Höhepunkt erreicht werden muß? Wenn man vielleicht 14 Sekunden (bei Leibe nicht 15) ausgehaltene Akkorde bringen darf; weiter 32 Sekunden munteres Geplätscher illustrieren. Nein! Die Kunst kommt dabei zu kurz.

§ 58 Hans Erdmann, Saisonschluß 1926/27, »Reichsfilmblatt«, Jg. 5, Nr. 19, 14. Mai 1927, S. 19 (I.–VI.); Nr. 20, 21. Mai 1927, S. 28 (VII.–X.); Nr. 22, 4. Juni 1927, S. 32 (XI.–XIV.)

I.

Eine still gefaßte Melancholie bemächtigt sich unser, wenn wir der Trauerfälle dieses Jahres gedenken: das Jahr war tränenreich und der Freuden wenige.

Der Zustand der Berliner Theater wird im ganzen bestimmt durch die Anstalten, die bei der Ufa getroffen werden: sie waren schlimm genug.

II.

Nachdem Rappée, der durch einen bedeutenden Geldaufwand wenigstens äußerliches Interesse erregt hatte, so schnell wie er gekommen war, seine Zelte abbrach und fluchtartig die Rückreise über's große Wasser antrat, blieb zuerst der Ufa-Palast am Zoo verwaist.

Nach einer Weile kristallisierte sich heraus, daß *Werner Richard Heymann* als General-Illustrator das Erbe Rappées verwalten sollte, während *Alfred Guttmann* als Kapellmeister verpflichtet wurde, ansonsten sollte an diesem Theater alles beim alten bleiben. Das heißt, es sollte wohl eigentlich nicht, es wurde vielmehr etwas von »*Volkskino*« geredet, aber das blieben dann Worte. Es änderte sich gar nichts, nur daß der glänzende Faiseur Rappée, der, wenn er schon keinen Inhalt geben konnte, doch wenigstens in der Mache das Meiste leistete, — — — eben fehlte: die Sache ging weiter zuerst etwas weniger ordentlich, dann schließlich besser, im ganzen ohne Musikinteresse.

III.

Im Laufe der Saison landete *Giuseppe Becce* schließlich im *Gloria-Haus*, dem Theater, von dem man einmal gewollt hatte, daß es ein »Festspielhaus des deutschen Films« werden sollte.

Nun solche Worte sind leicht gesprochen, aber schwerer in die Tat umgesetzt. Es kann ja sein, daß der Film noch nicht so weit ist, um sich in einem speziellen Falle einmal gänzlich von der Schaubude loszumachen, ich glaube das zwar nicht recht, aber es kann sein. In diesem Falle jedenfalls waren von Anfang an Vorkehrungen getroffen worden, um den sicheren Mißerfolg zu gewährleisten; es gelang. Als schließlich Becce dort einzog, weil neue Torheiten nicht mehr zur Verfügung waren, auch so etwas erschöpft sich schließlich, war eigentlich nicht mehr viel zu retten. Ein Programm für das Theater bestand nicht: es war ein Zufall, daß am Anfang des Jahres »Hotel Stadt Lemberg« zu einem Erfolg wurde.

Neuerdings hört man, daß dieses Haus von einer »Industriegruppe« gekauft werden soll, weil es sich als Filmtheater »nicht eignet«, wohl aber zu einem »Revuetheater«. Legen wir auch diese Redensarten zu den übrigen. Hätte man das Geld, das geopfert wurde, wenigstens auf sinnvolle Weise verbraucht, so wäre in diesem Falle doch wohl *etwas* mehr als die »Lächerlichkeit« übrig geblieben, aber daran kann eine Filmtheater-Direktion, wohl ihr, noch nicht sterben.

Man kann schon damit den Bericht über die Ufa-Theater schließen: der Zufall regierte die Stunde, es war ein trauriges Jahr.

IV.

Gleich daneben steht das »Capitol«, das *Marmorhaus* und etwas entfernter der *Phoebuspalast*, hier regiert *Schmidt-Gentner*. Er regiert dort wirklich und nicht nur über diese drei Häuser, sondern auch über alle Phoebustheater der Provinz; und er dirigiert alle Premieren in Berlin und, wenn es noch irgendwie angeht, auch in der Provinz.

Schmidt-Gentner führt die Bezeichnung *General-Musik-Direktor* zwar nicht, aber er ist der eigentlich erste deutsche General-Musik-Direktor des Films: der Film-Musik-Großunternehmer. Er paßt gut dahin, geben wir's ganz ruhig zu, er paßt gut zu den 90 Prozent Filmen, die tagtäglich durch die Projektionsmühlen durchgemahlen werden müssen. Könnte man dabei was bessern oder was wollen? Also: sei's um die 10 Prozent.

Der Musikbetrieb der Phoebus ist ein ruhiger ordentlicher Betrieb, der den Mann nährt und die Kundschaft zufriedenstellt; nur der Nörgler wird daran was auszusetzen finden.

V.

Was bleibt noch übrig? Zur Charakterisierung der Gesamtlage kann kaum noch Neues beigebracht werden. Vielleicht die Tatsache, daß *Hannsheinrich Dransmann* seine Fronde beim Piccadilly aufgegeben hat und einem Ruf der Ufa folgend an das

U. T. *Kurfürstendam* gegangen ist, vielleicht die Tatsache, daß der *Bebapalast* unter dem Namen *Atrium* eröffnet wurde und vorläufig noch über ein angemessenes Orchester verfügt, der Kapellmeister aber heißt *Walter Ulfig* und kam aus Dresden.

VI.

Gehen wir aufs Einzelne. Was wurde komponiert? – *Friedrich Holländer* »Der Kreuzzug des Weibes«. *Edmund Meisel* »Ueberflüssige Menschen«, »Der heilige Berg«. *Gottfried Huppertz* »Metropolis«. *Marc Roland* »Der Weltkrieg« wurden im Verlaufe des Jahres zur Aufnahme gebracht. Rechnen wir dazu noch die demnächst bevorstehende Aufführung von *Meisels* »Berlin, eine Symphonie der Großstadt«, so zählen wir sechs. Man könnte daraus eine leise Zunahme der Originalkomposition entnehmen. Das Vorjahr zählte an eigentlichen komponierten Filmen nur vier, zwei weitere, »*Rosenkavalier*« und das »*Alte Ballhaus*«, sind nur bedingt mitzuzählen, die »*Geschichten des Prinzen Achmed*« aber bleiben ein Sonderfall.

VII.

Die Filmindustrie währt etwa *ein* Menschenalter. Die Filmkunst ist gewachsen als Wanderblume in einem *halben* Menschenalter. Man muß sich das immer wieder vor Augen halten: alles, was in engerem Sinne mit der Technik zusammenhängt, ist gut und ordentlich und sehr gut geleistet worden, weniger ordentlich – erklärlicherweise – verlief das geschäftliche Moment, am wenigsten ordentlich das künstlerische. Alles ganz natürlich und selbstverständlich; denn diese Zeiten sind nicht günstig dem Kaufmann noch dem Künstler.

Am allerunordentlichsten aber verliefen die Beziehungen, die der Film mit der Musik unterhält: ein im wahren Sinne »*unordentliches Verhältnis*«. Auch dieser »Konfusionszustand« historisch erklärlich.

Die »historische Betrachtung« ist keine entschuldigende, sondern nur eine erklärende Denkweise. Die Historie braucht keine Entschuldigung, sie ist schlechthin unentschuldigbar, sie ist nur erklärlich als fortschrittlich oder rückschrittlich, sinngemäß oder unsinngemäß in der einen oder der anderen Richtung.

VIII.

Die filmmusikalische Praxis ist im Sinne des Fortschritts »*un-sinngemäß*«.

Für die *geschäftlichen* Träger der Filmindustrie tritt die Musik nur als drückende Belastung des Debet-Kontos auf: Musik gehört zu den »*unproduktiven Ausgaben*«, man muß sie tunlichst einschränken. Daß mit Musik, sogar mit »Kunstmusik« schon Geschäfte gemacht wurden, davon hat man reden hören. Beim Film ist das anders: man sieht und erlebt es täglich.

IX.

Die *Musiker* teilen sich in zwei Gruppen: die »*Nichts-als-Praktiker*«, welche je nach gesteigerter oder geminderter Prominenz die »Musik-Kuh« melken, so gut oder schlecht es eben angehen mag, und dann die »*Vornehmen*«, das sind die »eigentlichen und wahren Musikkünstler«, die den Parnass bevölkern und bis zu deren Höhen das mißliche Getön des Films nicht dringen kann: hier herrscht olympische Ruhe.

X.

Das musikalische *Schrifttum* folgend einer ehrwürdigen Tradition ist stets mit seinen Interessen fünfzig Jahre hinter der Gegenwart zurück; wenn man wollte, könnte man's allenfalls musikwissenschaftlich beweisen. Auch hier ist die Musik des Film unbekannt. Wehe ihr, wenn man sie kennte! Horreur und wieder Horreur!!

Adolf Weißmann hat zwar einen Artikel geschrieben »*Oper und Film*«, in dem er prophetisch von dem »*Nekrolog*« spricht, den man vielleicht, ach wie bald – eben à conto Film – auf die Oper schreiben würde, aber auch er hält die Partitur zum Tartüff-Film für »überflüssig« und spricht davon, daß die »Jazz-Symphoniker« besser zum Film passen. Immerhin und ganz ernsthaft: ein Gedanke, immerhin in einer Zeit, wo man in der zünftigen und unzünftigen Presse auf unserem Gebiet fast nur Worte hört, begrüßenswert.

XI.

Ein Gedanke! – Erst kommt die Ertüchtigung der Alltagspraxis, dann ihre Kultivierung. Wo fangen wir an? Ja, wer das wüßte!?

Und wiederum die Ufa, der Konzern mit dem größten Theaterbesitz. Man nenne uns nur einen ganz kleinen vernünftigen Gedanken, der im Kreise dieser Firma schon einmal aufgegriffen und durchgesetzt wurde.

Jeder Mensch, bis zum letzten Liftboy herab weiß z. B., daß die »*Musik-Scenarien*« üblicher Gattung nichts als eitele Spiegelfechtereie sind; immerhin, sie sind ein »*Gedanke*«. Hat man einen blassen Schimmer davon bemerkt, daß dieser Gedanke positiv oder negativ durchgesetzt, entweder zur Wirkung oder zum Erliegen gebracht worden wäre? Rhetorische Frage!

Man frage nach illustrierenden Kapellmeistern, also nach dem Kapellmeister Müller in Buxtehude, und den Kapellmeister Schulze in Kyritz an der Knatter. Wer sind die? Was können sie? Was hat man von ihnen zu erwarten oder zu befürchten? Es ist förmlich humoristisch zu denken, daß darauf eine Antwort erfolgen könnte.

Man frage das Direktorium (– außer nach der Gage und allenfalls Orchester-Besetzungszahl, beileibe nicht etwa-Art –) nach irgendeiner noch so harmlosen Musikauskunft und man wird Redensarten hören. Aber: »Wir werden den gesamten Musikbetrieb reorganisieren!« Sehr erfreulich! Sehr begrüßenswert! Leider besteht die fatale Tatsache, daß es

noch nicht einmal an einem einzigen Theater gelungen ist, den Musikbetrieb auf ein ernsthaftes Niveau zu bringen, und das wird am Ende die Voraussetzung sein.

XII.

Wenn in jenen Vorkriegszeiten die Kompagnie des Morgens antrat, teilte der Feldwebel ein, in: 120 Mann zum Exerzierdienst, 5 Mann zur Küche, 8 auf Kammer, der Rest. 12 Mann, aufs »Kirchenchor zum Singen«, Kehrt marsch! – Man kennt den alten Witz, aber daß ein Kapellmeister der Ufa z. B. morgens nicht genau weiß, welche Besetzung ihm abends zur Verfügung stehen wird, daß ein Harmoniumspieler eventuell kommen könnte, aber dafür auch leicht ein Posaunist, das ist Tatsache. – Triftigste Erklärungen und Entschuldigungen sind billig wie die Pflaumen im Spätsommer.

XIII.

Im Rahmen solcher gewinnenden Harmlosigkeit, die zuweilen auch die zwingendere Bezeichnung »geschäftliche Notwendigkeit« führt, schleichen sich die »Musik-Belange« unserer Kunst- und Kulturindustrie unverdrossen weiter, »Wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verliert, der hat keinen zu verlieren«. Wir wollen die Sache weniger tragisch nehmen als Lessing und sagen: Wer sich über gewisse Dinge nicht totlacht, dem ist ein langes Leben beschieden, und wer alle solche Betrachtungen für zwecklose Jeremiaden hält, der ist darum noch lange – kein guter Geschäftsmann.

XIV.

Der Vollständigkeit halber sei noch berichtet, daß sich in diesem Jahre eine »Gesellschaft der Film-Musik-Autoren E. V. Deutschlands« gegründet hat. Optimisten, und weshalb sollen wir solche nicht sein, können in dieser Gründung sogar ein positives Symptom sehen. Es könnte ja beispielsweise sein, daß die Gesellschaft einen Paragraphen hat, der etwa lautet: »Die Gesellschaft hat das Ziel, den Beweis zu erbringen, daß »meschugge« nicht in jedem Falle »Trumpf« zu sein braucht«. Der Beweis wäre verdientlich.

Man hört auch, daß sich dieser Gesellschaft eine Gruppe künstlerischer Illustratoren anschließen soll. Nun immerhin, nach zwei, drei Jahren könnte es wohl geschehen, daß man hier besser Bescheid weiß, als bei den »Arbeitgebern« der Musikanten.

Weiteres und Besseres weiß ich von diesem »Film-Musik- Jahr« nicht zu berichten.

§ 59 Hans Erdmann, *Breslauer Reiseerinnerungen*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 5, Nr. 35, 3. September 1927, S. 24

Es ist gut, sich Berlin zuweilen durchs Fernglas anzuschauen.

Ich war in Breslau, jener Metropole des Ostens, die man zuweilen die »zurückgebliebene«, zuweilen auch die »sterbende« Großstadt nennt. Um nicht aus der guten Gewohnheit zu kommen, besuchte ich einige Lichtspieltheater.

In den »Kammerspielen« auf der Schweidnitzer Straße gab man »Sumurun«. Trotz des warmen Wetters – nachmittags 5 Uhr – war das Theater nicht eigentlich schlecht besucht. Die Anschlagssäulen nannten als Musikverantwortlichen den Namen Sacher, eine Platzanweiserin den Namen Zobel. Programms waren nicht erhältlich, und so weiß ich nicht, wem ich den musikalischen Lorbeerkrantz überreichen soll: im Ernst nicht. Unter Berücksichtigung nämlich jener Hemmungen, die besonders das Leiden des kleinen Theaters ausmachen, war diese Illustration eine ganz respektable Leistung. Der Illustrator bewies eine sehr glückliche Hand in der thematischen Behandlung des Lubitsch-Films, und erreichte durch geschmackvolle Mittel eine Wirkung, welche die Konkurrenz mancher anspruchsvollen Berliner Bühne nicht zu scheuen brauchte.

An nächster Stelle besuchte ich das »Ufa-Theater« am Tauentzienpalast. Dort waltet Conrad Würschke seines Amtes, der den gar nicht schlechten »Derby«-Film hübsch untermalte. Einige Nuancen gelangen ganz reizvoll; ausgezeichnet vor allem die Wirkung mit dem langsam stockend verklingenden Grammophon. An ein paar anderen Stellen freilich verfiel der Illustrator dem alten Uebel der »gegebenen« Musik zum Opfer. Ein Fall sei erwähnt, weil er typisch ist und gegenwärtig noch zu unserem »eisernen Fehlerbestand« gehört.

In dem Film ist eine Szene, in der etwa folgendes passiert: Ländliche Gegend mit Landhaus, ein Gestüt, Stallung, Pferde; der Inhaber des Gutes, ein Baron, ein Trainer usw. In dieses ruhige Milieu kommt die schöne Gaunerin (Barbara Annenkoff).

Dramatisch beruht in der Szene das »erregende Moment«: *in die idyllische Ruhe schleicht sich das Unheil*. Würschke untermalt richtig und grundlegend »idyllisch«. Aber das Musikstück, welches er wählt, ist eben ein »richtiges Musikstück«, das eine ganz andere, als die dramatische Dynamik aufweist. Es kommen Crescendi und Forte-Stellen vor, die in der Handlung nicht begründet sind und so störend wirken. Die Szene kann nur dort eine Aufgabe der Neutralität vertragen: wo es offenbar wird, daß die *Hochstaplerin den Baron zu umgarnen* sucht.

Abgesehen von solchen Einschränkungen machte jedoch die Illustration einen recht guten Eindruck: sie ist mir in Erinnerung geblieben, was ich von der Premiere im Marmorhaus nicht sagen konnte.

Zu dem Film »Die Todesbarke« in den »Deli-Lichtspielen« steuerte Kapellmeister Neumannowicz die Musik bei. Der Film gehört zu den schwächsten der russischen Revolutionsserie, und ganz allgemein ist die Illustration solcher Filme überhaupt nicht leicht.

Aufs Milieu kann sich der Musiker nur schwer stützen. Die Realistik, wenn sie nicht wie im »Potemkin« künstlerisch gebändigt wird, ist nicht musikfreundlich. So bleibt fast nur das stoffliche Interesse übrig.

Von kundigen Thebanern wurde mir Kapellmeister Weishaupt genannt, er ist im »Kristallpalast« tätig. Dort feierte man gerade mit einer Festspielwoche das einjährige Bestehen des Theaters. Der Kristallpalast hat – so wurde mir berichtet – die Praxis des »szenischen Prologs« eingeführt. Ein eigener Hausdichter bemüht sich; es wird ihm aber augenscheinlich schwer, seinen Pegasus an den gleichmäßigen Trab eines Droschkengauls zu gewöhnen, was besagen will: alle Woche ein neues Bühnendrama zu schreiben. Im vorliegenden Falle war es eine Art Allegorie, wo der »Film«, die »Bühnenschau«, die »Musik« usw. auftraten und sich dem Publikum in wohlmeinende Erinnerung brachten. Es trat übrigens auch der neue »Gloria-Palast« auf, woraus ich erfuhr, daß die Direktion im Begriff steht, ein neues Theater zu eröffnen. Das Haus war sehr gut besucht.

Nun, daß derlei szenische Prologe im allgemeinen fromme Wünsche bleiben, ist uns aus den Berliner Erfahrungen schon genügend bekannt, es erübrigt sich also, darauf zurückzukommen. Uebrigens, wenn es dem Publikum gefällt ...

Als Film lief: »Die Lindewirtin am Rhein«. Von der Musik kann ich leider nicht viel berichten, weil die 7-Uhr-Vorstellung, die ich besuchte, gerade »in die Musikpause« geriet. Weil nämlich drei Vorstellungen sind, und die Musiker sozusagen auch mal Atem holen müssen, kommt es vor, daß die Pause mit dem Film zusammenfällt, und das ist fatal. Im vorliegenden Falle konnte ich gerade noch feststellen, daß Kapellmeister Weishaupt den »Salamander der Studenten« schneidig kommandierte. Dann kam eine Stelle, wo das Klavier sich solistisch betätigte, die ich zuerst für »im Rahmen der Illustration liegend« hielt, die sich aber dann zur Pause des Orchesters auswuchs; dann mußte ich fort.

In den »Mathias-Lichtspielen« besuchte ich Kapellmeister Wiedermann. Hier kam es nur zu einem Interview, bei dem sich Herr Wiedermann eingehend und verständig über die Filmillustration äußerte; auch das ist erfreulich zu hören. Als Film lief eine Serie amerikanischer Grottesken, die natürlich für ein kleines Theater mit kleiner Besetzung und keiner Probenmöglichkeit nahezu unübersteigbare Hemmungen bieten.

Es ist erfreulich, zu sehen, wenn in der Provinz auf unserem Gebiet Fortschritte zu verzeichnen sind, von denen man sich vor vier oder fünf Jahren kaum etwas hätte träumen lassen. Es ist aber auch nachdenklich, wenn man bedenkt, daß der Vorrang Berlins *inhaltlich* nachgerade zweifelhaft wird und sich meist nur in der äußeren Aufmachung kundtut. Ausnahmen seien konzediert.

**§ 60 Br. [Ludwig Brav?], *Neue Film-Musik. »Filmharmonie«*
herg. v. W. R. Heymann (Rob. Rühle, Berlin), »Reichsfilmbblatt«,
Jg. 5, Nr. 44, 5. November 1927, S. 37**

Die Musikliteratur für Film im engeren Sinne, d. h. Musikstücke, die eigens für Film-Begleitzwecke geschrieben sind, wächst in einem überraschenden Umfang. Zahlenmäßig sieht es so aus, daß bis vor einem halben Jahr in Deutschland einschließlich der vom Ausland bezogenen Filmmusik etwa 500 »Kinothek-Stücke« im Vertrieb waren. Diese Zahl hat sich allein im letzten Jahr mehr als verdoppelt.

Das Anschwellen dieser Literatur erbringt auf der einen Seite den erfreulichen Beweis dafür, daß der Bedarf an eigener Musikliteratur für Illustrationszwecke ständig im Wachsen ist und daß die Illustratoren mehr und mehr darauf verzichten, *nicht*filmeigene Musik beim Film zu benutzen. Auf der anderen Seite wirft die schnelle Produktion von Filmmusik die Frage auf, ob hier nicht etwa eine Produktion um des Produzierens willen in die Erscheinung tritt, die im ganzen auf einem mittleren Durchschnittsniveau bleibt und ohne fortschrittliches Ziel und Programm ist.

Geht man unter solchem Gesichtspunkt an eine der neuesten Sammlungen der Filmmusik heran, die von W. R. Heymann herausgegebene *Filmharmonie*, so ergibt sich eben die Frage, inwiefern diese Sammlung einen Fortschritt bedeutet auf dem Wege zur praktisch und künstlerisch wertvollen Filmmusik.

Der Umstand, daß die Sammlung sich im wesentlichen auf eine Anzahl von Komponisten stützt, die auch sonst ihr filmmusikalisches Können schon bewiesen haben, ist ein Beweis für den Willen, wirkliche Filmmusik zu sein.

Auf der anderen Seite fehlt ein eigentlicher Plan. Kernpunkt aber bei der Entstehung neuer Filmmusik sollte nun, nachdem wir schon über eine zahlreiche Literatur verfügen, die Ueberlegung sein: was braucht der Illustrator am notwendigsten?

Von diesem Standpunkt aus findet sich in der Sammlung immer noch eine große Anzahl von Stücken, die teils filmisch betrachtet keine hervorragend gute Verwendungsmöglichkeit bieten, teils aber in dieser Form schon recht häufig vorhanden sind. Es wäre aber vielleicht an der Zeit, hier etwas planmäßiger vorzugehen.

Und wiederum ist zu wissen, daß sich eine klare Erkenntnis dessen, wie Filmmusik »formal« betrachtet aussehen muß, immer noch nicht recht durchsetzen kann. Würde man die Titel und Ueberschriften der einzelnen Stücke fortlassen, man geriete häufig in Verlegenheit bei Beantwortung der Frage, ob es sich um tatsächliche Filmmusik oder nicht etwa um Konzert- und Salonmusik handelte. Denn das beispielsweise die dreiteilige Liedform für den Film nicht das einzig Gegebene ist, sollte nachgerade bekannt sein. Wir finden aber unter den Stücken dieser Sammlung eine größere Zahl in der dreiteiligen Form. Bei manch anderen ist wieder die fehlende einheitliche Durchführung in bezug auf den Charakter des einzelnen Stückes zu bemängeln.

Die Sammlung enthält folgende Autoren: Becce, Heymann, Huppertz, Künnecke, Hans May, Mikulicz, Porret und Rust. Die meisten der erwähnten Autoren sind in der Filmmusik bereits genügend bekannt, und es hat auch den Anschein, als ob eine große Anzahl der Stücke unmittelbar der Praxis entstammen. Hier liegt der eigentliche Wert der Sammlung.

Wir erwähnen, um des beschränkten Raumes willen, nur besonders den Namen Julien Porret. Die von ihm beigeordneten Stücke scheinen eine besondere, filmdramatische Begabung zu verraten, die für die Zukunft vielleicht vielversprechend ist.

§ 61 Hans Erdmann, *Zuviel Musik!*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 5, Nr. 51, 24. Dezember 1927, S. 21

Zuviel Musik? Ja und nein. Man könnte vielleicht besser und richtiger sagen: *zuviel Töne*. Im Lichtspieltheater sind immer alte Musiker »beschäftigt«: sie müssen doch ihre Gage verdienen!! Pausen sind unbeliebt, und so waten wir beständig in einer konsistenten Musikbrühe; sie klingt immer ziemlich gleichmäßig und überschwemmt uns dickflüssig die Ohren.

Woher kommt das eigentlich? Man sollte doch annehmen, daß die im ganzen klein gehaltene Besetzung des Kino eher ihren Ehrgeiz darin suchen müßte, durch solistische, also kammermusikalische Effekte zu glänzen, als durch Massenwirkung, die ihr eben bei der schwachen Besetzung doch versagt bleiben muß.

Dreierlei Gründe sinds. Zuerst die »*Bearbeitung*«, welche fast ausschließlich herrscht. Ueberall sind Noten »eingezogen« und immer werden sie kritiklos mitgespielt. Dazu kommt, daß die »Nach-Wagner-Periode« die »dicke Instrumentation« erzeugt hat; je mehr hineingepackt wird, um so besser, damit nur ja kein Loch bleibt. Die Folge – bei der reduzierten Bearbeitung obendrein! –: alles klingt einander gleich, allgemeine Nudelsuppe.

Der zweite Grund liegt darin, daß die Musik, die allgemein zum Film gespielt wird, aus dem Konzertsaal stammt, also Eigenberechtigung hat; aber Film-Musik hat und darf solche nicht haben: sie ist ein Teil, aber nicht das Ganze der Filmvorführung, sie muß im ganzen eine *schwächere Intensität* haben als Konzertmusik.

Der dritte Grund liegt im Orchester selbst, d. h. an seiner Qualität: wenn alle zusammenspielen, geht's leichter – möglichst ohne Proben – möglichst ohne Sorgen. Verstehen kann man's, aber schlimm ist's auch.

Im *Ufa-Palast am Zoo* wird zu einem Expeditionsfilm der *Lola Kreuzberg* eine etwa marschmäßige, zumeist laute Musik barbarisch heruntergespielt. Warum gerade diese? Man weiß es nicht, aber das möchte noch hingehen. Warum gerade so, so lieb- und poesielos? Nun eben darum!

§ 62 Hans Erdmann, *Auf der Suche nach einer Filmschrift,*
 »Die Filmtechnik«, Jg. 4, Nr. 25, 1928, S. 478–481

Wir wissen, daß die ältesten Schriftgattungen auf eine »Bilderschrift« zurückgehen: man meinte eine Sache, malte sie auf und gewann so die Möglichkeit der Fernverständigung. Durch Vereinfachen und künstlerisches Stilisieren ist dann die neuzeitliche Buchstabenschrift entstanden.

Im Gegensatz zu dieser allgemeinen Schrift schlechthin, bei der man nicht recht von einer »Erfindung« sprechen kann, stehen solche Schriftarten, bei denen die Erfindung zum bestimmten Zweck nachweisbar ist. Allen voran nach allgemeiner Verbreitung und Bedeutung dürfte hier die »Musikschrift«, also die Notenschrift, zu nennen sein, das in verhältnismäßig neuer Zeit entstandene Verständigungsmittel für musikalische Klänge. Hierher gehört z. B. auch die »Tanzschrift«, das Verständigungsmittel über Art und Folge künstlerischer Körperbewegung, hierzu sind auch die »technischen Schriften« – Ziffern, mathematische und naturwissenschaftliche Zeichen usw. – sowie die »steno-graphischen Systeme« zu rechnen.

Wenn wir nun im folgenden der gewissermaßen Erfindung einer »Filmschrift« das Wort reden wollen, so ist die Vorfrage zu stellen: Welcher Art könnte eine solche Schrift etwa sein bzw. welchem Zweck sollte sie dienen?

Man wird zunächst sagen wollen, daß der Film keiner besonderen Schrift bedürfte. Der Film ist ja selbst eine Schrift, ist gewissermaßen die großartige technische Erfüllung des ursprünglichen Bilderschriftgedankens und damit im bestimmten Sinne der Wortschrift sogar überlegen. Allen von einer solchen tautologischen Schrift, die etwa die Absicht hätte, mit anderen Schriftzeichen noch einmal dasselbe sagen zu wollen, was der Film in Bildern bereits gesagt hat, ist natürlich nicht die Rede, wohl aber könnte es sich darum handeln, eine wichtige Besonderheit der Filmhandlung durch bestimmte Schriftzeichen zu größerer Anschaulichkeit zu bringen. Gibt es nun etwas, das die Filmhandlung zwar in sich trägt, das aber einer solchen »größeren Anschaulichkeit« bedürfte? Es scheint in der Tat ein solchen Etwas zu geben, nämlich den »Rhythmus der Filmhandlung«.

Rhythmus der Filmhandlung? Ein Schlagwort, das von den guten und schlechten Ästhetern des Film schon reichlich abgenutzt wurde und darum von seiner Eindringlichkeit manches verloren hat, aber eben: kein Schlagwort. Es gibt in der Zeitenfolge nichts Eindringlicheres als den im weitesten Sinne verstandenen Rhythmus, es kann also auch keine Bewegungskunst geben, die nach Eindringlichkeit streben muß, und also keinen Rhythmus kennen sollte: die Filmhandlung braucht eine Rhythmik wie jede Kunst, die sich in der Zeit abspielt. So wahr diese Forderung indes sein mag, es hat seine Schwierigkeit mit der Rhythmisierung der »stummen« Filmkunst: weniger vielleicht sogar mit ihrer Rhythmisierung selbst als mit ihrer Veranschaulichung.

Wenn wir also jetzt die oben gestellte Frage beantworten wollen, so müßte es heißen: Als Filmschrift im erklärten Sinne wäre anzusprechen ein schriftgemäßes Hilfsmittel, um den immanenten stummen Rhythmus einer Filmhandlung für interne künstlerisch-technische Zwecke leichter sichtbar zu machen und mit dem Ziele einer besseren Verständigungsmöglichkeit, als es die erwähnte Schwierigkeit gemeinhin gestattet.

*

Schalten wir hier zuvor noch einige prinzipielle Bemerkungen über den Begriff des Rhythmus bei Film und Musik ein.

Es will scheinen, daß bisher noch nie klar darauf hingewiesen wurde, daß die ästhetische Neuartigkeit der Filmkunst vor allem auch in dem künstlerischen Postulat einer »stummen« Rhythmik liegen dürfte. Für die bisher gebräuchlichen Zeitkünste, die Poesie (Drama) und die Musik (Oper), ist Unhörbarkeit etwas Gegensätzliches, und auch der Tanz (Pantomime) kennt die Lautlosigkeit nur in seltenen Ausnahmefällen. Allein beim Kunstfilm stehen wir vor der künstlerischen Forderung der *stummen* Rhythmizität, während in der bisherigen Kunstpraxis Rhythmus und *Hörbarkeit* zusammengehörten¹.

Die Praxis hat diese problematische Frage gleich anfangs auf einfache Weise »gelöst«, indem sie erklärte, eine stumme Bewegungskunst gibt es nicht, das Publikum will das nicht, also – vox populi vox Dei –: wir machen Musik zum Film.

Was das vielleicht in der Tat eine Lösung? Sagen wir mit aller Vorsicht: es besteht die große Wahrscheinlichkeit, daß auch die Filmkunst gar keine stumme Kunst, vielmehr in einem zumindest wesentlichen Teil eine musikszenische Gattung ist. Dabei darf man es als Merkwürdigkeit registrieren, daß unsere Filmästhetiker an dieser primitiven Gegebenheit, die wenigstens eine starke Teilrichtigkeit haben dürfte, bisher zumeist vorbeigegangen sind.

Allein die Frage »mit Musik oder ohne Musik« ist ja in diesem Zusammenhange für den »Rhythmus der Filmhandlung« von keiner ausschlaggebenden Bedeutung. Ob hörbar oder nicht, nur ein dem Filmkunstwerk selbst *wesenseigener* Rhythmus kann nach außen hin akustische Kraft gewinnen. Hier haben wir übrigens eine Erklärung für die Tatsache, daß die künstlerisch konzipierte, also eben »rhythmisierte« Filmszene in den weit- aus meisten Fällen ein geeignetes Musikobjekt ist: so lehrt die Praxis.

Allein mit dem einfachen Begriff »Rhythmus« schlechthin kommen wir doch nicht recht aus, und wir wollen zum besseren Verständnis einmal zwei Graduierungen des rhythmischen Begriffs einführen. Der erste Grad wäre dann der Rhythmus im engeren Sinne, sagen wir der »kleine« Rhythmus, wie er uns als Metrum (jambisches oder trochäisches usw. Versmaß) bei der Poesie und als eigentlicher (Walzer-, Marsch- und sonstiger) Rhythmus bei der Musik entgegentritt. Diesen ersten rhythmischen Grad

1 Vom Rhythmus bei statischen Künsten (Malerei, Bildhauerei, Architektur) darf in diesem Zusammenhange natürlich abgesehen werden, denn hier ist der »Rhythmus« zwar stumm, ist jedoch nur eine von den Zeitkünsten übertragene Abteilung für den vielleicht klareren Begriff »Symmetrie«; auch ist ja der Film alles andere eher als eine statische Kunst.

kennt die Filmhandlung nur in jenen Ausnahmefällen, wo direkt auf musik-rhythmische Effekte oder solche, die ihm ähnlich sind, wie Maschinenrhythmen usw., soweit sie eben visuell bemerkbar werden können, zurückgegriffen wird.

Der zweite, höhere Grad ist der gewissermaßen »große« Rhythmus, den wir auch »Eurhythmie« nennen können; zur Erreichung dieses höheren Grades ist der erste, der »kleine« Rhythmus, das Mittel. Hierin begreift sich alles, was wir unter »Spannung und Dynamik«, unter »Bewegung und Ruhe«, unter »Höhe- und Tiefpunkt« usw. verstehen, alles in künstlerische Gesetzmäßigkeit faßbare, alles, was bei der Musik Gegenstand der »Formenlehre« und beim Drama bzw. Oper Gegenstand einer »Dramaturgie« ist. Diese höher graduierte Rhythmik muß das Filmkunstwerk ebenfalls besitzen und besitzt es auch in der Tat. Wir wollen einmal jenen Experten folgen, die solche Rhythmisiertheit im rein technischen Sinne als »Montage« bezeichnen.

Zusammenfassend gewinnen wir folgendes Bild: Der wesentliche Unterschied zwischen filmischer und musikalischer Rhythmisiertheit besteht darin, daß die Musik einen *sinnfälligen* Rhythmus als elementare Grundlage für den höheren Grad ihrer Rhythmik besitzt, während der Film einer solchen elementaren rhythmischen Sinnfälligkeit ermangelt. Der elementare Filmrhythmus bleibt zumeist latent, er ist nur als psychische Abstraktion von der Gegenständlichkeit der Filmszene her zu gewinnen. Anders ausgedrückt: die Rhythmik der Musik bringt auf direktem Wege fern jeder Gegenständlichkeit psychische Wirkungen hervor, der Filmrhythmus bleibt zumeist unsichtbar hinter den Realitäten verborgen und wirkt nur indirekt.

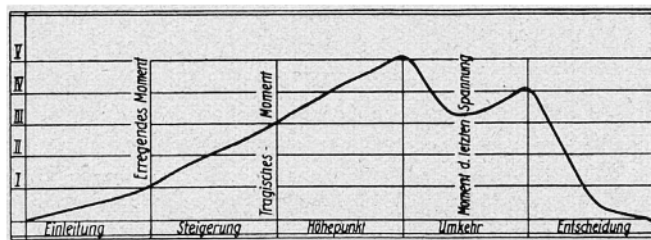
*

Verlassen wir weitere theoretische Erwägungen und kommen zum eigentlichen Thema, also zur »Filmschrift«, die uns dazu verhelfen soll, die erwähnte Schwierigkeit zu überbrücken, d. h. die eurhythmischen Linien der künstlerischen Filmszene möglichst sinnfällig hervortreten zu lassen. Dabei werden wir uns zunächst und prinzipiell nicht um die spätere musikalische Unterstreichung zu kümmern brauchen, wohl aber dürften einige Anleihen bei der Musik nötig werden.

Eine Übertragung musikalischer Ideen von der *hörbaren* Musik auf die nur *sichtbare* Filmhandlung wird auch für diejenigen, denen die Verbindung zwischen Musik und Film bisher (irrtümlicherweise!) nur äußerlich erschien, annehmbar sein können. Beides, der stumme Filmrhythmus und der hörbare Musikrhythmus, finden Resonanz und Ursache im betrachtenden Menschen selbst; es wäre aber paradox anzunehmen, daß wir etwa zwei verschiedene und voneinander unabhängige rhythmische Zentren haben sollten, von denen das eine nur auf akustische, das andere nur auf visuelle Reize reagiert.

*

Versuche, den Ablauf einer dramatischen Handlung in graphischer Form darzustellen, sind nicht neu. Man hat dabei zumeist an den Entwurf einer Art dramatischen »Spannungskurve« etwa folgender Form gedacht.



Bei dem vorstehenden rohen Entwurf, dem das allgemeine Schema des fünftaktigen Dramenaufbaues zugrunde liegt, bedeutet die horizontale Achse die Zeitkoordinate, hier in fünf gleiche Zeiteile (Akte) unterteilt; die vertikale Achse ist als Spannungs-koordinate ebenfalls in fünf Grade gegliedert. Eine solche Kurve kann man auch sehr differenziert ausgestalten. Er wäre möglich, Haupt- und Nebenhandlung, etwa kontrapunktisch, mit je einer besonderen detaillierten Linie darzustellen, daraus eine Resultante zu bilden, die Zeitachse zu variieren usw. Eine solche Spannungskurve würde das letzte eurhythmische Bild des von aller Gegenständlichkeit losgelösten dramatischen Effekts, also des »großen« Rhythmus, wie wir oben sagten, ergeben. Spannung und Rhythmus sind ineinander verschränkte Begriffe; ohne wechselnde Spannung kein Rhythmus; ohne wechselnden Rhythmus keine Spannung².

Was uns indes noch viel wichtiger erscheint, das wäre der Versuch, gerade das klarzustellen, was als kleines rhythmisches »Hilfsmittel« eben zur großen rhythmischen Linie führt, also den »kleinen« Rhythmus, von dem wir nun wissen, daß er zwar in der Filmszene stecken muß, weil er dort wirksam wird, gleichwohl aber nur selten visuell in Erscheinung tritt.

*

Bilden wir einige Definitionen. Zwei elementare Wurzeln scheinen einer dramatischen Handlung zugrunde zu liegen und äußerlich verhältnismäßig leicht erkennbar zu sein: erstens die verschiedene Bewegtheit, das wechselnde Tempo, und zweitens die verschiedene dramatische Betontheit, die wechselnde Dynamik. Ob dramatische Vorgänge sich langsam oder schnell vollziehen, ob sie stark oder schwach betont sind, darüber wird relativ leicht eine Entscheidung zu treffen sein. Aus beidem, dem dramatischen Tempo und der ebenmäßigen Dynamik, ergibt sich dann gewissermaßen als individuelle Resultante unser Spezialbegriff des »großen« dramatischen Rhythmus.

Wo aber bleibt der »keine« Rhythmus, von dem wir ja eben sagten, daß er für uns von besonderer technisch-künstlerischer Wichtigkeit sei? Wie finden wir ihn? Wie fassen wir ihn?

2 Es sei hier an den Versuch auf ähnlichem Gebiet von Leon Moussinac (»Naissance Du Cinema«, Paris 1925 chez, J. Povolozky & Cie.) hingewiesen, der vorschlägt, einer jeden Bildszene einen »Zeitwert« zu geben. Dabei scheint der Gedanke vorzuschweben, daß Dauer und Intensität eines Eindrucks in Beziehung stehen.

Man wird vielleicht korrespondierend sagen können, daß auch der kleine Rhythmus ein Produkt von Tempo und Dynamik ist, nur daß die kleinen dynamisch-dramatischen Wellen (– im Gegensatz zu den großen!) schwer erfassbar sind. Es scheint aber hier kein anderes Mittel übrigzubleiben, als einen hypothetischen Filmrhythmus des »als ob« einzuführen: »also ob« nämlich Musik dabei wäre. Wir werden also versuchen müssen, die einzelne Filmszene musikalisch abzutasten, d. h. uns in jedem Falle darüber klar zu werden, welcher Musikrhythmus etwa der einzelnen Filmszene entspräche. Wir sind dabei nicht zweifelhaft, daß mit dieser Annahme eine ästhetische Frage von weitesttragender Bedeutung präjudiziert wird, die Frage nämlich vom Zusammenhang des Films mit der Musik.

*

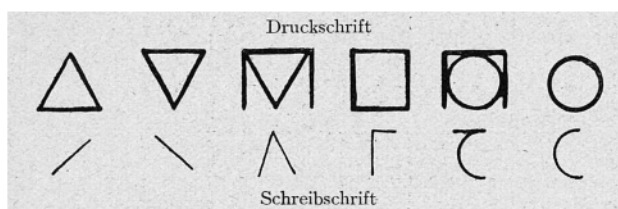
Unsere letzten definitiven Zusammenfassungen sollen uns also in die Lage versetzen, die Formulierung einer prägnanten Filmschrift zu wagen. Wir stellen fünf Gesichtspunkte auf, welche als ihre Grundlage dienen sollen.

I. Sechs Tempograde in besonderen Schriftzeichen.

Diese sechs Schriftzeichen geben die sechs Tempograduierungen vom langsamsten Grad, des auf der Grundlinie ruhenden Dreieck, bis zum schnellsten Grad, dem Kreis³; die dazwischen liegenden Kombinationsvarianten werden leicht verständlich sein.

Die Zeichen sind in zwei verschiedenen Formen für Druck und (vereinfacht) für Schreibschrift angegeben.

Die Unterscheidung in gerade sechs Tempostufen ist an sich genommen willkürlich, sie war ungefähr geboten durch die sechs gebräuchlichsten musikalischen Tempo- bezeichnungen: Largo, Adagio, Andante, Allegro, Vivace, Presto.

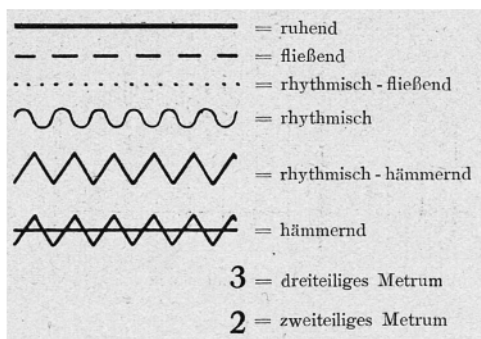


II. Sechs rhythmische Intensitäten in besonderen Schriftlinien (kleiner Rhythmus) und zwei Metra.

Bei dem Bestreben, die ungeheure Vielgestaltigkeit des musikalischen Rhythmus für die Erfindung eines entsprechenden Szenenrhythmus dienstbar zu machen, scheinen

- 3 Die drei Normalzeichen Dreieck, Quadrat und Kreis sind *Erdmann-Becce*: »Allg. Handbuch der Film- musik«, Berlin 1927, bei der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung, entnommen. Dort bedeutet der »rollende« Kreis = bewegt, das »am festesten basierte« Dreieck = ruhig, das »dazwischen« stehende Quadrat = ruhig bewegt.

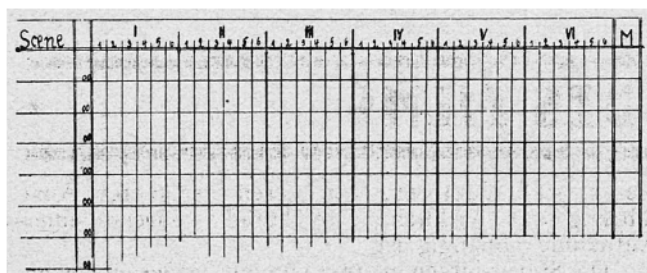
sich die beiden Begriffe der »Intensität« (Stärke) und des »Metrum« (Zeitart) als unterste Basis anzubieten. Der zweiteilige oder dreiteilige Rhythmus (bzw. Takt), das Tempus imperfectum und perfectum der alten Musiktheoretiker, das jambische oder daktylische Versmaß der Griechen gibt uns für diese Einteilung die berechnete Grundlage.



Diese letzten Schriftzeichen würden also nichts weiter aussagen können, als schwach oder stark rhythmisiert in zwei- oder dreiteiliger Zeitform. Vielleicht genügt das tatsächlich, weil der sonstige individuelle Charakter des Rhythmus, z. B. springend, hüpfend, stelzend, lastend usw. durch die Art des Szeneninhaltes genügend bestimmt wird.

III. Sechs dynamische Grade in Form eines Liniensystems (großer Rhythmus).

Die vertikalen Zwischenräume geben eine Steigerung der großen dynamischen Kurve von I bis VI. Die horizontalen Linien geben die absolute Zeiteinteilung in Form von »Bild-Cento« (Bildhundert)⁴.



Die sechs dynamischen Hauptgrade sind wiederum in je sechs Untergrade geteilt, in denen die temporären dynamischen Schwankungen der einzelnen Bildszenen zum Ausdruck gebracht werden; die »große« rhythmische Kurve verläuft ja doch,

4 Auf den Begriff des Bildhundert geht Dr. Grete Guckel in dem Aufsatz »Filmlänge als Zeitgröße« ein. Siehe »Filmtechnik«, Jahrg. III, Nr. 16, S. 305/306.

wie schon oben angemerkt wurde, nicht so geradlinig, wie unser erstes Schema zeigt, sondern eben sehr differenziert.

Für den praktischen Gebrauch wird es vielleicht zweckmäßig sein, immer nur einen Ausschnitt des Liniensystems, also nur einen der sechs Hauptgrade, gesondert zu verwenden bzw., wie unser Szenenbeispiel zeigt, eine Kombination von zwei Hauptgraden, die dann besonders bezeichnet werden. Die einzelne Bildszene wird sich in den weitaus meisten Fällen in den Spannungsgrenzen eines oder höchstens zweier benachbarten Hauptgrade halten. Ausnahmen von dieser Regel dürfte es nur an den eigentlichen Drehpunkten der Handlung geben, wenn z. B. die Spannung durch einen sogenannten »Knalleffekt« zur völligen Entladung gebracht wird.

In diesem Falle wird es leicht sein, den plötzlichen und dann natürlich ganz undifferenzierten Abfall durch Einzeichnung des betreffenden Hauptgrades, bis zu welchem er sich vollziehen soll, besonders zu vermerken. Um einen Abfall dürfte es sich in dieser Beziehung immer handeln, denn eine Steigerung vollzieht sich nie sturzartig.

Die mit M (Musik) bezeichnete Vertikalspalte dient zur Aufnahme der Metrumziffern 2 und 3. Außerdem können hier noch besondere musikalische Intensitätsabstufungen an den Stellen eingefügt werden, wo um des besonderen Effektes willen die dramatische und musikalische Intensitätslinie nicht parallel läuft. Das gleiche wäre natürlich in den Fällen möglich, wo ebenfalls aus besonderen Effektgründen Tempounterschiede zwischen dramatischem und musikalischem Ablauf geboten scheinen.

Für die Tempobezeichnung der M-Spalte können die Schriftzeichen unserer Tempograde (vgl. I) verwandt werden, als musikdynamische Zeichen sind vielleicht die üblichen Abkürzungen: p (Piano), f (Forte) mit ihren verschiedenen Graduierungen am Platze.

Die links vom Liniensystem angedeuteten Linien (Szene) sind, wie auch das folgende Szenenbeispiel zeigt, zum entsprechenden Eintragen der Handlung bestimmt.

Szenenbeispiel aus »Hotel Stadt Lemberg«.

Man beachte bei dem – auf der nebenstehenden Seite wiedergegebenen – Beispiel, daß hier dramatisches und musikalisches Tempo nicht parallel laufen: die Musik liegt hier inzidentuell. Das gleiche gilt von der Dynamik, die erst gegen das Ende hin sich vereinigt.

Die Szene ist hier aus Raummangel zeitlich sehr zusammengedrängt; sie würde in Wirklichkeit etwa zwei- bis dreimal solange dauern (17 Cento bei 25 Frequenz = 1 Minute, 8 Sekunden).

*

Wir sind am Ende unserer Ausführungen. Was sollten sie im letzten Ende bezwecken? Nun, wir geben uns nicht der naiven Hoffnung hin, als wenn nun die »Filmschrift« da wäre und morgen im allgemeinen Gebrauch sein wird, wir haben es aber anfäng-

lich gesagt: es handelt sich um eine Verständigung über gewisse ästhetische Umstände der Filmszene. Dazu könnte die Filmschrift dienen, dazu wird aber schon die exakte Erwägung ihrer Möglichkeit und ihrer hypothetischen Grundlagen beitragen können. Wir wollten also die Gelegenheit geben, über die rhythmischen Kunstgesetze des Films an der Hand einer praktischen und prägnant gebotenen Hypothese zu debattieren.

Szenen:	V												VI												M
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
Strasse. Freudige Menge.	100																							g	
Das Mädchen. Der alte Partier.	100																							g	
Musik-Kapelle. Infanterie. Be-	100																							fr	
weiserung freudig.	100																								
Mädchen sucht mit den Augen.	100																								
Artillerie. »Dabei kann er nicht	100																								
sein.«	100																								
In der Ferne Rakori-Marsch.	100																							hp	
Offiziere im Wagen: »Ist er dabei?»	100																								
Die Honved-Husaren!! Große	100																								
Begeisterung.	100																								
Musik-Kapelle zu Pferde	100																								
Die Honved-Offiziere.	100																							fr	
»Ist er dabei!!!« Kirchen-	100																								
Glocken	100																							fr	

Situation: Das Mädchen hat den österreichischen Offizier vom Tode gerettet, indem sie ihm zur Flucht verhalf. Jetzt rücken die siegreichen Österreicher wieder ins Städtchen ein. Ist ihm die Flucht gelungen? Wird er mitkommen? Sie liest ihn doch!

Der gelehrte Bischof Isidor von Sevilla (7. Jahrhundert), dem wir einige wichtige Traktate über die Musikkunst verdanken, war noch der Meinung, daß man eine exakte Notation der Töne nicht finden könne, weil, so sage er etwa, die Töne zu rasch entfliehen. Und in der Tat waren die »Neumen«, die Vorläufer unserer Noten, alles andere eher als ein exaktes Notationssystem, sie waren nur sehr allgemein gehaltene Erinnerungszeichen. Aber in ihnen steckte eine sehr alte Idee, die *graphische Aufzeichnung der Melodielinie*, ein Gedanke, der sich in der Tat als ungeheuer fruchtbar erwies, der aber eben alles andere als selbstverständlich ist. Denn wo wir bei den Klängen von hoch und tief reden, da sprach das griechische Altertum z. B. von schwer und leicht und mit der nämlichen Berechtigung. Allein der Gedanke, der eine räumliche Höhe und Tiefe den Tönen zusprach, hatte den großen künstlerischen Musikaufschwung zur Folge. Was wäre die Musik ohne ihr Notationssystem?

Unter solchen Gesichtspunkten aber glauben wir, für die tastenden Versuche in Hinsicht einer rhythmisierenden Szenenschrift wenigstens bei den Kreisen ein bescheidenes Interesse erwarten zu dürfen, denen der Sinn für das wunderbare Kunstmittel der bewegten Photographie trotz aller Geschäftigkeit nicht verlorengegangen ist.

§ 63 Hans Erdmann, *Filmisches Secco-Recitatio*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 6, Nr. 1, 7. Januar 1928, S. 28

Die Filmmusik, will sagen die derzeitige Begleitmusik, also die Musik, wie sie im Lichtspieltheater in üblicher Weise zum Film gebraucht wird, hat zu ihrem größten Teil eine besonders hervortretende Eigenschaft: sie ist sehr geschwätzig. Sie kann nichts verbergen, nichts unterdrücken und plaudert ohne Unterlaß wie eine redselige Alte; meist auch nicht sinnvoller. Die tieferen Gründe für diese Erscheinung, die sich praktisch zuerst in dem allgemeinen Wunsch nach größerem »Piano« im Filmtheater auswirkte, liegen nur zum kleineren Teil beim illustrierenden Musiker, grundlegend wird man sie in der Artung des gemeinhin zur Verfügung stehenden Musikmaterials suchen müssen.

Die absolute Musik, also die Konzertmusik, kann, ja muß »gesprächiger«, sagen wir inhaltsreicher sein, als die dramatische Musik. Das klingt vielleicht obenhin betrachtet etwas merkwürdig, hat aber doch seine ganz bestimmte Richtigkeit. Die absolute Musik besteht für sich allein, stellt also in jedem Augenblick die Gesamtheit des Ausdrucks dar, während die dramatische, die szenische Musik eine ständige Ergänzung in den Handlungsvorgängen findet und aus diesem Grunde partienweise zurückhaltender sein kann und muß. Wenn wir uns aber vor Augen führen, zu welcher Gattung das musikalische Illustrationsmaterial gehört, also die Musik, die tagaus, tagein in den Lichtspielhäusern erklingt, so finden wir, daß es fast ausschließlich »gesprächige« Konzertmusik ist. Ausschließlich? Ja, denn auch bei der zur Verfügung stehenden Opernmusik handelt es sich zumeist nur um solche Stücke, die eben für den Konzertvortrag geeignet sind, nicht aber um solche, denen besondere dramatische Eignung innewohnt. Wir wollen mit diesem Gedankengang nicht ohne weiteres sagen, daß solche Musik gar nicht benutzt werden sollte, der Fehler liegt aber darin, daß man sie hauptsächlich benutzt.

In einer bestimmten Richtung, wo ein Mangel sehr auffällig zutage trat, hat man ihn behoben: es fehlte an aufgeregter, eigentlich »dramatischer« Musik, also an »Katastrophen« jeder Art, und was mit ihnen zusammenhängt. Hier haben die Filmkomponisten Rat geschafft. Allein damit wurde nur die allerdings stark hervortretende Vorderseite des Problems erfaßt, nicht die ebenso wichtige, vielleicht wichtigere Kehrseite; denn die Dramatik besteht ja nicht nur aus Höhepunkten und Ausbrüchen, sondern ebenso sehr aus Ruhepunkten, von denen sich die ersteren abheben können. Man komponierte indes nur die »Höhepunkte« und setzte solche auf das Durchschnittsniveau einer Ausdrucksstärke, die in ihrer Gesamtheit zu hoch gelagert war, anstatt Höhepunkte dadurch zu schaffen, daß man das Niveau im ganzen senkte, eben durch Einfügung neutral-musikalischer, im Ausdruck tiefer gelegener Partien.

Gibt es neutrale Musik? Genau genommen gibt es keine, denn selbstverständlich ist jede, auch die einfachste Tonverbindung schon irgendwie ein Stimmungsausdruck; aber wir gebrauchen das Wort »neutral« annäherungsweise, im Sinne von »zurückhaltend, weniger prononciert, also auch weniger redselig«: solche Musik gibt es.

Die alte Oper hat diese dramatischen Verhältnisbegriffe schon erkannt und sie in einer Dreiheit klar formuliert, das Recitativo secco, das Recitativo accompagnato, letzteres in einer Zweiteilung, dem eigentlichen »Dramatico« und dem zur Aria neigenden »Arioso« und schließlich die Aria selbst, mit allen ihren Fortbildungen nach der Seite des Ensemble hin, also kurz die »Musiknummer«. An dieser Gliederung wurde auch durch die neuere Opernrichtung etwas Besonderes nicht geändert.

Was bedeuten diese Kunstbegriffe? Sie bedeuten, daß eine dramatische Handlung gewissermaßen in drei hauptsächliche Intensitätsgrade zerfällt, zuerst die gefühls- und handlungsmäßig unbetonten Partien, wie wir sie in den Expositions- und rein logischen Verknüpfungsszenen finden: das Secco-Recitativ. Zum anderen die kurzen und starken Gefühls- und Handlungsausbrüche, der seelische Aufschrei und die entscheidende Tat: das Recitativo accompagnato drammatico. Zum dritten die Reflexion in ihrer größeren oder geringeren, bald zum rein Lyrischen, bald zum Dramatischen weisenden Gespanntheit, das ist die Aria; aus ihr entwickelt sich das dramatische Duett, das Ensemble, und schließlich das Finale, der Vorläufer des durchkomponierten Musikdramas, in dem sich alle Intensitätsgrade zusammenfinden.

Was nun also die »neutrale Musik« angeht, so sehen wir, daß sie schon in der Oper keine unerhebliche Rolle spielt, und es besteht gar kein Zweifel, daß sie auch beim Film eine eben solche Rolle spielen muß. Die Oper löste sie durch den gesprochenen Dialog oder im gehobeneren Stil durch das Secco-Recitativ – trotz Wagner nicht die schlechteste Lösung – aber der Film kann beides nicht.

Der eigentlich Erfolg versprechende Ausweg liegt genau wie bei der Oper in der Art des dramatischen Vorwurfs: die beste Filmhandlung ist eben diejenige, welche in all ihren Einzelheiten die geringste Zahl musikalisch trockener Stellen aufweist, und das braucht, wie bereits öfter erwähnt, keineswegs eine reine Musikforderung zu sein. Vielleicht ist der ideale ganz oder nahezu titellose Film, also der Film, der nur durch seine wesenseigenen Mittel, eben die Bildvision wirken will, derselbe, der auch der Tonvision verhältnismäßig am nächsten kommt, am meisten musikfruchtbar ist. Aber freilich, auch der musikfreundlichste Film wird keineswegs, kann keineswegs auf die »neutrale« Musik ganz verzichten, also auf die Gegensätzlichkeit in der Ausdrucksintensität. Der Musiker wird sich darum klar machen dürfen, daß größtmögliche Beschränkung der Mittel immer eine allgemeine künstlerische Klugheit bedeutet, daß sie ein direktes Gebot ist an den Stellen, wo eindeutig klare Musikbeziehungen zur Filmszene nicht oder nur sehr übertragen gefunden werden können. Wiederholen wir den Vergleich: es gibt »filmisches Secco-Recitativ« und solchen Stellen kommt man nicht dadurch bei, daß ein überflüssiges »Accompagnato« aus ihnen gemacht wird; was mit einem Ton oder einem Akkord zu sagen ist, dazu braucht man nicht zwei, und wo Musik nicht hilft, da stört sie.

**§ 64 Hans Erdmann, *Die Musik-Woche. Kritische Sorgen,*
»Reichsfilmbblatt«, Jg. 6, Nr. 3, 21. Januar 1928, S. 25**

Es ist keine Freude, Filmkritiker zu sein; es ist eine noch geringere Freude, Film-*Musik-*Kritiker zu sein!

In den Spalten dieser Zeitschrift sind vor kurzem solche und ähnliche Fragen aufgeworfen worden; man konnte sie, zusammenfassen in der Frage nach dem *Nutzen der Kritik*. Es sind das ja alles alte und längst ausgetragene Streitpunkte, aber bei unserer jungen »Kunstindustrie« ist es zuweilen nötig, auf Selbstverständlichkeiten hinzuweisen, um zu verhindern, daß sie etwa ins Vergessen geraten.

Man hört zuweilen die sonderbare Meinung, daß das Kritisieren eine ganz subjektive, also gemeint ist, *persönliche Geschmackssache* sei. Und weil nun »über Geschmack immer zu streiten ist«, so wäre eigentlich auch über Kritik immer zu streiten, so etwa folgert man. Dieser Irrtum hat einen sehr plausiblen Grund: er beruht nämlich in der Form, in der die Tageskritik fast ausschließlich auftritt, und die es an sich hat, immer nur die eine Hälfte des kritischen Denkens zutage zu bringen.

Kritisieren bedeutet »*Entscheidungen treffen*« auf Grund von »*Voraussetzungen*«. Die »*Voraussetzungen*« sind aber eigentlich das, worum es in Wirklichkeit geht, nicht die »*Entscheidungen*«, denn die ersteren sind zuweilen unsicher und also strittig, die letzteren sind nur ihre selbstverständlichen logischen Folgerungen. Aber der *Wert* einer Kritik und damit ihr Nutzen beruht weder allein auf den »*Voraussetzungen*« – mögen sie immerhin verschieden sein –, nicht also auch auf den gefolgerten »*Entscheidungen*«, sondern auf der *Klarheit*, mit der ein Kritiker seinen »*voraussetzenden*« Standpunkt mit der »*Entscheidung*«, also dem kritischen Urteil, verknüpft.

Wenn aber nun oben gesagt wurde, daß die Alltagskritik immer nur die eine »Hälfte des kritischen Denkens« zutage bringt und nach Lage der technischen Umstände auch nur zutage bringen kann, so ist auch das noch ungenau, denn in der Tat kommt ja zumeist nur das »*Urteil*« heraus, von der »*Voraussetzung*« und der »*klaren*« Folgerung müssen wir zumeist annehmen, daß sie wohl vorhanden, bzw. mit entsprechender Sorgfalt gezogen sein wird.

Die kritischen Voraussetzungen beim Film sind in jeder Weise strittig; sie sind es schon aus dem Grunde, weil der Film gar *nicht* über eine *klare Kunsttendenz* verfügt. Die Frage, ob er das sollte oder könnte, gehört nicht hierher: eine eindeutige Kunsttendenz besteht jedenfalls nicht, d. h. bei der überwiegenden Mehrzahl der produzierten Filme bestand gar nicht die Absicht, Kunst zu machen. Welche Lächerlichkeit also, mit der kunst-kritischen Sonde an Objekte herangehen zu wollen, die keinen künstlerischen Ehrgeiz haben, dieselbe Lächerlichkeit, als wenn man irgendeinen »*Kolportage-Roman*« der ernsthaften Kritik unterziehen wollte!? Von der Gegenüberstellung verschieden kunst-kritischer Theorien ganz zu schweigen.

Und nun die Musik des Films oder richtiger »zum Film«! Besteht eigentlich hier eine klare Kunsttendenz? Ist es nicht auch hier so, daß generell nicht einmal die primitiven

technischen Voraussetzungen zur Kunst vorhanden sind? Ist es nicht vielmehr so, daß der einzelne Illustrator vor einer solchen Ueberfülle von Verpflichtungen steht, daß er eben nur ein künstlerisches Schattendasein führen kann? *Besteht unter solchen Umständen, kann unter solchen Umständen in dieser deutschen Weltstadt Berlin auch nur ein Filmtheater bestehen, wo planmäßige und aufbauende Arbeit an der Musik des Films geleistet werden kann?*

Vor solchen Tatsachen befindet sich der Musikkritiker des Films, der eine Kritik des »Als ob« betreibt.

§ 65 Edmund Meisel, *Der Tonfilm hat eigene Gesetze. Eine Mahnung*, »Film-Kurier«, Jg. 10, Nr. 219, 13. September 1928, Beiblatt *die Film-Musik*

Das Bestreben unsers Zeitalters, dem Menschen alle Arbeitsleistung abzunehmen und sie zu mechanisieren, hat nun auch die Filmbegleitung erobert.

Bild und Ton gehen von jetzt an zusammen – ihre *gemeinsame* Vorführmöglichkeit in unbegrenzter Wiederholung und trotzdem gleicher Qualität ist erreicht.

Das wird vor allem wesentlich sein für Theater, die bereits am Vormittag spielen. Vielleicht werden sogar deshalb jetzt mehr deutsche Theater einen längeren Spielplan einführen, denn wir stehen ja durchaus vor keiner Theorie mehr, sondern – durch die unschwer durchführbare Umgestaltung der Aufnahme- und Wiedergrabe-Apparatur für den Gebrauch zum Tonfilmbetrieb – am Anfang der Praxis mit allen Verwertungsmöglichkeiten.

Bei der ersten Arbeit für den Tonfilm habe ich mit Atelier- und Naturaufnahmen die denkbar besten, allen künstlerischen Ansprüchen gerecht werdenden Erfahrungen gemacht und die Ueberzeugung von der unmittelbaren großen Zukunft dieser Neuerung gewonnen. Weite Kreise sind sich heute einig über die kulturelle Mission, die der Tonfilm zu erfüllen hat – zur Verpflichtung und zum Verdienst der jeweiligen Produktionszentren.

Die gesamte Tonfilmentwicklung wird davon abhängig sein, wie das Problem praktisch angefaßt wird.

Selbstverständlich kann man nicht gleich von den Erstlingsarbeiten Vollkommenheit in jeder Beziehung erwarten, es ist aber dringend zu wünschen, daß die neue Aufgabe vor allem mit größtem Verantwortlichkeitsgefühl aufgenommen wird.

Zunächst ist zu bemerken, daß es keinesfalls damit getan ist, das Bild zum Tönen oder den Darsteller zum Sprechen gebracht zu haben, diese Methode würde höchstens für Wochenschauen ausreichen – also für Reportagen von Natur- und Lebensereignissen.

Selbstverständlich sind solche Reportagen die wichtige Personen und Ereignisse in unmittelbarer Nähe des Publikums bringen können, eine nicht unwesentliche Aufgabe.

Man kann diese Methode, wenn man nachträgliche Abtönungen und Stilisierungen vornimmt, auch noch für aktuelle Sktech- und Revue-Tonfilme in Anwendung bringen.

Der »Tonspielfilm« – gemeint ist damit die höchste künstlerische Form des Tonfilms – eröffnet weites Neuland. Der Begriff der »Montage« tut sich auf, der zuerst von den Russen ausgesprochen worden ist, und denen deswegen ein großes Verdienst zukommt, weil sie diese Theorie fixiert und folglich auch zuerst weiterentwickelt und angewandt haben.

Der Begriff der »Montage«, dem leider mißverständlicherweise – wie hier verschiedentlich zu hören war – sogleich der Fluch der schematischen Routine, die bekannte »*kalte la main*« unterschoben worden ist, hat leider noch keine Erörterung bei uns gefunden. Die frische Luft, die um das Gerippe der Kunstgöttin weht, wenn er einmal freigelegt wird, scheint für die Allgemeinheit nicht mehr verlockend zu sein. –

Um also der »Montage« etwas näher zu treten, braucht man nur in Betracht zu ziehen, daß selbstverständlich bei einem aus verschiedenen Teilen zusammengesetzten Ganzen, das der Film in der Wortes wahrster Bedeutung nun einmal ist (im Gegensatz zur Musik oder zur Dichtung, die deshalb rein intuitive Behandlung besser vertragen) – daß eine solche *Zusammensetzung nach einem Plan, einem Prinzip* vorgenommen werden muß, um Einheitliches zu erreichen, und daß selbstverständlich jeder bemüht sein wird, dabei *ein auf das Objekt – also das Publikum – möglich widerstandslos und nachhaltig wirkendes Prinzip* anzuwenden, – womit Wesen und Zweck des ganzen »Montage«-Begriffes umrissen sind.

Zu den bisherigen Komponenten solcher »Filmmontage« kommt nun – durch die Möglichkeit mechanischer Verbundenheit von Ton und Bild – der Ton hinzu, und zwar steht *er alleine* ebenso hoch im Wert *wie alle früheren Faktoren zusammen*, weil er nicht auch wie die anderen das Gesicht, sondern *als einziger das Gehör* in Anspruch nimmt.

Daher die außerordentliche Bedeutung des Tonfilmes und die Größe *der Verpflichtung, den Ton richtig anzuwenden*.

Vor allem muß der Tonfilm nicht nach einem Manuskript, sondern nach einer Partitur angefertigt werden. Diese Partitur darf aber nicht etwa aus Noten, sondern sie muß aus Bildern, Bildtexten, Geräuschtönen, Musiktönen, gesprochenem und evtl. auch gesungenen Text bestehen, deren Auswahl und kontrapunktischen Zusammensetzung nach dem jeweiligen Sujet dann die Filmhandlung ergeben.

Nur so können die veränderten und erweiterten Mittel, die der Tonfilm der Entwicklung der gesamten Kinematographie an die Hand gibt, ausgenutzt werden, und nicht etwa durch Aufnahme von bestehenden Opern, Operetten oder gar Schauspielen.

**§ 66 [S. n.], *Moderne Kinomusik*, »Reichsfilmblatt«,
Jg. 6, Nr. 46, 17. November 1928, S. 27**

Die von der Firma Erich Lösch, Berlin N 58, herausgebrachte, *gesetzlich* geschützte Doppelplattenanlage sichert eine *pausenlose* Musik, bei der absolut keine Uebergänge, keine Pausen, keine Disharmonien festzustellen sind, ferner ist ein automatischer Uebergang von einer zur anderen Platte möglich, so daß ein fast zehn Minuten langes Spielen erzielt wird, also fast zehn Minuten keine Wartung erforderlich und dann erst ein Wechseln beider Platten nötig ist.

Es werden verschiedene Typen ausgeführt, die, vom kleinsten Kino und Café ausgehend, bis zu den größten Lichtspielpalästen und Konzertsälen ausreichen. Die Typen 1 bis 4 der Firma Lösch enthalten zwei Plattenteller, die beliebig hin- und herzuschalten sind, zwei passende Schalldosen und Röhrenverstärker. Man kann auf diese Weise die modernen, sogenannten Kolportagegeräusche unabhängig spielen, also Flugzeug-surren, Motorgebrumme, Menschenstimmen, Kanonenschüsse, Tiergeschrei und andere Naturgeräusche wiedergeben!

Alle Typen werden für jeden beliebigen Anschluß gebaut; es kann also Wechselstrom, 220 Volt, Gleichstrom, 110 Volt, oder, jede andere Stromspannung verwendet werden, derart, daß z. B. die Lösch-Musiktruhe nur an den nächsten Steckschalter angeschlossen werden braucht, um sofort spielbereit zu sein.

Das Kino von morgen wird die vollkommene Musik der größten philharmonischen Orchester der Welt, die besten Sänger der Welt usw. selbst im kleinsten Kino erschallen lassen.

Die großen Filme von Klasse aber werden selbstverständlich zur Kopie eine oder mehrere Platten mit Originalpremieremusik erhalten, also eine vollkommene Verbindung von Filmbild und Filmmusik bilden.

Es ist ebenso selbstverständlich, daß ein solcher Film hundertmal besser wirkt als einer, der von zwei Musikern ohne jede künstlerische Ader, ohne jede Routine und manchmal ohne jede Probe begleitet bzw. zerstört wird.

Schon eine überschlägliche Berechnung zeigt klar, daß die einmalige Anschaffung einer Elektromusikanlage nicht mehr als ein Orchester in einer Woche kostet.

**§ 67 Frank Warschauer, *Die Stimme im Tonfilm*, »Musikblätter des Anbruch«, Jg. 10, Nr. 9–10, Sonderheft *Gesang Jahrbuch 1929*,
November-Dezember 1928, S. 387–392**

Der Tonfilm ist bekanntlich in seiner technischen Entwicklung soweit gefördert, daß seine praktische Verwendung und allgemeine Einführung an allen dafür in Betracht kommenden Stellen nur noch eine Frage kurzer Zeit ist. Das hochtechnisierte *Amerika*

hat dabei wiederum einen Vorsprung vor Europa, wie der Umfang seiner Tonfilmproduktion zeigt. Werden doch dort in diesem Jahre etwa dreihundert Tonfilme hergestellt. Der Tonfilm ist drüben geradezu die Parole, die eine auf wechselnde Geschmacksströmungen eingestellte Industrie braucht, aber man wird sich sehr hüten müssen, darin nun nicht viel mehr als eine Modeströmung zu erblicken. Die eigentümliche Unsicherheit, die in *Europa* im allgemeinen gegenüber der Technisierung herrscht, hat sich auch hiebei wieder sehr deutlich bemerkbar gemacht. Der amerikanische Schriftsteller Edgar Ansel Mowrer hat sie sehr scharf charakterisiert, indem er sagte (ohne dabei gerade vom Tonfilm zu sprechen), man mache hier die technische Entwicklung zwar mit, aber mit innerem Widerstreben und gleichsam mit dauernd schlechtem Gewissen. In dieser schlichten Feststellung, denn das ist sie, hat er tatsächlich die Eigentümlichkeit einer kulturellen Situation aufgedeckt. Die ist nun beim Tonfilm zweifellos besonders deutlich geworden. Erscholl doch, als die ersten Debatten darüber einsetzten, ein allgemeines Jammern und Wehklagen, des Inhalts, die bisherigen, mühsam eroberten Werte des Filmes seien nun in Gefahr, und niemand könne ermessen, was an ihre Stelle treten würde. Ohne mich hier mit den erhobenen Einwänden auseinanderzusetzen, will ich nur kurz darauf hinzuweisen, daß die Entwicklung des Tonfilmes einen Vorgang beschleunigt, der in Zukunft erhöhte Bedeutung wird gewinnen müssen: der *Beschäftigung des Musikers mit dem Film*. Der Tonfilm schafft dazu die Verbesserung der Voraussetzungen, in dem er die organische Verbindung von Musik mit sichtbaren Eindrücken bringt. Dies ist abgesehen von aller grundsätzlichen Bedeutung schon deshalb von Wichtigkeit, weil dadurch gleichzeitig die bisher vorhandenen Schwierigkeiten des äußeren Betriebes beseitigt werden, die etwa dazu führten, daß es einfach unmöglich war, einen Film in kleinen Orten mit der gleichen Orchesterbesetzung, ja überhaupt mit der gleichen Musik aufzuführen wie an großen.

Der Tonfilm verbindet Bild und Klang zu einer Einheit. Er bringt damit die Ergänzung, zu den bisherigen Verfahren der Technisierung in der Musik, also etwa zu Radio und Grammophon, der zweifellos beträchtliche Bedeutung zukommt, wenn auch nicht jene, die man vielfach damit verknüpft hat. Wer geneigt war, in der Abspaltung der hörbaren Eindrücke von den sichtbaren, wie sie bisher notgedrungen erfolgte, einen entschiedenen Mangel zu sehen, der wird anzunehmen geneigt sein, daß hiebei nun der entscheidende Schritt dazu getan sei, die bisherigen Formen musikalischer Äußerung und Darbietung in die Technisierung zu übernehmen, und wird daran die entsprechenden Erwartungen oder Befürchtungen, je nachdem, knüpfen.

Da ist es denn tatsächlich sehr notwendig, sich darüber möglichst bald klar zu werden, was der Tonfilm eigentlich bringen kann und was nicht, wie es hier an einem speziellen Beispiel, dem der Stimme im Tonfilm, das heißt, da man die Stimme nicht sehen kann, *des singenden Menschen im Tonfilm* geschehen soll.

Zunächst einige Angaben über die Technik des Tonfilmes und ihren augenblicklichen Stand. Eine ungefähre Kenntnis des Vorganges ist natürlich für die Abschätzung der künstlerischen Möglichkeiten ganz unerläßlich. Es gibt zwei Gruppen von Tonfilmverfahren: bei den einen wird der Ton wie bei Grammophonaufnahmen auf Schallplatten

fixiert, deren Gleichlauf mit dem Film technisch auf komplizierte Weise gesichert ist. Bei den anderen, die hier in erster Linie interessieren, weil sie praktisch voraussichtlich dominieren werden, wird der Ton gleichsam photographiert, und zwar auf einem schmalen Filmstreifen, der mit dem für das optische Bild verwandten fest verbunden ist. Man erkennt ihn deutlich in der beigefügten Abbildung, die einen nach dem Triergonverfahren aufgenommenen Tonfilm zeigt. Die ganz feinen Horizontalstreifen darin enthalten die optischen Angaben für den Klang, in den sie jederzeit wieder umzusetzen sind. Hiebei wird jene jetzt so vielfach angewandte Technik benützt (die auch das Fernsehen ermöglicht), Schwankungen elektrischer Ströme, wie sie zum Beispiel aus jedem Mikrophon kommen, in Lichtschwankungen umzusetzen und umgekehrt. Dadurch kann das jetzt allgemein zur Aufnahme des Klanges in Radio und Grammophon benützte elektrische Aufnahmeverfahren gleichsam optisch erweitert werden; man zeichnet die entsprechenden Zeichen statt auf einer fortlaufenden Platte auf einen fortlaufenden Film ein. Die Energieverluste bei der Aufnahme und Wiedergabe sind dabei überaus gering, ist doch nirgends die Bewegung schwerer Massen erforderlich: das heißt künstlerisch, daß die Güte der Reproduktion theoretisch nicht begrenzt ist. Wenn also ein Musiker erklärt, die Wiedergabe im Tonfilm könne nie das Original erreichen, so ist dies technisch und faktisch einfach falsch.

Dieser Höchstgrad von Naturtreue ist selbstverständlich noch nicht im Entferntesten erreicht. Den gegenwärtigen Stand jedoch genau zu charakterisieren, hat keinen Zweck, weil er sich fortwährend ändert. Für diese Betrachtung muß vielmehr von dem ausgegangen werden, was als Resultat in naher Aussicht steht. Die hauptsächlichsten Begrenzungen, die vorläufig noch gegeben sind, liegen für Vokalmusik in den Schwierigkeiten bei der Wiedergabe der *Klangfarbe* und vor allem der *Schallstärkeschwankungen*. Jeder weiß von Schallplattenaufnahmen und vor allem vom Radio, daß dies letztere Problem der Lösung viel ferner ist, als das erstere; können doch beim Rundfunk nur Schallstärkeänderungen im Verhältnis etwa 1 : 1000 wiedergegeben werden, während das Ohr solche von 1 : 50.000 registriert. Jedoch liegt die Sache aus technischen Gründen beim Tonfilm günstiger als beim Rundfunk, gegenwärtig aber auch noch so, daß etwa die Skala zwischen dem Pianissimo und dem Fortissimo eines Chores durchaus nicht an den bei unmittelbarem Hören gewonnenen Eindruck heranreicht. Günstiger ist das Verhältnis bei der Einzelstimme, schon deshalb, weil hier die gegebenen Schallstärkeschwankungen kein derartig hohes Maß erreichen. Hingegen sind *Klangfarben* von Stimmen schon jetzt mit großer Naturtreue wiederzugeben.

Der Musiker wird sich nun fragen müssen, welches theoretisch die günstigsten Anwendungsgebiete dieses Verfahrens für das Gebiet der Vokalmusik sein werden. Damit ist nun noch nicht gesagt, daß die Tonfilmindustrie nun auch tatsächlich diesen Weg geht. Wie weit sind zum Beispiel die Möglichkeiten des stummen Filmes von seinen Wirklichkeiten verschieden! Es wird abzuwarten sein, ob sich die Tonfilmindustrie als fähiger erweisen wird, den geistig schöpferischen Künstler in ihr Tätigkeitssystem einzubeziehen als die bisherige Filmindustrie. Es liegen da sehr ernste Schwierigkeiten, deren

Lösung viel weniger leicht ist, als die der technischen Probleme. Sie mögen vielleicht später einmal an dieser Stelle behandelt werden.

Man wird also nun, kurz gesagt als Resultat des Tonfilmes, den singenden Menschen derart reproduzieren, daß man ihn nicht nur hört, sondern auch sieht. Wird man ihn nun in der gleichen Weise sehen, wie auch sonst? Nein, keineswegs. So wenig wie im stummen Film den Schauspieler. Vielmehr mit der gleichen, sehr wesentlichen Nuance, welche die ganze Situation verschiebt: man sieht ihn *deutlicher*. Nämlich so, nicht nur bei Großaufnahmen, als sei er unmittelbar vor dem Zuschauer. Und hieraus muß sich nun ergeben, daß gewisse ästhetische Antinomien sich viel stärker bemerkbar machen müssen als sonst.

Im Konzertsaal und in der Oper ist der singende Mensch zwar auch für das Auge da: aber selten, praktisch kann man sagen, niemals, mit Einzelheiten. Selbst der Zuschauer in der ersten Reihe sieht sein Gesicht nicht derart mit allen Details, wie, bei der starken Vergrößerung, der Zuschauer im Tonfilm. Dazu kommt, daß der Film die Aufmerksamkeit auf einzelne optische Momente notwendig konzentriert; und darin liegt ja gerade ein gut Teil seiner legitimen Wirkungsmöglichkeit.

Hieraus folgt, daß voraussichtlich die bisher üblichen Darbietungsformen für den Tonfilm nicht, oder nur mit großen Veränderungen brauchbar sein werden. Wer über die gegebenen Möglichkeiten nachdenkt, wird wahrscheinlich zunächst einmal geneigt sein, den Weg in der Richtung des Vorhandenen und Erprobten zu suchen. Wir können den Sänger oder den Chor, wird er argumentieren, jetzt auch in Persona und personis zeigen – also wird sich vielleicht allmählich ein Zustand ergeben, daß etwa der Konzertsänger nicht mehr auf Tourneen geht: man wird nur seinen Tonfilm verschicken und diesen die Stelle des Originals einnehmen lassen ... Oder: man wird in der Lage sein, ganze Opernaufführungen von Anfang bis zu Ende im Tonfilm aufzunehmen, damit ein für allemal festzuhalten und beliebig zu reproduzieren.

Derartiges ist versucht worden und wird vielleicht auch künftig versucht werden. Daß die Entwicklung des Tonfilmes weiter in dieser Richtung gehen wird, halte ich für wenig wahrscheinlich. Der singende Mensch ist etwa im Konzertsaal meist optisch nicht oder wenig interessant; erwünscht ist, bei unmittelbaren Darbietungen, nur seine Gegenwart, und der Kontakt mit ihm, seine Art des Reagierens auf das Gebaren des Publikums; sein Anblick hingegen nur als Ruhepunkt, zu dem die Aufmerksamkeit zurückkehren kann. Wenn man ihn jedoch deutlich sieht, und dazu noch die Aufmerksamkeit auf den Anblick konzentriert wird – wird er, um das Interesse fesseln zu können, sich nicht mit dem einfachen Dasein und Singen begnügen dürfen – er wird vielmehr sich dauernd bemühen müssen, auch dem Gesichtssinn etwas zu bieten – er wird notgedrungen zum Schauspieler werden. Oder nehmen wir den Fall der Oper. Hier ist zwar die Sichtbarkeit von vorneherein in das Gesamtwerk einkalkuliert, ist sein organisches Teil. Durchschnittlich ist dies eine Angelegenheit des Kompromisses; über die Seltenheit des Falles, daß ein Künstler gleich groß als Sänger wie als Schauspieler ist, braucht doch nichts gesagt zu werden. Ein Kompromiß, der übrigens in dem Maße schwieriger wird,

wie die Zuschauer, geschult unter anderem auch durch den Film, den Schauspieler als solchen zu kontrollieren gelernt haben.

Welche Gutwilligkeit gegenüber dem Unzulänglichen oder gar dem Lächerlichen auf der Opernbühne dem Zuschauer trotzdem noch zugemutet wird – das ist ja wirklich staunenswert. Es ist natürlich aber auch einer der Gründe für die Krisis der Oper.

Nun denke man sich dasselbe im Film – vergrößert, verdeutlicht, vereinfacht. Und vergewärtige sich zwei Eigentümlichkeiten des Stumm- wie des Tonfilms. Erstens, daß der Film, wie man an zahlreichen schlechten und wenigen guten Beispielen ja zur Genüge studieren konnte, infolge seiner Technik der Photographie notwendig zu einem Realismus der Außenwelt führt, hingegen niemals zum Theater, auch nicht zum Operntheater. Denn dieses hat einen rein an die Phantasie appellierenden Raum zur Verfügung, dem die Kulissen einige Daten liefern, und für den die dritte Dimension gegenüber der Flachheit des Films eine unerläßliche Vorbedingung ist.

Zweitens, daß der Film stets wechselnde Schauplätze verlangt. In ihm kann eine Szene kaum eine Minute, geschweige denn wie bei der Oper stundenlang in derselben Umgebung spielen, und schon gar nicht in einer Kulissenwelt. Woraus folgt, daß man Opern, um sie wirksam in den Tonfilm zu übernehmen, überhaupt erst einmal völlig umarbeiten müßte. Und wie? Soll Carmen vielleicht in Sevilla aufgenommen werden – inklusive der dort verkehrenden Autos? Davor behüte uns Gott.

Dazu kommt noch ein praktischer Grund, der die Vertonfilmung ganzer Opern unwahrscheinlich macht: die Entwicklung des Rundfunks zum drahtlosen Fernsehen, die in nicht allzu langer Zeit dazu führen wird, daß man Opernaufführungen auch in ihrem sichtbaren Teil überallhin leicht wird übertragen können. Anders ist es natürlich mit der Übernahme einzelner Szenen aus Opern in den Tonfilm – diese wird eher zweckmäßig erscheinen.

Ich komme also zu dem Resultat, daß sich auch beim Tonfilm derselbe Vorgang abspielen wird wie auch sonst beim Film: die vorhandenen Formen werden sich als unbrauchbar erweisen, und es werden neue entstehen. Welcher Art können sie sein, in welche Richtung werden sie, speziell dem singenden Menschen gegenüber, führen?

Wir sahen, daß notwendig eine *Betonung des schauspielerischen Elementes* eintreten muß. Der singende Mensch wird als Totalität erscheinen und den sichtbaren Teil seiner Natur in dem gleichen Sinn zu bilden haben, wie den klingenden. Wie dies möglich ist – dafür gibt es ja Beispiele bei einer ganz kleinen Zahl von Opernsängern; vor allem aber bei einigen hervorragenden Künstlern des neuen Varietés und Kabarets. Ich möchte es so formulieren: der Tonfilm braucht den singenden Schauspieler, die Oper hingegen den schauspielernden Sänger (der de facto meist ein schauspiel-dilettierender ist). Daß Kabarettkünstler den relativ besten Stil des Tonfilms treffen, ja sogar in einigen Fällen etwas künstlerisch durchaus in sich Geschlossenes zustande bringen – dafür sind einige vorhandene Tonfilme der beste Beweis. Ich denke da etwa an englisch-amerikanische Tonfilme mit den Brox-Sisters, mit Banjo- und Ukulele-Spielern, die ich kürzlich in London gesehen habe. Selbstverständlich gibt es keinen Gegengrund dafür, daß der dort

gefundene Stil nicht auch jedem anderen Grad substantieller Schwere angepaßt werden könnte.

Vielleicht das interessanteste Beispiel für die Funktion der Stimme im Tonfilm zeigt der Tonfilm »Der Jazzsänger«, den ich ebenfalls kürzlich in London sah. Es handelt sich dabei um die Konstatierung zweier Gefühls- und Anschauungswelten, der eines frommen jüdischen Kantors, und der seines in neuamerikanischer Atmosphäre wachsenden und gedeihenden Sohnes. Hie synagogale Musik, zu der der Knabe erzogen werden soll – dort Jazz, zu dem es ihn seit frühester Jugend lockt. Die Kontrastierung erfolgt sowohl in der Handlung wie in der Musik; und die Hauptfigur, der »Jazzsänger«, wird musikalisch wirksam im »Kolnide«, das er dem Vater zuliebe in der Synagoge singt, wie dann später in den Jazzsongs, die er mehr als die alten Gesänge liebt. In diesem Film war sehr deutlich zu erkennen, daß ein Sänger dabei eben nur als solcher auftreten kann, aber nicht als sonst eine beliebige Figur, wie in der Oper, wo die Tatsache des Singens nicht weiter begründet wird, sondern eine selbstverständliche irrealer Voraussetzung ist.

Wenn man ganz ungefähr zu bestimmen sucht, welche Opern – oder singspielartigen Gebilde dem Wesen des Tonfilms am ehesten entsprechen, so wird man, außer an dies angeführte Beispiel, etwa an Weills »Dreigroschenoper« denken müssen. In jedem Fall erzwingt der Tonfilm eine Neuordnung der Beziehung zwischen Stimme und Sichtbarkeit des Menschen. Darin vor allem wird man seine funktionelle künstlerische Bedeutung sehen müssen, die im Sinne eines Vorganges erfolgt, der ja auch sonst im Gange ist, und den der Tonfilm wahrscheinlich beträchtlich beschleunigen wird.

§ 68 Fritz Giese, *Revue und Film*, »Der Auftakt«, Jg. 8, Nr. 8, Sonderheft *Die Revue*, 1928, S. 172–176

Revue und Film gehören kunstwissenschaftlich zusammen, da sie uns als Ausdruck einer im technischen Zeitalter geborenen Darstellungsgattung wesentlich werden. Gewiß, auch die Erfindung des Buchdrucks hat vormals umwälzend gewirkt; die Abgeschlossenheit des literarischen Werks im Bannkreis der Klöster schwand. Bewundert ward nicht der, der »so gelehret was, das er an den Buochen las«, wie es noch mittelalterliche Epik schildert! Lesen und Schreiben wurden profan, aber eben diese profane Kunst stieg nach Inhalt und Form auf zu den Spitzenleistungen klassischer Vergangenheit und gebar einen literarischen Typ, der vormals das ganze 18. und anfangende 19. Jahrhundert beherrschte und heute nur noch in der wiener Atmosphäre (archaisch anmutend), zu finden ist. Unsere Zeit gewann durch das grundsätzliche Hilfswerk der Technik, der Massenfertigung, andere Mittel und so auch eine Schwerpunktverschiebung im Bereich des Künstlerischen. Doch während die Möglichkeiten einer Wirkung des Rundfunks teilweise deshalb beschränkt bleiben, weil er eben nichts weiter ist als formales Mittel und während trotz aller Preisausschreiben weder literarisch noch darstellerisch heute grundlegende Neuerungen auf dem Gebiete der Radioubertragung sich entwickelten (eine gewisse Möglichkeit ist freilich, zumal auch in akustischer – nicht nur musikalischer –

scher Beziehung – denkbar), hat eben diese Technik zwei bekannteren Anwendungsbereichen gewissermaßen ihren Stempel aufgeprägt. Es sind dies die Kinder ihrer Zeit: *Revue und Film*. –

I.

Was ist denn das Eigentliche eben dieser *Revue*, wie wir sie heute kennen und wie sie in anderer Prägung angenähert schon vor 1914 sich entwickelten? Damals – etwa in Berlin – eine politisch gerichtete und ironischer Geistigkeit nicht fern stehende Zeitdarlegung; ein Jahresüberblick, wie ihn Stätten dem Metropoltheater gleich, entwickelten. Lokalkolorit, Nationalfragen und weltbürgerliche Aktualitäten banden sich zu einem Querschnitt, dem Eigenart musikalischer Komposition zugleich nicht fehlte, mochte auch eben diese immer im Rahmen des baldbeliebten Gesangsschlagers sich bewegen. Demgegenüber heute das, was wir Revue nennen. Ausgangspunkt teilweise Paris, teilweise die Music Hall der anglo-amerikanischen Welt. Umstellung des Inhalts aus der relativen Höhen eines Zeitquerschnittes auf Wechseldrängung mannigfachster, ja gehäufte Bilder. Und mit den Bildern koppeln sich zugleich »Werte« dieser sog. Kunst, die auch dem Musiker klar sein müssen, soll er das Geschehen recht begreifen! Zunächst ist diese Revue verstärkt ein optischer Akt, ein Augenschmaus geworden. Die Technik der Regie bindet sich mit den technischen Effekten hochwertiger Beleuchtungskunst, mit der Drehbühne, der Verwandlungsmöglichkeit, mit Projektionen aller Art und auch mit eingebautem Film (Piscator ist weniger originell, als viele meinen). Zweitens tritt neben eben diese optische »Schau« die Motorik des Ganzen: nun tauchen auf die Artisten, Jongleure, vor allem aber die Tänzer bis herüber zur Groteske und – dem technischen Zeitalter gemäß – den Tanzmaschinchen, wie sie uns historisch die Tillertruppen zuerst bescherten. Keine Schau ohne Girls, kein Girl ohne Tanz! Damit aber wird in diese Revue aus dem nur gesanglich Gefälligen des Walzer, – Washington Post – und One-Stepzeitalters hereingebracht alles, was akustisch-musikalischen Ausdruck eben dieser technischen Epoche darstellt: Tempo, Rhythmik, internationale Raffung des Denkens und verstärkte sportlich unterbaute Motorik; kurz alles, was wir unter Jazz zu fassen pflegen und worüber Verfasser in seinem Buch »Girlikultur« näheres ausgeführt hat. Die Revue verlagert so ihren Schwerpunkt sichtlich. Sie wird Szenenfolge, in der Intensität der Optik mischt sie sich mit Verstärkung tempobewußter Motorik. Die Musik paßt sich dem an, ja leitet alsbald diese vielleicht teilweise gewollte, viel öfter unmittelbare Linie und so ist die vollkommene Beeindruckung der Person erreicht. – Aber zugleich sinkt ab das Intellektuelle, das nur Geistige. Zweierlei folgt aus eben diesem technischen Zeitalter dabei. Einmal ist die Revue – genau so wie ihre Vorgängerin vor dem letzten Kriege – gewiß nichts weiter als eine Unterhaltungsangelegenheit, eine Kunst des Nichtkünstlers im Publikum. Aber sie richtet ihre Zielgebung typisch technisch auf das Massenmenschhafte; sowohl auf der Bühne selber, als auch hinsichtlich Kopffzahl des Publikums. Es ist eine Serienarbeit im echt technischen Sinne. Von vielen für viele. In unendlicher Wiederholung im Jahresprogramm vorgesehen, nur so »amortisierbar«, denn eben diese Revue kostet ungeheures Geld. Die Musik aber wird

dabei einer der wesentlichsten Faktoren, denn ohne zeitentsprechende Musik hält sich die Serienaufführung nicht. Optik allein genügt keinesfalls. Interessant zu sehen, wie Komponisten gleich Lehar und Kalman durchaus eben dieser technischen Idee des Jazz sich anpassen. Der Tanz jedoch, als Ausdruck musikbedingter Motorik dieses Zeitalters, überträgt seine Riten auf das Publikum. Niemand konnte das alte Revue-Ballett als Norm sehen. Jeder aber mag heute der Girllleistung oder der Tanzpaartechnik in gymnastischer und sportlicher Liebhaberarbeit, die gang und gäbe ist, nahekommen.

Zweitens faßt eben diese Revue den Menschen von einer anderen Seite. Sie sucht nicht mehr Provinzler, opernglasbewaffnete ältere Herren in erster Klubsesselreihe, die »Beinschen« sehen wollen. Der Einfluß der Mode und der Einfluß sportlicher Lebensform, wie die Veränderung der sonstigen Gewohnheiten macht aus der Revue eine Schau für Jedermann. Auch die Großmutter geht in die Revue, auch Jugendliche bekommen (wie in Berlin) Sonntagsnachmittagsvorstellungen. Und aus dem nur Erotischen wird langsam ein optisch-musikalischer Genuß, der viel allgemeiner das Totalbild, die Ganzheitswirkung sucht, als interessante und vormals seltene »Reize«. Jedes Seebad, jede Gymnastikhalle zeigt heute unter Umständen mehr, als vormals das beliebteste Ballett. Eben dieser neue Mensch ist nun eng gebunden an die Klammer des aufreibenden Berufes. Das Wirtschaftsleben fordert Vereinseitigung und Höchstanspannung in der Tagesarbeit. Nicht mehr wird möglich, sich dem Luxus einer behaglichen Zeitsatire hinzugeben. Die Revue ist nicht mehr Bedarf der Leute, die zu viel, sondern Notwendigkeit solcher, die zu wenig Zeit haben. Der Beruf verschlingt – der Mensch schnappt nach leichter, erholender Besinnungspause: Die Revue wirbelt an ihm vorüber und beansprucht weder problematisches Denken noch erregt sie ihn irgendwie raffiniert. Dazu kommt, daß sie – so in wenigen deutschen und vielen französischen Mustern, – auch menschenästhetisch ein Genuß sein kann. Das alles in der Welt des Durchschnittlers, in der Welt des Menschen der künstlerischen Massenarbeit. Schauspielkonfektion von der Stange, ab nur so verständlich für den kulturell beobachtenden Fernstehenden.

II.

Nun kommt hinzu, daß eben dieses Denken, Auffassen und Suchen unterstützt wird durch die viel verbreitetere technische Kunst: den *Film*. Auch hier – summarisch betrachtet – nichts weiter als eine Industrie, die ihrerseits mit allen Hochmitteln der Technik und unter günstigen, formalen menschlichen Bedingungen, unter Ausweichen vor Sinn, Geist und Idee, dem Mengenmenschen Erholung, Ablenkung, Spannung und auch Abreaktionen bietet. Dazu ununterbrochen mechanisch im Schwünge, zu jeder individuellen Tageszeit arbeitsbereit und arbeitsfreudig. Der Film und die Revue gehören aber nicht nur hinsichtlich Publikum und technischem Hintergrund zusammen: Sie sind gemeinschaftlich gebunden in ihrer Beeindruckung des schauenden und auffassenden Menschen. Was ist das Entscheidende hier und dort? *Schneller Wechsel! Keine langatmige Exposition, keine epische Breite! Kein Überanstrengen der Gedanken! Dazu Spannung, Kurzweil, wohlweise, industriell erwogene Hin- und Herleitung über alle mengenmenschlichen Instinkte: ein wenig Patriotismus, ein wenig Religion, ein klein wenig Erotik, recht viel Schaden-*

freude, Spottlust, reichlich Sentimentalität. Und das alles doch zu einem happy end führend; das alles in erdrückender Massenmenschlichkeit vorgeführt; im Film so großartig technisch gemeistert, daß im Theater optisch eigentlich nur noch die Revue ähnlich befriedigen kann. Die »Massenszene« der Oper alten Stils wirkt immer kläglich, wenn nicht komisch neben dem Aufgebot von Massen, den technischen Varianten, die der Film naturbedingt besitzt. Eine Arena, ein Rennen, das Theater im Theater, ein Boxkampf: das alles bietet der Film vollendet und wenn das Theater überhaupt versucht, der optischen Prägung nahezukommen, erreicht näherungsweise ähnliches immer nur die Revuebühne. Es versteht sich, daß wir von hier aus einen Wandel auch im echten literarisch-musikalischen Kunstwerk des Theaters zu erwarten haben; eine bewußte Eigenprägung, jenseits von den Zonen, die technisch gebundene »Kunst« stärker auswerten kann.

III.

Film und Revue einigen sich so im unendlichen Wechsel des Szenarischen, des Thematischen, in der Augenblickkonzentration, der Voraussetzungslosigkeit geistiger Anforderungen beim Publikum und so auch in der »Billigkeit« des Objekts. Aber man irrt, wenn man hier nur negatives wittert, wenn man nur über Totes klagt! Eben diese beiden, Revue und Film, einigen sich mit der nüchterneren, wirklichkeitsnäheren Weltanschaulichkeit des Tages. Amerikanische Studentinnen haben das Hamletproblem nicht mehr verstehen können. Unsere Generation versteht nur bedingt noch Wallensteinkonflikte, ja sie fragt in eben diesem Rationalismus, ob denn tatsächlich auch historische Zusammenhänge so waren, wie sie im stammelnden, ringenden Aufbau älterer Trilogien sich mühsam gestalteten? Gab es solche Menschen? Vielleicht! Aber wenn es sie wirklich gegeben haben sollte: sie werden uns unbegreiflicher, sie gehören nicht unbedingt mehr zu uns und nur Shakespeare, der das wahrhaft Allgemeinmenschliche faßte, lebt noch unter uns. Schiller, stärker z. B. noch Ibsen, sind verschollene Probleme. Sind literarischer Aspekt oder Lehrstoff höherer Mädchenschulen (Mittelstufe). So liegen diese Zusammenhänge und man gewahrt, daß durchaus nicht nur Negatives in der Entwicklung ruht! Denn dafür setzt thematisch ein unter dem Wirklichkeitssinn von Revue und Film – wenn nicht banalisierend-romantischer Märchenkitsch (Träume, Phantasiebilder üblicher Form!) – vor allem die Beachtung des Alltags, des Kleinen, des Winzigen, des Lebens von Jedermann. Nicht die Erlebnisse des Königs, des Feldherrn, des Akademikers oder Künstlers, sondern das Da-Sein von X und Y und Z bieten Stoff. Niemand anderer, als der größte Filmgestalter der Gegenwart, Chaplin, hat durchaus zukunftsweisend diese Grundidee des Films aufgespürt. Daher sind seine Filme so wesentlich höherstehend, als irgendwelche Schauwerte der schönen, athletisch geschulten Männerkörper, der romantischen Amerikakitschhandlungen mit Ihm und Ihr. Die Philosophie des Alltags, die Metaphysik des Unbedeutenden wird von Chaplin klar gesehen, gemeistert, ja auch dichterisch kristallisiert. Wir kommen hier heraus aus der engen Zone der oberflächlichen Filmkunst, wie wir uns aus dem Revuekitsch erheben, wenn wir auf der Bühne einem Grock begegnen! Es ist durchaus falsch zu sagen, Revue und Film seien Kitsch und Verderbnis. Die »Klassische« Provinzbühne oder die »modern« sich

gebärdende Musikaufführung der Kleinstadt kann formal wie inhaltlich viel unbedeutender sein. Es kommt hier nur an auf die kulturellen Hintergründe und diese dürften den hier nur kurz angedeuteten Zusammenhängen nahekommen.

IV.

Was aber die besonderen Beziehungen zur Musik betrifft, so haben Revue und Film vermerkbar bereits Einflüsse genommen. Wir erwähnten oben die aus der Revue – nicht dem Film, – befruchtete Tanzmusik. Wir stellen fest, daß heute sogar klassische Musik dem Durchschnittsmenschen oft nur über den Weg des Films bekannt wird; ähnlich wie durch die Technik des Radios! Aber wir erinnern vor allem daran, daß der Zeitgedanke Film-Revue auch solche Musik bereits neuschöpferisch (wenn auch erst spurenhaft) beleben konnte, die alles andere sein will, als bescheiden – alberne Begleitung zum stummen Film oder schmißige Amortisierungsgarantie kostspieliger Revuebilder! Wir gedenken – um nur einen Fall zu nennen – des Křenekschen »Jonny spielt auf«. Hier ruht noch allzu deutlich die Quelle des Werks an der Oberfläche: Jazz, Amerika, Alltags-themen. Aber wir spüren ungeheuer deutlich, und sogar allem Modernen zum Trotz, daß der Weg der jüngeren Musik in dieser Beziehung echten Anschluß an das bekommt, was die Zeit, was ihre Menschen suchen! Uns ist kein Zweifel – gleichgültig die Einstellung zu diesem oder jenem – wer länger leben wird: Jonny oder die ägyptische Helena. Noch ist das Schicksal des jungen Mannes unentschieden. Aber wir wissen, daß das Rennen nicht von der Dame gewonnen werden wird. Generationen entscheiden. Griechenland oder Afrika? –

Nein, wir gehen einer unamerikanischen, echt europäischen Musik entgegen; gemeistert aus dem Geist und dem Willen der Zeit. Würdig ihrer schon weit entwickelten Schwesterkunst dieser Epoche. Der »gefrorenen Musik«, wie sie die Romantiker nannten: der Architektur aus Beton und Eisen. –

1929

§ 69 Frank Warschauer, *Filmmusik*, »Musikblätter des Anbruch«,
Jg. 9, Nr. 3, Sonderheft *Leichte Musik*, März 1929, S. 130–134

Nirgends ist der Verbrauch an Musik so ungeheuer, wie in den Filmtheatern. Nirgends präsentiert die Zeit mit solcher Hemmungslosigkeit ihr Saldo. Denn der Film der Gegenwart, im Westen überall entwickelt in einer möglichst schmiegsamen Anpassung an den ungefähren Geschmack der Konsumenten, bildet die Gestalt ab, der er dient. Nicht minder die Musik, die dazu serviert wird; wie sie zusammengestellt ist, in welchem Sinne sie gewählt wird, wie sie zerstückt, aus allen natürlichen Gelenken gerissen, dann in bizarrster Willkür wieder verbunden wird, ist sie in ihrer Gestaltlosigkeit eine Spiegelung dessen, was nun wirklich verlangt wird, nachdem alle Hemmungen anerzogener Bildung dort – ein Grund für den Massenerfolg – in der Garderobe abgegeben wurden. Ja, das lebende Bild ist dann nicht selten eine höchst anschauliche Darstellung dessen, was, in Wirklichkeiten umgesetzt, ungefähr dem im Publikum aufgenommenen Gehalt der Musik entspricht, und manche Liebesszene, manch glatte Scheußlichkeit, wirkt wie ein erschreckender Tiefblick in die chloroformierten und verrirrten Seelen der mit Bild und dem edlen Musikgut der Zeiten Betäubten. In dem schlimmen Fusel, der in den Kinotheatern gereicht wird, soweit sie nicht jene zwei Prozent von Filmen spielen, die an seelenpackender Gewalt und Unverfälschtheit der Gesinnung für die übrigen 98 Prozent entschädigen, – in diesem Gebräu ist die Musik ein soundsoviel prozentiger Methylalkohol, dessen Analyse eigentlich nur für Vergiftungschemiker lohnt.

Demgegenüber hat man mit Macht die Ansprüche des schaffenden Musikers angemeldet; und unter der Rubrik Gebrauchs- und Zweckmusik wird die musikalische Filmbegleitung mit an erster Stelle genannt. In der Tat ist nichts verkehrter als jene Pumpstation, die dauernd Ströme von Musik in die Ohren unzähliger Menschen schafft, einfach zu ignorieren. Mag man selbst suchen, an ihr vorbeizusehen, – ein schon quantitativ derart bedeutender Energieaufwand kann nicht einfach verschwinden, durch Umschaltung nach Gebrauch zu beseitigen sein – er bleibt als immense Wirkung auf den Stand des musikalischen Massenbewußtseins und noch stärker vielleicht des Unterbewußten bestehen. Aber jede geplante Aktivität, jeder Versuch, hier Einfluß zu gewinnen und diesen Bezirk in eine künstlerische Ordnung einzubeziehen, muß von der Erkenntnis ausgehen, in welche Richtung die Kräfte zu lenken sind. Am Anfang der einzelnen Reihe von Filmschöpfungen, die in ihrer Gesamtheit auf der Wertebene der Kunst liegen, am Anfang des russischen Films steht die durchgearbeitete Theorie: die bewußte, kühl und scharf durchdachte Zielsetzung, von der jede Einzelarbeit, bis in ihre feinsten Verästelungen hinein, ihren Sinn empfängt. Umgekehrt sind in Deutschland die immer wieder schöpferisch aufsteigenden Gedanken für den Film fast stets entweder vertan worden, oder höchstens zu einem einmaligen Experiment gesammelt – etwa in dem Caligari-Film, weil die große Linie der notwendigen Entwicklung nicht fixiert ist, auch

nicht durch eine Praxis wie in Amerika, sondern nach individueller Willkür im Einzelfall, meist schielend auf den Geschäftserfolg, abgebogen wurde. Man muß sich, um hier Rechte, Pflichten, Möglichkeiten des Musikers abzugrenzen, zunächst völlig darüber klar sein, welche Funktion eigentlich die Musik beim Film überhaupt hat, wozu sie meistens, und wozu sie im Idealfall verwendet werden kann.

Ein großer Teil der Auseinandersetzungen über dieses Thema ist charakterisiert durch das Fehlen jeder gemeinsamen Basis solcher Art. Es geht natürlich nicht an, Maßstäbe und Forderungen, die aus dem Gebiet reiner Kunst übernommen sind, auf eine Praxis anzuwenden, die im Rahmen einer Unterhaltungs- und Vergnügungsindustrie verläuft, und an deren Beginn ein Kompromiß steht. So wenig wie der Film, läßt sich die mehr oder weniger dazugehörige Musik auf Grund übernommener Kunstideale »reformieren« oder im Niveau auf Konzertsaalstandard heben; hingegen muß sie in der Linie ihrer eigenen Notwendigkeiten bis zu ihrer prägnanten Darstellung entwickelt werden. Not tut, wie auf dem Gebiet des Films überhaupt, ein großes Teil Voraussetzungslosigkeit. Nichts scheint den Europäern schwerer zu fallen, als von vorne anzufangen. Wie sehr leidet der Film hier darunter, daß man ihn, im besseren Fall, in die Stromlinien anerkannter Dichtung oder bildender Kunst zu bringen sucht. Es herrscht eine fatale Befangenheit der Wertsetzungen; und nicht in diesem Erdteil ist man darauf gekommen, daß ein in den Superlativ versetztes Varieté wie das Chaplins ersten Ranges, hingegen der verfilmte Faust lächerlich ist. Und ebenso muß die Filmmusik ihren eigenen Weg gehen; so wenig, wie sie gut wird, wenn man Bruckner spielt statt Léhar, so wenig besagt hier die absolute Leistung und der Name eines Komponisten; es handelt sich darum, daß sie ihre Aufgabe erfüllt.

Um diese zu präzisieren, muß man sich den Ursprung des Musikbedürfnisses im Kino vergegenwärtigen. Wer je einen Film ohne Musikbegleitung hat ablaufen sehen, der weiß, daß diese abstrahierte und künstliche Stummheit auf die Dauer nicht erträglich ist, schon dann nicht, wenn man allein oder mit wenigen zuschaut, und noch viel weniger, wenn die Vorführung in einem größeren Raum vor vielen Personen erfolgt. Überprüft man nun, welcher Zusatzeindruck dabei vermißt wird, so ergibt sich nur das Allgemeinste, daß der akustische Sinn dabei ungewohnter Weise unbeschäftigt bleibt. Das entsprechende Verlangen richtet sich normalerweise darauf, die zu dem Bild gehörenden Schalleindrücke ebenfalls zu empfangen. Man will Personen, die man reden sieht, auch reden hören, ganz gleich, wie man in bewußter Entscheidung zum Tonfilm steht; Menschen tanzen, Musikinstrumente spielen zu sehen, ohne den dazugehörigen Klang ist für die unwillkürliche Reaktion der Aufmerksamkeit einfach qualvoll, daran kann auch die Einstellung des Regisseurs auf ausschließliche Bildwerbung nichts ändern. Sehen ohne zu hören, heißt wie ein Tauber erleben – und dagegen wehrt sich eine maßgebliche Instanz im Menschen. Und dieser technische Mangel, der auf gar keinen Fall zu idealisieren ist, selbst wenn man in hundert Jahren auch noch stumme Filme herstellen sollte, was ungewiß ist, steht am Beginn der Kinomusik. Es handelt sich in erster Linie darum, etwas zu ersetzen, was nicht oder noch nicht vorhanden ist. Der Sinn der Erfindung Film ist die möglichst vollkommene Abbildung des bewegten Lebens: er steht in

seiner Vervollkommnung augenblicklich auf einer mittleren Stufe; welche Rolle die Musik einmal haben wird, wenn das offensichtlich rein technisch gegebene Ziel einmal erreicht ist – gleichzeitige Aufnahme von lebendem Bild in natürlichen Farben und Schall – das ist vorläufig noch sehr ungewiß; es zu erraten, bleibt das Thema reizvoller utopischer Spekulationen.

Im Kino sollen die Ohren irgendwie beschäftigt werden – das ist der Ursprung der Filmmusik. Es hat keinen Sinn, Illusionen über künstlerische Notwendigkeiten dort hineinzunehmen, wo sie deplaciert sind; es ist sogar sehr gefährlich. Diese Filmmusik nun hat sich rein zivilisatorisch bis zu ihrem heutigen Stand ausgebildet; in dem Maße, wie die Filmtheater größer und eleganter wurden, machte sie diese Entwicklung im gleichen Sinne mit. Sie unterscheidet sich, sieht man von einigen Ausnahmen ab, auch heute der Art nach nicht wesentlich von der musikalischen Betätigung des Mannes, der einst am Klavier oder bei traurigen Stellen am Harmonium den Film begleitete. Sie schmiegt sich ungefähr der Handlung an, illustriert, gibt den Grundklang der im Film gerade herrschenden Stimmung an, bringt etwa zur Handlung gehörende musikalische Elemente. Und für diesen Zweck hat sich die mosaikartige Zusammenfügung von Teilen bestehender Werke der gehaltvolleren und leichten Musik als das Zweckmäßigste erwiesen.

Bei alledem kommt ihr für den Gesamteindruck eine sehr beschränkte Bedeutung zu. Ob die Musik zu einem Film mehr oder weniger gut zusammengestellt ist, das bleibt schließlich eine Frage der Annehmlichkeit, aber an dem Urteil über den Film kann es nichts ändern. Die Aufmerksamkeit im Kino ist in erster Linie auf das Bild gerichtet, und die Musik muß alles tun, um den Hörer auf den sichtbaren Film zu konzentrieren.

Es wird nun immer wieder davon gesprochen, daß dies durch eine möglichst innige Verbindung mit dem Film zu erreichen sein sollte: entweder durch eine äußerst genaue Anpassung des Musikers an den Bildverlauf, eventuell mit Hilfe besonderer Apparate, wie des von Carl Robert Blum konstruierten Musikchronometers oder durch Schaffung einer Originalmusik, die in gleichem Sinn und mit der gleichen Präention wie alles andere als dazugehörig von vorneherein gleich in den Film mit eingebaut werden müßte, wobei zwischen Musiker und den übrigen Mitwirkenden eine enge Zusammenarbeit notwendig wäre. Von einer solchen Notwendigkeit spricht auch an anderer Stelle dieses Heftes unser zur Zeit praktisch als Kinomusiker tätiger Mitarbeiter Hans Kayser.

Vorausgesetzt wird dabei, daß es auf diese Weise zu einer engen Verschmelzung von Musik und Filmgeschehen kommen könnte, bis zu der inneren Einheit, die der Künstler fordern muß. Sie wäre dann vorhanden, wenn der musikalische Ablauf dem Bewegungs- und Handlungsablauf des Films genau entspräche, ja diesen zwingend als Ergänzung forderte. Dies ist einmal unmöglich; selbst die weitestgehenden Versuche des 19. Jahrhunderts, die Musik sich selber zu entfremden, denn darum handelt es sich dabei doch, bezogen sich nicht auf die Zusammenordnung der Formelemente im einzelnen oder auf Vorschriften des Phasenverlaufs, sondern höchstens zumeist auf die Nachbildung einer psychologischen Wirklichkeit. Und es ist zweitens allen Tendenzen und

Gesetzmäßigkeiten der neuen Musik, die wir als zwingend anerkennen, aufs Schärfste entgegengesetzt. Man braucht nur an die Entwicklung der neuen Oper zu denken: die Neigung zur Einordnung in Formen absoluter Musik.

Man möge das Problem einmal umdrehen, um seine Lösung zu erkennen. Es sei die Aufgabe gestellt, zu einem Musikstück, sagen wir zu einem Satz aus einer Beethoven'schen Musik (bezeichnenderweise handelt es sich überhaupt bei Filmmusik immer um das 19. Jahrhundert) eine dazugehörige Handlung derart zu ersinnen, daß diese, in aller Schärfe ihrer Gegenwartsrealität abphotographiert, sich mit der Musik deckt. Oder man setze an Beethovens Stelle irgend ein Musikstück dieser Zeit: denn, wenn überhaupt ein Parallelismus Bild–Ton denkbar ist, dann muß sich der Vorgang natürlich auch umkehren lassen. Die bloße Fragestellung erweist die Sinnlosigkeit solcher Vorstellungen.

Sie wird im übrigen im Kino regelmäßig bestätigt. Es zeigt sich stets, daß man nicht gleichzeitig der Musik und dem Film aufmerksam folgen kann, ganz gleich, ob es sich um ein Illustrationspotpourri oder um Originalmusik handelt. Der musikalische Vorgang führt nicht nur nicht zu dem bildmäßigen Geschehen, sondern er spielt sich innerhalb einer ganz anderen Kategorie ab. Betrachtet man den Filmablauf, so kann man die Musik überhaupt nur mit halbem Ohr hören; sie dringt nur ins Unterbewußtsein, ähnlich wie im Kaffeehaus, wenn man sich dabei unterhält oder liest. Eine wirkliche künstlerische Einheit ist als Musikbegleitung des stummen Films nicht denkbar – es sei denn, es handle sich um Szenenteile, wo sie in der Bildhandlung selbst enthalten ist, also z. B. um Tänze.

Von hier aus muß man die Praxis der Filmmusik verstehen. Sie gehört in das Zwischenreich der Kunst. Sie kann deshalb auch ein mehr oder minder vorbereitetes Improvisieren über gegebene Musikwerke sein: wie das halblaute Phantasieren eines Musikers in einem Atelier zwischen Menschen, die nur mit einem Ohr zuhören. Deshalb ist auch die Praxis der Illustration nach meiner Meinung keineswegs grundsätzlich abzulehnen, so wenig wie die Einrichtung der diesem Zweck dienenden sogenannten »Kinotheken«, in denen Musikstücke nach größtem Schema gegenständlichen Inhalts geordnet sind. Auch der Versuch, solche Teile unter diesem Gesichtspunkt komponieren zu lassen, ist als Möglichkeit, den schaffenden Musiker heranzuziehen, ein immerhin denkbarer und dem Wesen des Vorgangs nicht widerstreitender Weg.

Für einen einzelnen Film hingegen Originalmusik schreiben zu lassen, ist in den meisten Fällen für den künstlerischen Endeffekt wirklich nicht lohnend. Abgesehen von der Qualitätsfrage – wozu Musik eigener Prägung zu den 98 Prozent Filmdurchschnitt? –, so erfüllt auch eine geschickte Zusammenstellung oft besser ihren illustrativen und assoziativen Zweck. Denkt man nun an die andere Möglichkeit des großen, wirklich in die Kategorien geistiger Werte gehörenden Filmwerkes, so wird das erste sein müssen, daß der Musiker einen großen Teil seiner Präntionen vergißt und begreift, sich über die gegebene Situation nicht täuscht und die Rolle des Dienenden akzeptiert, der sich mit einer im Rang keineswegs dem Bildwerk entsprechenden Leistung unterordnen muß. In diesem Sinne scheint mir der Weg, den der vielumkämpfte Edmund Meisel mit seiner

Musik zu russischen Filmen und solchen von Walter Ruttmann (»Berlin«) eingeschlagen hat, durchaus der richtige. Er arbeitet mit sehr einfachen rhythmischen und melodischen Motiven, die oft die Umdeutung eines klanglichen Wirklichkeitseindrucks sind – zum Beispiel des Anfahrens der Untergrundbahn – und die sequenzartig, allerdings oft bis zum Überdruß wiederholt werden. Er sucht sich der inneren Dynamik des Bildgeschehens, nicht aber der Kurve des Einzelvorgangs anzupassen. Bis zur Simplizität vereinfachend, hat er begriffen, daß man an das Halbbewußtsein appellieren muß. Doch wird er sofort schwach, wenn er, wie bei seiner Musik zu dem russischen Film »Zehn Tage, die die Welt erschütterten«, durch orchestralen Aufwand und Klangstärke mehr Aufmerksamkeit auf die Musik zu ziehen wünscht, als ihr zukommt.

Ich fasse das Resultat meiner Überlegungen zusammen. Filmmusik ist überhaupt, wie sie jetzt gemacht wird, ein Provisorium. Einer eigentlich künstlerischen Zielsetzung entzieht sie sich. Welche Funktion die Musik im Film haben kann über das Ersatzhafte hinaus, wird sich erst deutlich zeigen, wenn der Klangfilm zu seiner technischen Vollendung entwickelt ist. Einige der Möglichkeiten, die sich dann ergeben, zeigt andeutend am besten etwa ein Klangfilm wie der von Ruttmann und Meisel für die Reichsrundfunkgesellschaft. Voraussichtlich wird hier der Musiker ein Feld finden zur Gestaltung einer Klangwelt, die von der sonst erreichten Freiheit des Tonstoffes ganz organisch ausgehend, den gesamten Bezirk des akustisch Wahrnehmbaren, also auch den der halb- oder gar nicht musikalischen Geräusche, beherrscht, wobei auch das Streben nach kleinerer Teilung der Intervalle bis weit über den Viertelton hinaus seine natürliche Anwendung findet. Die Ton- und Geräuscherzeugung auf technisch ähnlichem Wege, etwa radioelektrisch, wie bei Theremin und Mager, wird dazu sicher eines Tages herangezogen werden. Hier und nur hier eröffnet sich der Ausblick auf das Schaffen des neuen Musikers. Es ist interessant, daß auf einem anderen Gebiet technisierter Musik, nämlich solcher zum Hörspiel, ein junger Schönberg-Schüler, Walter Goehr, in sehr bemerkenswerter Weise eine ähnliche Richtung eingeschlagen hat.

§ 70 Walter Ruttmann, *Tonfilmregie*, »Musikblätter des Anbruch«, Jg. 11, Nr. 4, April 1929, S. 176–177

Als ich noch zur Schule ging, ereignete sich eines Tages etwas Aufregendes: Wir standen wieder einmal vor einem Postkartenlädchen zwecks Besichtigung der ausgelegten Kriminalgroschenhefte. Da hing: Bismarck – eine Postkarte, photographiert, gedruckt – und doch plastisch. Ein Kapitalist unter uns erstand die Karte, und nun konnten wir uns alle überzeugen: Trotz Photographie war alles da und zu fühlen: Die Nase eine starke Erhebung in der Mitte, die Backen etwas flacher, die Brust eine liebliche Wölbung. Wochenlang war diese Kuriosität der plastischen Photographie ein leidenschaftliches Sammelobjekt – bis jeder wußte, daß man das wirklich machen kann, und somit der Weg wieder für Briefmarken und Stollwerck-Bilder frei war.

Das in letzter Zeit üppig entfachte Interesse des deutschen Publikums für den Tonfilm erinnert ein klein wenig an dieses Ereignis aus unserer Sextanerzeit. Denn die Vorstellung, die sich der Durchschnittsbürger von dem sprechenden Film macht, ist verankert in jener Mentalität, die in dem stummen Film eine Steigerung des Photos sieht und der in seiner Phantasie diese Steigerung dadurch fortgesetzt träumt, daß der Film auch farbig werde, plastisch, sprechend usw.

Um es vorweg zu nehmen: Ich glaube an den Tonfilm. Denn die Unmöglichkeit des plastischen Postkartenporträts beweist noch lange nicht die ästhetische und erfolgsmäßige Unmöglichkeit eines Zusammenwirkens von differenzierter Fläche und plastischer Form. Nur bin ich der Ansicht, daß es nicht unbedingt notwendig ist, bei dem Tonfilm – den ich für eine neue Kunstgattung halte – auf einem noch niedrigeren Niveau zu beginnen als seinerzeit beim Kino.

Wenn ich im folgenden von »Kunst« spreche, meine ich nicht den privaten Drang eines einzelnen, seine Lebenseindrücke für eigene Rechnung gegen die böse Welt zu formulieren. Im Gegenteil glaube ich, daß heute nur Kunst sein kann, was unter vollstem Verantwortungsgefühl für »die böse Welt« getan wird.

Gerade der Tonfilm hat nun schon in der Wesensart seiner Herstellung gewisse Besonderheiten, die das frühere diktatorische Gegeneinander von Künstler und Publikum ausschließen. Der Tonfilm erlaubt nicht mehr die Vergessenheit und Selbstverliebtheit in ein Spezialtalent. Es wird gleichgültig, wenn einer mir musikalisch ist oder nur poetisch oder nur malerisch. Es entfällt die Trennung der spezifischen Begabungen und – da Kunst heute für den Menschen gemacht wird, dieser Mensch aber sowohl Auge als Ohr als Gehirn hat, ergibt sich die Notwendigkeit des dementsprechenden Künstlertypus. Der Überdruß vor Konzertsälen, Bildergalerien und Theatern hat zum Kino geführt. In ganz anderer – und wie ich glaube – ungleich stärkerer Art wird der Tonfilm in der Lage sein, aus der Enge spezialistischer Kunst und Unterhaltungsbefriedigung zu führen, wenn – – –

Wenn er von Anfang an Mut genug hat, original zu sein, wenn das Vertrauen des Produzenten in seine Sache groß genug ist, um sie nicht zu einem Reproduktionsverfahren zu degradieren, dessen anfängliche Verblüffungswirkung in kürzester Zeit verebben muß. Dies Verebben geschieht aber mit tödlicher Sicherheit, wenn man darauf baut, daß die Menschheit länger als ein halbes Jahr Spaß daran hat, zu konstatieren, daß sein Kinoliebling im selben Takt sprechen kann, wie seine Lippen sich bewegen.

Man versuche, sich klar zu machen, daß Tonfilm seiner Gestaltungsmethode nach nichts anderes sein kann als Kontrapunkt. Das heißt: Bild kann nicht verstärkt werden durch parallel laufenden Ton. Das wäre unbedingt Abschwächung, genau so wie bei einer wiederholten Beteuerung oder wie bei einer faulen Ausrede, die man mit zwei verschiedenen Argumenten zu stützen sucht. Tonfilm-gestaltender Kontrapunkt aber wäre ein bewußtes Gegeneinanderspielen der Ausdrucksmittel Bild und Ton in gedanklicher Bindung zwecks Steigerung.

Etwa so: Du hörst: eine Explosion – und siehst: das entsetzte Gesicht einer Frau. – Du siehst: einen Boxkampf – und hörst: die tobende Menge. – Du hörst: ein Wort – und siehst: die Wirkung des Wortes in dem Gesicht des anderen.

Nur so können diese beiden ihrem Material nach grundverschiedenen Dinge: Ton und Bild sich gegenseitig steigern. Laufen sie parallel, dann ist das Ergebnis: Panoptikum.

Das in der Filmpraxis bei weitem unterschätzte Stilgefühl des Publikums wird beim Tonfilm ebenso prompt reagieren, wie damals bei den plastischen Postkarten.

§ 71 Adolf Raskin, *Grundsätzliches zum Tonfilmproblem*, »Melos«, Jg. 8, Nr. 5, 1929, S. 249–251

Gegner und Fürsprecher des Tonfilms mehren sich wie der berühmte Sand am Meer. Jede neue Errungenschaft, die Werte in sich trägt, entfesselt solchen Kampf der Meinungen. Wer ein Gefühl für Kulturgeschichte und Zivilisationsprozesse hat, wird nicht daran zweifeln, daß sich auch der Tonfilm durchsetzen wird. Nur: *in welcher Gestalt?*

Früher hieß es: der *sprechende* Film ist erfunden worden ... so und so. Heute spricht man nur noch vom *Tonfilm*. In der Wandlung dieses an sich nichtssagenden Begriffs für eine bedeutende Erfindung offenbart sich das wesentliche Problem.

Tonfilm: man wird darin sprechen, singen und Musik machen können; man wird den Lärm der Maschinen, die jeder Bewegung mehr oder weniger »eingeborenen« Geräusche hören können. Der naturalistische Film wird noch naturalistischer wirken, wenn er ein Tonfilm ist. Ende der Entwicklung: der naturalistische, dreidimensionale, d. h. plastische Tonfilm.

Film und Theater sind eine kurze Wegstrecke nebeneinander hergelaufen, bis der Film seinen eigenen Weg fand. Wenn auch in ganz wenigen Schöpfungen: der Film ist ein neuer Kunstzweig geworden wie die Photographie. (Es ist hier nicht möglich, über die ästhetischen Grundsätze und Gesetze dieser neuen Künste zu sprechen. Nur das eine: es gibt nicht viele unter den Berufenen, die sie erkannt haben und auch anwenden.) Theater und Film berühren sich heute nicht mehr als Konkurrenten mit gleichen Zielen. Ihre Beziehungen zueinander verhalten sich zur Gesamterscheinung »Kunst« wie etwa Roman und Drama oder Drama und Sonate sich zur Gesamterscheinung »Kunst« verhalten: schöpferisch befruchtend aber ohne den Willen, die eine durch die andere zu ersetzen.

Das *schwierigste Problem des Films* ist die organisch-künstlerische Verbindung der filmischen Handlung mit dem erläuternden Text. Eine Variante desselben Problems gibt es seit 300 Jahren auf dem musikalischen Theater: das schwierigste Problem der Oper ist die organisch-künstlerische Verbindung der natürlichen realen Worthandlung mit dem irdischen Ausdrucksmittel Musik.

Erste Frage: kann der *Tonfilm* dieses Problem natürlicher und erfolgreicher lösen als der stumme Film? *Antwort:* nein – im Gegenteil, das Problem wird komplizierter als es vordem war. *Begründung:* der Tonfilm ist technisch in der Lage, den verbindenden Schrifttext überflüssig zu machen. Was bisher an Schrift zwischen die Bilder geschoben wurde, könnte aus den Bildern heraus gesprochen werden. Aber: das Wesen des Films bedingt 1. schnelle Bildfolge, 2. ständigen Wechsel der Perspektive, 3. die Groß- oder Detailaufnahme, eines der wichtigsten Kunstmittel der Photographie überhaupt und 4. Handlungen, in welchen die wortlosen Situationen und Bildfolgen den allergrößten Raum einnehmen. Würde der Text von nun an gesprochen statt geschrieben, so hieße das die künstlerische Einheit des Films zerstören. Ab und zu ein knapper Dialog und dazwischen ewig einerlei nur die akkustische Übersetzung der Bewegungsvorgänge auf dem Bild, das würde ebenso weit von der eigentlichen Film-*Kunst* wegführen, wie es die unorganische d. h. künstlerisch ungeformte Verbindung des Dialogs mit einer der Handlung mehr oder weniger angepaßten Musik tun würde. Diese zweite Möglichkeit: das Filmmanuskript gleich einem Theaterstück ganz auf Dialog stellen, bedeutet nichts mehr und nichts weniger, als den Film seiner Eigengesetzlichkeit berauben und ihn zum Theaterersatz degradieren. Diese Möglichkeit, wertvolle Theateraufführungen tonfilmisch festzuhalten, um sie dadurch einem größeren Publikum zugänglich zu machen, wird unter gewissen Voraussetzungen ausgenutzt werden können. Sie wird dazu dienen, theatralische Kunst auch dort wirksam zu machen, wo keine Theater oder keine so guten Theater existieren, aber mit Film-*Kunst* hat das nichts zu tun. Solche Theaterfilme werden – wie Öldrucke – immer nur Ersatz sein für eine wesensfremde andere Kunstform – für das lebendige Theater.

Letzte Möglichkeit: künstlerische Bindung, organische Verbindung des visuellen Mittels (des Bildstreifens also) mit dem akkustischen Mittel. Eine solche Verbindung zwischen Ton und Film – in unendlichen Variationen und Stilformen denkbar – kann den Tonfilm künstlerisch rechtfertigen.

Wie ein solcher Tonfilm zu denken ist? Es lassen sich schon heute, noch bevor ein künstlerisch geschlossener Tonfilm ein Exempel statuiert hat, eine Reihe von Tonfilmformen theoretisch festlegen. Ein Beispiel: zu einem Grotesk-Film wird eine bis in alle Einzelheiten ab gestimmte Jazz-Musik komponiert, die jede Szene, jede Pointe und jede Situation im besten Sinne programmusikalisch deutet. Die Idee der grotesken Handlung findet einen adäquaten klanglichen Ausdruck, der die Wirkung des Films in unerhörter Weise verstärkt. Zwei grund- und wesensverschiedene Ausdrucksmittel (Bild und Klang) dienen ein und derselben Idee. Es wird dadurch erreicht daß diese Tonfilmkomposition in jeder Stadt und in jedem Dorf ohne Konzession an örtliche Verhältnisse in ihrer künstlerischen Geschlossenheit dargeboten wird.

Es gibt groteske, komische, parodistische, tragikomische und dramatische, ernste und heitere Kompositionen für das musikalische Theater. Der Tonfilm wird ähnliche Formen nach seinen eigenen Gesetzen schaffen können, die ihn legitimieren im Reich der Kunst. Er wird nie verleugnen dürfen, daß er in erster Linie *Film* zu sein hat, und daß der »Ton« nur ein Hilfsmittel ist, das ganz in seinem Dienst aufgehen muß.

Tonfilm als Kunstwerk ist *möglich*. Alles andere: der kulturhistorische, zeitgeschichtliche, völkerkundliche Tonfilm, der Tonfilm also, der seinen Zweck erfüllt hat, wenn er unser Wissen, unsere Erfahrung, unsere Anschauung erweitert und bereichert, der Tonfilm, der keinerlei Anspruch auf den Begriff Kunstwerk macht, ohne daß damit der Wert des Films als Bildungsvermittler angezweifelt zu werden braucht, scheidet bei der ästhetischen Betrachtung dieses Problems aus. Es handelt sich nicht darum, festzustellen, was alles der Tonfilm leisten kann, sondern ob die Kunstgattung »Film« von ihm neue Anregung und neue Formen zu erwarten hat. Der Kampf um das künstlerische Ansehen des Tonfilms wird gerade heute, im Zeichen der Krise des musikalischen Theaters, aufs heftigste entbrennen. Aber genau wie die kompromittierte Kunstform »Oper« wird auch der Tonfilm Berufene finden, die ihm ein gültiges zeitnahes Profil geben können.

Der moderne Komponist, der den Besonderheiten des Rundfunks heute schon Rechnung zu tragen weiß, wird sich mit gleicher Leidenschaft mit den Filmautoren verbünden, ohne an seiner Seele Schaden zu leiden. Auch da geht es um die vielgeschmähte und so wichtige Gebrauchsmusik, die so lange vernachlässigt worden ist. Aber noch fehlt das erste Tonfilmwerk, das versucht, an einem Einzelfall zu beweisen, wie diese angedeuteten Probleme künstlerisch gelöst werden können. Es gibt unendlich viele Möglichkeiten. Sprechfilm oder Tonfilm: der Kunstfilm wird nur den Titel Klangfilm verdienen – was nicht ausschließt, daß auch im Klangfilm das gesprochene Wort als eines der vielen klanglichen Mittel eine Rolle spielt.

Es wird sich herausstellen: der *künstlerische* Tonfilm heißt weder »Sprech«- noch »Ton«-Film, sondern *Klangfilm*. Richard Wagners Theorie vom »Gesamtkunstwerk« wird auferstehen – vielleicht – und noch viel Unheil stiften, wenn nicht rechtzeitig ein Hanslick oder ein Kurt Weill des Klangfilms erscheint.

**§ 72 Frank Warschauer, *Musik und Technik in Baden-Baden*,
»Musikblätter des Anbruch«, Jg. 11, Nr. 7–8, Sonderheft
Probleme der Kompositionstechnik, September-Oktober 1929,
S. 306–308**

Daß die Einbeziehung der Technik in die Problemstellung der Zeitentwicklung eine geistige Aufgabe ist, war noch niemals mit einer solchen Entschiedenheit bestätigt, wie bei diesem Baden-Badener Musikfest. Und gleichzeitig ist wohl auch noch nie so schlagend demonstriert worden, welcher Art die Schwierigkeiten und Hemmungen sind, die sich dabei für den Musiker ergeben.

Dafür ist besonders charakteristisch das Herumlaborieren am *Tonfilm*. Es ist sehr notwendig, daß dessen neue Kunstmöglichkeit hier zur Diskussion gestellt wurde – nur leider hat sich bis jetzt keine rechte Diskussion entwickelt; vielmehr wurden hier die verschiedensten Versuche mit einer spürbaren Präention als Kunstwerk präsentiert,

die gegenüber der rein kaufmännisch-industriellen Seite des Tonfilms nun die Aktion der reinen Kunst bedeuten sollen und als solche vor ein Publikum gebracht wurden, das sich vor der kritischen Verantwortung in die sichere Obhut musikalischer Einseitigkeit zu flüchten geneigt war. Die ganze Unzulänglichkeit der kritischen Öffentlichkeit trat hier wieder einmal in einer fast amüsanten Weise zutage. Während sonst bei den Zeitungen und Zeitschriften die Ressorts in einer ebenso sauberen wie verkehrten Weise getrennt zu sein pflegen, und es sich niemals ereignen dürfte, daß der kritische Musikspezialist einen Ausflug auf das Gebiet des stummen oder des Tonfilms macht, waren die Herren jetzt plötzlich gehalten, gerade die neuesten Bemühungen des Films in ihrem Sinn und ihrem Werte zu begutachten, was mangels jedes Vergleichsmaßstabes manch bedrängtes Stöhnen verursacht haben dürfte.

Bei diesen Tonfilmen war ein Elementarfehler begangen worden: man hatte zwei Problematiken miteinander verkoppelt, nämlich die des Films und die der zum Film gehörigen Musik. Wenn man nämlich einen Film vor sich hat, dessen Qualität evident und einigermaßen allgemein anerkannt ist, so wird man nun die Frage prüfen können, welche Musik als organisch dazugehörig zu betrachten ist. Statt dessen hatte man nun einen Filmstil hervorgeholt, der sich nirgends durchgesetzt hat und nur durch die dauernde begütigende Etikettierung als künstlerischer Versuch ein schwaches Laboratoriumsleben führt. Dieser Stil, wie ihn zum Beispiel Hans *Richter* ausgebildet hat, ist zwar offiziell durch seinen Mangel an Erfolg und die reine, jedem Geschäftskomprobiß abholde Intention als »Kunst« anerkannt, aber das besagt noch nicht das geringste über seinen wahren Gehalt und seine Kraft, der Entwicklung eine entscheidende Wendung zu geben. Die abstrakte Filmschöpfung kann und darf natürlich nicht als solche abgelehnt werden, sie stellt einen durchaus notwendigen Versuch dar, ein optisches Geschehen im Film von der Seite der reinen Form zu gestalten – aber wenn sie als Resultat vorgewiesen wird, statt als Etüde und vorsichtige Bemühung, dann muß auf das entschiedenste betont werden, wo in dem Gegensatz zwischen reiner, gegenstands- oder handlungsloser Filmkunst und dem üblichen Filmstil die stärkeren und vitaleren Werte stecken. Eigentlich kann darüber ja auch gar kein Zweifel sein; stand doch selbst in der wahrhaftig jeder reaktionären Gesinnung unverdächtigen Zeitschrift des Werkbundes: »Die Form« zu lesen, wie wenig solche Filme schon in ihrer nervenmäßigen Wirkung ihrem Ideal eines reinen Formspiels nahekommen. Sie anzusehen ist nämlich äußerst ermüdend. Jede gute amerikanische Groteske, jeder gute russische Film ist demgegenüber weit überlegen, weil dort nicht versucht wird, die Mittel des Films zu einem ihnen fremden Zweck zu verwenden; diese Filme sind als solche auf der richtigen Ebene angelegt. Wenn das hier Gesagte in erster Linie von den Filmen von Richter gilt, so sind demgegenüber Ruttmann und Cavalcanti viel eher weiterweisend, weil sie undoktrinärer bleiben. Aber auch hier erweist sich als Hauptproblem für die Zusammenführung von Film und Musik, ob überhaupt die Art der Zusammenfügung des optischen Geschehens irgendeine Art von Verbindlichkeit hat, welcher sich die Musik bemächtigen kann: und das ist bei den Richterschen Filmen schon sicher völlig zu leugnen.

Und nun versuchte ein jeder das Thema Musik und Film auf seine Weise anzupacken – als ob nicht dabei bestimmte Gesetzmäßigkeiten gegeben wären, die man einfach kennen muß, und die vor allem keineswegs durch einen Entschluß aus der Welt zu schaffen sind. Nur ein einziger Komponist, der junge Walter *Gronostay*, hat eine Ahnung davon, daß der »Musiker dabei von vorneherein in der Defensivstellung« ist. Er merkt, daß die Musik beim Film einen großen Teil ihrer Würde notwendig einbüßen muß, sie ist ganz und gar untergeordnet, sie hat überhaupt kein Eigenleben, denn dadurch zerstört sie den hauptsächlichsten Eindruck, den optischen, sie hat nur aufs Unterbewußtsein zu wirken. Es ergibt sich in Wahrheit kein Anlaß zur Musik aus dem Bildgeschehen heraus – noch kann die Musik Anlaß zum Musikgeschehen [*recte*: Bildgeschehen] sein.

In krassem Gegensatz dazu stand ein Versuch von Paul *Dessau* und Hans *Conradi*, ein Filmgeschehen aus einem musikalischen Motiv zu entwickeln. Dabei ist man so naiv vorgegangen, daß man sich fast geniert, es zu berichten und zu beurteilen. Dessau nahm ein Motiv, dessen sich erhebende und zum Ausgangspunkt zurücksinkende Linie die begriffliche Assoziation an ein sich drehendes Gebilde immerhin ermöglichte: woraus sie schlossen, daß eine im Film immer wiederkehrende Drehtür bei sonstigem Mangel an Handlung der optische Ausdruck des gleichen Geschehens sein müsse. Eine solche Verbindung ist natürlich intellektuell konstruiert, und zwar falsch; in Wahrheit haben beide Motive in ihrer unmittelbaren Erscheinung, bevor man sie durch Abstraktion gedanklich zusammenführt, nicht das mindeste gemeinsam.

Ganz allgemein stellte sich heraus, daß, mit der erwähnten Ausnahme, die Funktion der Musik beim Film nicht begriffen wurde. Damit, daß man Musiker von Rang Musikstücke zu Filmen komponieren und dann beides zusammen im Tonfilm aufnehmen läßt, ist nicht das mindeste gewonnen. Das erste, was nottut, ist der Mut zu der Erkenntnis, was die Musik im Film bedeuten und was sie nicht bedeuten kann. Der Begriff der Gebrauchsmusik schließt eben den Zwang in sich, sich auch für Zwecke zur Verfügung zu stellen, die man früher als untergeordnet bezeichnet hätte. Aber sie besagt nun nicht, daß der Musiker seine sonstigen Präentionen einfach an andere Orte verpflanzen soll: es ist ein Irrtum, daß man in einem Variété predigen kann ...

Es scheint mir, daß hier viel mehr zur Diskussion steht als der Tonfilm als solcher. Die Technisierung bedeutet Sozialisierung, und das ist ihr eigentlich kulturell wesentlicher Charakter. Damit ändern sich die Voraussetzungen jeder Darbietung von Kunst. Dies aber ist bei den in Baden-Baden gezeigten Versuchen durchaus nicht zu spüren. An sich kann es ganz gleichgültig sein, ob eine Musik unmittelbar gehört wird oder mit Hilfe eines Reproduktionsverfahrens. Wichtig aber ist die Neubestimmung ihres Gehaltes aus der Notwendigkeit des Kontaktes mit einem neuen Publikum. Und da muß man nun feststellen, daß dem Marktgängigen als Gegenpol eine Welt entgegengesetzt wird, die in diesem Zusammenhang von höchst problematischer Realität ist: nämlich die des Künstlers in dem bisher üblichen Sinne. Dieser, aus privatem Erleben heraus schaffende Typ ist aber hierbei gar nicht gefragt, seine Wertsetzungen, die einer kleinen Schicht, haben nie und nimmermehr Allgemeingültigkeit. Zur Diskussion steht die Gestalt des indivi-

duell schaffenden Künstlers überhaupt. Mir scheint: Film, Tonfilm ruft nach ganz anderen, nach neuen Typen.

Und ganz ähnlich ist natürlich die Situation im Rundfunk. Was dort aufgeführt wird, erhält eben seinen Charakter einmal durch die technisch-musikalische Einschränkung der Mikrofonübertragung; viel mehr aber durch das Gerichtetsein an alle. Und dies erzwingt nun bestimmte Stilprinzipien. Als die allgemeinsten sind zu nennen: Verständlichkeit aller wesentlichen Elemente am Empfänger, Prägnanz und Kürze, Sinnfälligkeit und Übersichtlichkeit. Und da erwies es sich, wie schwer es ist, sich in dieser Hinsicht von den Konventionen des Konzertsaaes zu befreien; viel schwerer als jede instrumentale Rücksicht auf das Mikrofon. Denn selbst das Gütigste und Kräftigste dieser Werke, der Lindbergh-Flug von Brecht-Weill-Hindemith rechnet nicht mit den einfachen Hemmungen der Verständlichkeit im Rundfunk (Sprache unter Musik bleibt ungenau). Das »Pep«-Liederbuch von Feuchtwanger-Goehr, in der Anlage klug aus Elementen leichter Zeitmusik, wird zu höchst unerwünschter symphonischer Breite aufgeschwemmt und ist in seiner doppelbödigen Ironie viel zu komplex für den Rundfunk. Eisler-Weber hingegen sind soweit direkt, einfach im Umriß, wie es der Schwelle der Funkverständlichkeit entspricht. Und eine Kantate von Toller-Grosz ist in negativem Sinne interessant: als Verkennung des Stilzwanges. Denn dies ist eben keine Kirche, sondern der Ort der Handlung ist das Alltagszimmer von jedermann. Ebenso verfehlt ist die chorische Faktur; was sie als Vorbild wählt, ist dazu unbrauchbar. Wie überhaupt noch immer zu wenig nach der neuen Kunsttechnik der Schallplatte geblickt wird, wo es um eine spezifische Kunst des Rundfunks geht. Das Quartett der Revellers als Technik neuen Chorgesanges, der Sprechgesang des Jack Smith, die Jazzinstrumentationskünste der Amerikaner für die Schallplatte sind bei aller Glätte innerhalb ihrer Zielsetzung wegweisend für jede dem Mikrofon anvertraute Musikwiedergabe.

§ 73 Walter Gronostay, *Die Technik der Geräuschanwendung im Tonfilm*, »Die Musik«, Jg. 22, Nr. 1, Oktober 1929, S. 42–44

Als seinerzeit die Kinematographie aufkam, war sie sich ihrer Möglichkeiten noch in keiner Weise bewußt und experimentierte jahrelang, bis es ihr endlich gelang, ihren eigenen Materialgesetzen gerecht zu werden. Als optische Kunst und durch die Wahl eines breiten Publikums im großen und ganzen auf verständlichsten Realismus beschränkt, war es für sie eine große Schwierigkeit, sich die Welt des Sichtbaren für ihre Zwecke dienstbar zu machen. Die vorwiegend literarisch eingestellten Generationen des 19. Jahrhunderts hatten das Sehen fast verlernt; die Welt des Alltags vermittelte wohl Stimmungen, veranlaßte zu soziologischen oder sentimentalischen Betrachtungen, jedoch waren nur wenige imstande, sie auch optisch zu erleben. Die wichtigste Bedingung für die Förderung der Kinematographie war eine Kultivierung des Sehens, um zu eigener Bildtechnik vordringen zu können. Nicht mehr wie im Schauspiel erregte das gesprochene Wort Emotionen des Schauspielers, die sich in unwillkürliche Bewegungen

umsetzen, sondern Situationen, die sich nur bildhaft verdeutlichen ließen, zeitigten wiederum bildhafte Reaktionen des Akteurs.

Allmählich ist es gelungen, sich die Welt optisch zu erobern. Endlich ist die Filmkunst so weit, daß sie sich etwas von den Strapazen dieser langen Forschungsreise erholen könnte, da macht ihr dies ein neuer Umstand unmöglich: Der Tonfilm ist aufgetaucht und droht, alles niederzurennen. Mit dem Niederrennen dürfte es allerdings noch gute Weile haben, denn der Tonfilm ist heute in einer ganz ähnlichen Situation, wie es die Kinematographie in ihrem Anfangsstadium war. Nur fehlt es ihm an intelligenten Bemühungen; seine Führer sind noch kaum soweit, die eigene Situation präzise zu erkennen.

War es die schwierige Aufgabe des stummen Films, sich neue visuelle Blickpunkte zu erobern, so ist es die noch schwierigere Aufgabe des Tonfilms, sich die Welt akustisch zu erobern. Hatte die Filmbegleitmusik bislang die Aufgabe, einen Raum – das Kinotheater – in dem ein organisiertes Bildwerk vorgeführt wurde, auch – nach Möglichkeit stimmungsgemäß kongruent – akustisch zu organisieren, so wird der Tonfilm andere Wege beschreiten *müssen*, da er sie beschreiten *kann*. Es ist nicht anzunehmen, daß der Tonfilm nur passende Musik zum Filmwerk mitphotographieren lassen wird, da ja Musik ihrer starken Eigengesetzlichkeit halber sowohl zur Bildtechnik und Stoffwahl des Durchschnittsfilms gar nicht paßt, – man müßte denn schon einen Film mit Musik von vornherein auch manuskriptgemäß entwerfen, – noch darf man glauben, daß man nun ganz einfach die Schauspieler auch reden lassen dürfte, – das würde wiederum eine Revision der Filmlogik, die sich bisher auf assoziativer Bildaneinanderreihung aufbaut, in der Richtung der Wortkausalität nach sich ziehen. Vielmehr ist anzunehmen, daß der Tonfilm seinem realistischen Charakter gemäß in das Gebiet des realistischen Geräusches vordringen wird, um Bildgeschehen und Lautgeschehen möglichst wirklichkeitstreu miteinander zu koppeln. Hier beginnt nun die Schwierigkeit, die ähnlich ist derselben, die sich auch der Kinematographie bei ihrem ersten Auftreten entgegenstellte. War damals die Welt des Sichtbaren noch nicht für den stummen Film entdeckt, so ist es heute noch viel weniger die Welt des Hörbaren für den Tonfilm. Unzählbare unkontrollierbare Geräusche umbrausen uns jeden Augenblick, und wir nehmen sie im allgemeinen kaum wahr. Woran mag das liegen?

Es liegt daran, daß ein Geräusch an sich wohl einen Reiz auf die Gehörnerven ausübt, nicht aber das Bewußtsein nachhaltig beeindruckt. Es muß sich jetzt darum handeln, die Geräuscharten festzustellen, die noch am ersten dazu imstande wären, einen nachhaltigen Eindruck auf einen Hörer zu machen. Drei Arten von interessierenden Geräuschen ergeben sich.

1. Geräuscharten, die einen bestimmten Rückschluß auf ihre Erzeugungsquelle zulassen, die wiederum von irgendeiner Bedeutung für den Hörer sein muß. Erfolgende Denkkombinationen pflanzen den Gehöreindruck in weitere Gebiete des Bewußtseins fort, vertiefen den Eindruck. So tangieren die Signale der heranrückenden Feuerwehr einen ganzen Komplex von Vorstellungen, wie Brand, Gefahr usw. Dieses Geräusch wird immer intentiv aufgenommen werden.

2. Geräuscharten, die keinen bestimmten Rückschluß auf eine bedeutungsvolle Erzeugungsquelle zulassen, durch besondere Eigentümlichkeiten der Lautgebung oder Lautstärke unüberhörbar sind. Diese würden den Eindruck tiefer Angst beim Zuhörer auslösen. Z. B. man befindet sich in einem dunklen Zimmer, und plötzlich werden Geräusche laut, als fahre jemand mit Sandpapier unentwegt an den Wänden entlang. – Das Nichteinordnenkönnen eines sich aufdrängenden Geräusches erzeugt nicht Furcht – sondern Angst.

3. Geräuscharten, die einen organisierten Ablauf haben (Rhythmus, Musik) berühren vitale Komplexe, lösen Lustempfindungen allgemeiner Art aus. Man wird, wenn man z. B. über einen sehr belebten Platz geht, der von den mannigfachsten Geräuschen überflutet ist, dennoch einer von ferne heranziehenden Militärkapelle, deren Klänge erst ganz wenig zu hören sind, mehr Aufmerksamkeit zuwenden als den übrigen Geräuschen. Oder man wird – am offenen Fenster sitzend – mehr ein aus dem Nachbarhaus hinausdröhnendes Klavierspiel hören als den Lärm der Straße.

Diese organisierten Geräusche werden insofern eher aufgenommen als unorganisierte, weil sie, sind sie nur rhythmischer Natur, dem Lebensgefühl des Menschen stark entgegenkommen, dessen Blut ja auch rhythmisch durch die Adern zirkuliert, und sind sie noch feiner organisierter Natur (Musik), sie einem eingeborenen Ordnungssinn des Menschen, der sich nur in Gesetzmäßigkeit geborgen weiß, entsprechen und sein Wohlbefinden anregen. Resümierend sei gesagt, daß es drei Arten von subjektiv leicht beziehbaren Geräuschen geben kann.

1. Geräusche, die einen Rückschluß auf eine Erzeugungsquelle gestatten, die in Beziehung zur hörenden Person stehen muß.
2. Geräusche, die keinen Rückschluß auf eine interessierende Erzeugungsquelle ermöglichen, ihrer Eigentümlichkeit oder Lautstärke halber aber unhörbar sind.

Für die Praxis ergeben sich daraus folgende Anwendungsmaximen:

Das Geräusch, das einer Filmszene im Tonfilm zu stärkerer Wirksamkeit verhelfen soll, muß stilisiert sein. Untunlich wäre es, eine handlungswichtige Szene auf einer Straße spielen zu lassen, wenn es auch das Manuskript vorschriebe. Denn die unkontrollierbaren Geräusche, die die Alltagswelt hervorbringt, würden in Konkurrenz treten mit den Geräuschen, die ein Publikum in einem Kinotheater selbst erzeugt – Stuhlklappen, Papiergeknister, geflüsterte Worte usw. – die lautstärksten Geräusche würden siegen.

Es ist vielmehr bei der Manuskriptanlage von vornherein darauf zu achten, daß typische Geräusche charakterisierend eingeführt werden. So könnte beispielsweise der Held ein Auto, das ein ganz eigenartiges Hupensignal hat, besitzen. In einer Szene – einem Fest – erwartet die jugendliche Liebhaberin den Helden am Fenster. Auto für Auto kommt, es ertönen vielerlei Hupensignale, schließlich aber hört man die charakteristische Sirene des Wagens, der erwartet wird, – der Held ist gekommen. Man verwende von vornherein in jedem Film einige typische Geräusche, die in ihrer Beziehung auf die handelnden Personen auch einer entsprechenden Exposition bedürfen.

Sollte es der Stoff erfordern, daß eine starke Lärmentwicklung nötig wird, so stilisiere man die erforderlichen Geräusche nach den entsprechenden Wahrnehmbarkeitsgesetzen. Angenommen, die Situation wäre so, daß bei einer Revolutionsszene das Liebespaar sich in eine Kirche geflüchtet habe, und die sie verfolgenden Aufrührer begännen, die ver-rammelte Kirchentür zu demolieren, so müßten die Schreie der Revolutionäre und die Stöße, die sie gegen die Kirchentür führen, in einem ganz bestimmten Rhythmus ausgeführt werden. Der Rhythmus würde stark und stärker betont werden, der Lärm würde sich in einem turbulenten crescendo steigern, die Tür wankte, drohte zu zersplittern, in rasendem Rhythmus dröhnten die Rammen, gellten Schreie, schon scheinen die Ver-folgten verloren; als steile Trompeten sich in den Lärmorkan werfen – Befreiung ist ge-kommen. Mit naturalistischem Gelärm würden solche Szenen läppisch und wirkungslos geraten. Denn die natürlichen Geräusche sind immer wirkungslos; wirkungsvoll werden sie – dauern sie kurz – durch Beziehung auf den Handelnden und – dauern sie länger – durch präzise Formung.

Kurz sei – gegen Schluß der Ausführungen – noch ein wichtiges Moment gestreift: der Unterschied zwischen subjektiver und objektiver Geräuschtechnik. Ein Klanggeschehen kann an sich bedeutungslos sein, jedoch für die handelnde Person in einer bestimmten Situation unendlich Wichtiges bedeuten. An einem Beispiel sei dies erläutert:

Raskolnikow hat die Pfandleiherin erschlagen und steht fiebernd im Korridor, einen günstigen Moment zur Flucht abpassend. Leise öffnet er die Wohnungstür, da hört man Schritte die Treppen hinauf. Entdeckt! denkt er und springt instinktiv in den dunklen Korridor zurück. Die Schritte kommen nah und näher, dem vor Angst halb wahnsinnigen Raskolnikow dröhnen sie ungeheurer in die Ohren. Schließlich halten sie vor der Tür. Verloren!, so denkt man, doch da schiebt sich eine Zeitung in den Türspalt – es war nur die Zeitungsfrau!

Hier müßte der Unterschied gezeigt werden zwischen den Schritten, wie sie wirklich erklingen, und den Schritten, wie sie Raskolnikow hört. Es würde sich an dieser Stelle die Möglichkeit ergeben, Geräuschgroßaufnahmen zu machen, was wiederum eine Stilisierung, eine bewußte Formung wäre.

Resumee: Nur in einer intensiven Ausbaauung des Geräusches kann die Chance des Ton-films liegen. Tonfilm ist keine Oper, als die man ihn sehr zu seinem Schaden aufziehen wird, Musik trete in einer so überaus realistischen Kunst wie dem Film nur dann ein, wenn sie auch szenisch gegeben ist, z. B. Jazzband, Varietémilieu usw. Um aber Geräusche wirkungsvoll anwenden zu können, müssen sie Symbolkraft durch dramatische Charakterisierung erhalten und bei großer Dauer nach Hörbarkeitsgesetzen in Dynamik und Rhythmik geformt sein.

§ 74 Hugo Leonard, *Neue Film-Musik*, »Der Kinematograph«, Jg. 23, Nr. 236, 9. Oktober 1929

Karl Brüll, wohl der findigste Kopf unter allen Schlager-Musikverlegern, mit einem Riech-Organ begabt, das ihn fast immer die schlagkräftigsten Nummern finden läßt, reicht seine Tanzschlager nicht als Filmmusik zur Begutachtung ein. Er hat das nicht noetig; denn er tritt mit einer eigenen Kinothek auf den Markt, und zwar mit einer sehr respektablen. - Diese Kinothek enthält eine Fülle aller Arten von Kinomusik und rührt aus der Feder führender Film-Musik-Schöpfer her. -

H. H. Dransmann steuert eine sehr interessante, atonal gehaltene Musiknummer bei unter dem Titel »Agitato e misterioso«. Das geheimnisvolle Moment ist sehr gut getroffen. - »Der alte Clown« von Kurt Lubbe ist eine ausgezeichnete Bearbeitung des »Bajazzo«-Motivs. Warum kein eigenes Thema, Herr Lubbe? Der Titel fordert doch dazu direkt heraus! - Ein harmloses »Bacchanale« liefert Franz Schimak, gar nicht wild, gar nicht ausgelassen, gestützt auf Suppésche Themen. Es gibt für bacchanalische Zwecke geeignetere Themen. - Sind das alles Bearbeitungen? Als solche sind sie gut. Die Bearbeiter der »Gama« dürfen aber nicht glauben, daß beim Komponieren die eigene Erfindung Nebensache sei. Die Furcht, nicht als Vollkomponist gewertet zu werden, darf nicht dazu verleiten, zuviel fremdes Eigentum als Motive zu benutzen. Für die Filmmusik als Kulturfaktor ist es gleichgültig, wer die gute Musik schafft. Wenn Bearbeiter Neuschöpfer sein wollen, müssen sie vor allem das »Zeug« dazu haben »Sonst, Schuster, bleib' bei deinem Leisten!« Auch Bearbeitungen sind wichtig und unter Umständen eine große Kunst!

Anders Ludwig Siede. Er ist auch in Sächelchen originell. Er verdirbt nichts und zeigt in allem seine alte, bewährte Routine- so auch in der »Ballettszene« aus der Suite »Nippes«. Der Titel zeigt die Verwendungsmöglichkeiten. - Seine »Boudoir-Szene« aus der gleichen Suite ist wirklich eine reizende Nippessache lauschig und echt. So etwas kann nur der routinierte Intermezzo-Fabrikant schreiben. - Hans May sollte seinem lieblichen Filigranstil treu bleiben. Kommt er auf hohem Cothurn, so wirkt er unecht. In seiner »Burleske« will er einen großen Zweck mit kleinen Mitteln erfüllen. Das reicht nicht zu. Die Themen sind kurz und erfindungsarm. Auch neigt er zu musikalischen Pleonasmen. Er bringt gute Ansätze, dann versagt Rüstzeug und Einfall. Aber dies »Burlesckchen« ist dennoch für humoristische Situationen ein guter Lückenbüßer. - Wie man mit einfachen Mitteln Gutes schaffen kann, beweist der vorzügliche Musiker Kurt Lubbe in seinem »Capriccio«. Das Stück ist neckisch, launisch, schelmisch im besten Sinne, - Das erfindungsarme, sehr gut gearbeitete »Derby« ist ein Schulbeispiel dafür, wie erstklassig Franz Schimak als Bearbeiter zu echten Komponisten paßt. Die Nummer selbst ist eine gediegene Untermalung von Rennplatz-Vorgängen und sonstigen eiligen Situationen. - Georges Boulanger, der uns mit süßem Geigenspiel entzückt, komponiert auch. Ehrensache! Sein »Souvenir« ist zwar nicht melodiös aber getroffen. Man kann sich sicher dabei vergangener Zeiten »erinnern«. - Sehr gute Arbeiten von Kurt Lubbe sind »Exotik« und der »Exotische Tanz«. Zur besseren Unterscheidung hätte der findige

Verleger Karl Brüll dem »Exotischen Tanz« einen Namen geben sollen, zumal er nicht durchweg exotisch wirkt. Sein Mittelsatz ist durchaus deutsch und gut deutsch. - In der »Exotik«, dem ersten Werk dagegen, liegt einheitlich orientalischer Charakter. Sie offenbart ein ganzes Können und ist auch als Intermezzo, wie orientalische Seelen- und Situationsmalerei zu brauchen! - Lubbe ist ganz in seinem Element als Bearbeiter des »Finale grandioso« unseres großen Kinokapellmeisters G. Becce. Aber dies Finale ist gar nicht grandios. Es ist eine fein technische Arbeit, aber nichtssagend. Großer, pastoser, pompöser Aufwand für nichts. Es verpufft. Parturiunt montes, et nascitur ridiculus mus. - Dagegen lernen wir ein stilechtes, leidenschaftliches »Furioso« von Gustav Lindner kennen. Das ist wahre Wildheit und Wut!

**§ 75 Frank Warschauer, *Tonfilm in Amerika*, »Der Auftakt«,
Jg. 9, Nr. 7–8, Sonderheft *Rundfunk, Tonfilm, Filmmusik*, 1929,
S. 172–174**

Der Tonfilm, der sprechende Film, ist schon seit einiger Zeit geboren; das Kind ist schon über die erste Periode der Schwäche hinaus – aber davon merkt man doch hier verhältnismäßig erst wenig. Freilich dürfte schon die nächste Zeit darin eine neue Situation bringen. Technisch ist man so weit, daß man Tonfilme in sehr guter Qualität herstellen kann, aber der größte Teil der Filmproduktion in Europa schafft nach wie vor noch die stummen Filme, bei denen man zwar sehen kann, wenn eine Person die Lippen bewegt, aber keinen Ton dabei vernimmt.

In Amerika indessen ist man schon einen Schritt weitergegangen. Dort wird der stumme Film mehr und mehr zurückgedrängt, und der Tonfilm beherrscht schon heute das Feld. Es ist müßig, eine Voraussage zu wagen, ob sich die gleiche Entwicklung auch hier durchsetzen wird; dabei sprechen nicht nur Fragen des Geschmacks, sondern vor allem auch solche wirtschaftlicher Entscheidungen mit, und es besteht jedenfalls ein hohes Maß von Wahrscheinlichkeiten dafür, daß in Deutschland eines Tages der Tonfilm ebenso siegreich sein wird wie dort.

Tatsächlich kann man geradezu von einem *Tonfilmfieber* sprechen, das in Amerika ausgebrochen ist, aber für alle Beteiligten, im Gegensatz zu sonstigen fieberhaften Erscheinungen, keine Gefahren, sondern nur Nutzen mit sich bringt. Es sei denn, man vertrete den Standpunkt, den man allerdings manchmal hört: nun sei eine schlimme Zeit für den Film überhaupt angebrochen. Denn seine Gesetze verlangten nun einmal Stummheit, und seine eigentlich schönsten Werte wären bedroht, wenn das Ding nun plötzlich auch mit Sprechen, Singen und sonstigen Klangäußerungen beginne ... Aber solche Ansichten stehen im Grunde auf dem gleichen Niveau wie alle die Bedenken, die man im Anfang gegen den Film überhaupt geäußert hat und die heute schon kein Mensch mehr wiederholt, weil er fürchtet, sich lächerlich zu machen ... Was hat man nicht alles vor fünfzehn und zwanzig Jahren geschrieben über die Gefahren, die der künstlerischen Kultur durch den Film bevorstehen sollten ...

Die Technik hat nun wiederum ein neues Gebiet der Betätigung eröffnet; da kommt es nicht darauf an, ästhetische Maßstäbe anzulegen, die auf das bisher Bestehende zugeschnitten sind – sondern auf die Kraft und Originalität, mit der die neuen Aufgaben bewältigt werden. Der Geist kann immer stärker sein als die Technik, und nichts vermag ihn daran zu hindern – am wenigsten ein technischer Fortschritt. »Ängstige dich nicht vor geistigem und technischem Fortschritt«, las ich kürzlich einmal als Parole in einer modernen Bauausstellung. Ein sehr notwendiges und beherzigenswertes Gebot.

Also die Amerikaner ängstigen sich nicht. Vielmehr greifen sie die Sache mit der ihnen eigenen Unmittelbarkeit und Frische, plus geschäftlicher Klugheit, an. Und in Deutschland gibt es ebenfalls gleich zwei Industriegruppen, die ihnen sicher darin nicht nachstehen werden. Dort drüben begann die Sache so, daß erstens eine Reihe von Firmen den dringenden Wunsch hatte, etwas prinzipiell Neues zu bringen – etwas noch nie Dagewesenes; was schon deshalb wünschenswert schien, weil das sonstige Geschäft, zum mindesten bei einzelnen Firmen zweiter und dritter Größe, deutliche Tendenz zum Flausen zeigte. Und zweitens wollten sich die Besitzer der Filmtheater ihre sonstigen Unkosten, außerhalb der Filmvorführung, gerne verbilligen. Diese wären nämlich immer mehr angewachsen; da das Kino dort nicht nur Kino ist, sondern zum Teil auch Theater-, Konzert-, Varietéersatz – so hatte das Vorprogramm, die »Schau«, einen beträchtlichen Platz in dem ganzen Programm und damit in den Kalkulationen der Theaterbesitzer eingenommen. War es nicht einfacher, alle diese Sänger und Sängerinnen, Klavierspieler und Clowns, Artisten und Tänzer lieber gleich auch im Film, aber mit dem dazugehörigen Klang, also im Tonfilm, zu zeigen? Dann mußten sie nur einmal bezahlt werden – statt an jedem Abend.

Und deshalb wurden zuerst kleine Tonfilme für das Vorprogramm hergestellt. Bis zum Sommer 1928. Da, im August, hatte zum erstenmal ein großer, abendfüllender Tonfilm, »Die Lichter von New York«, einen Riesenerfolg. Das Warner-Theater in Hollywood, wo er lief, war viermal am Tage ausverkauft, jedesmal für 3500 Personen. Daraufhin stellte sich die ganze amerikanische Filmindustrie vollständig auf die Tonfilmproduktion um. In der Saison 1928–1929 sind bei einzelnen Firmen 75 Prozent der Gesamtproduktion Tonfilme. 225 Tongroßfilme und 1012 Tonkurzfilme sind angekündigt.

In diesem soll nicht Sprache und jede Art des musikalischen Klanges wiedergegeben werden, sondern auch möglichst *Geräusche* und die sonstigen Klangerscheinungen des Lebens, vom Bellen eines Hundes bis zum Kreischen der anfahrenden elektrischen Bahn, von Brüllen des Löwen bis zum sanften Miau der Katze, Donner, Meeresrauschen, Maschinenstampfen, Motorknattern, Türenquietschen und ähnliches nicht zu vergessen. Mancher wird an diese Aussichten mit gemischten Gefühlen denken und sich vielleicht an die schöne Geschichte von dem Mann erinnern, der hauptsächlich deshalb einen Hund als Freund und Begleiter wählte, weil dieser sich mit ihm weder über gelehrte noch sonstige Gegenstände unterhalten konnte ... Aber die Geräuschwiedergabe, wird drüben bereits sorgfältig studiert; ja es gibt jetzt in den Ateliers Spezialisten dafür, sie unterstehen dem »*Chef der Geräuscheffekte*«!

Eine solche Umstellung der Produktion erfordert natürlich zahlreiche Veränderungen. So sind die Ateliers, die bis dahin zu Aufnahmen für den stummen Film benutzt wurden, für den neuen Zweck unbrauchbar. Weshalb in wenigen Wochen Tausende von Quadratmetern Bodens in Hollywood mit den neuen Hallen bedeckt werden mußten, die schalldicht sind und deren Mauern bis dreißig Meter tief in die Erde versenkt werden müssen, um die Erschütterungen durch vorbeifahrende Autos und Lastwagen fernzuhalten, die sich sonst bei der sehr empfindlichen Aufnahmeapparatur störend bemerkbar machen. Die Filmkamera selbst muß in einer gepolsterten Kabine untergebracht werden, sonst hört man das Kurbelgeräusch, und das darf nicht sein. Und dann braucht man doch zum großen Teil andere Künstler als bisher.

Und das ist nun die größte Revolution. Denn viele Filmstars sind deshalb zu ihrer bisherigen Höhe emporgeklommen, weil sie nur mehr oder minder schön oder eindrucksvoll auszusehen, aber nicht zu sprechen brauchten. Stummheit war bisher stets ihr künstlerisches Gesetz für den Film. Und so hat sich ja auch ein eigener Stand der Filmschauspieler entwickelt, getrennt von dem der Theaterschauspieler. Und nun soll Miß Pearl Y ..., die so reizend aussieht, und so gar nicht sprechen kann, plötzlich im Tonfilm auftreten! Eine Katastrophe; und plötzlich stürzt sie aus den Wolken des Filmruhms hinab – muß andern Platz machen, die auch sprechend Stars bleiben. Und nicht nur dies wird verlangt, sondern auf einmal sind Sprachkenntnisse für den Schauspieler von größtem Vorteil. Denn um die durch die Aufnahmen in einer Sprache bedrohte Internationalität des Films wiederherzustellen, nimmt man die Sprachszenen vielfach in verschiedenen Sprachen auf; so mußte Konrad Veidt kürzlich drüben eine Rolle in drei Versionen spielen – auf englisch, französisch und deutsch.

Neue Künstler drängen sich heran; von den alten werden andere Fähigkeiten verlangt; viele sind in ihrer Existenz bedroht; die Technik erfindet an jedem Tag etwas Neues; die Kinobesitzer müssen sich andere Apparate für die Wiedergabe der Tonfilme anschaffen; Ateliers veröden und neue werden gebaut – Tonfilmfieber ...!

Verzeichnis der transkribierten Quellen

1907

§ 1 – Henry Sonatore, *Das Klavier im Kinematographen-Theater*, »Der Kinematograph«, Jg. 1, Nr. 14, 7. April 1907

§ 2 – A. Lamontagne, *Naturaufnahmen für Phono- und Kinematographen*, »Der Kinematograph«, Jg. 1, Nr. 15, 14. April 1907

§ 3 – Oskar Geller, *Kinematograph als Variété-Nummer*, »Der Kinematograph«, Jg. 1, Nr. 21, 22. Mai 1907

1908

§ 4 – [S. n.], *Wie singende Bilder (Tonbilder) entstehen*, »Der Kinematograph«, Jg. 2, Nr. 65, 25. März 1908

§ 5 – [S. n.], *Die Musik zum lebenden Bilde*, »Der Kinematograph«, Jg. 2, Nr. 99, 18. November 1908

1909

§ 6 – Max Olitzki, *Die Kinobühne als Konzertsaal*, »Der Kinematograph«, Jg. 3, Nr. 111, 10. Februar 1909

§ 7 – [S. n.] [-t], *Die Musik im Kinematographentheater*, »Der Kinematograph«, Jg. 3, Nr. 113, 24. Februar 1909

§ 8 – F. Fiedler, *Kino-Pianisten*, »Der Kinematograph«, Jg. 3, Nr. 115, 10. März 1909

§ 9 – Max Olitzki, *Die Musik im Kinotheater*, »Der Kinematograph«, Jg. 3, Nr. 137, 11. August 1909

§ 10 – Max Olitzki, *Das Tonbildtheater eine Volksoper*, »Der Kinematograph«, Jg. 3, Nr. 147, 20. Oktober 1909

1910

§ 11 – Leopold Schmidl, *Lichtbild und Begleitmusik*, »Der Kinematograph«, Jg. 4, Nr. 183, 29. Juni 1910

1911

§ 12 – Leopold Schmidl, *Musikalisches aus dem Kino der Gegenwart*, »Der Kinematograph«, Jg. 5, Nr. 219, 8. März 1911

Verzeichnis der transkribierten Quellen

1912

§ 13 – Poldi Schmidl, *Musikalische Stimmungstötung*, »Der Kinematograph«, Jg. 6, Nr. 287, 26. Juni 1912

1913

§ 14 – Poldi Schmidl, *Die erste filmdramatische Komposition*, »Der Kinematograph«, Jg. 7, Nr. 350, 10. September 1913

§ 15 – Leopold Schmidl, *Zwischen Parkett und weisser Wand*, »Der Kinematograph«, Jg. 7, Nr. 354, 8. Oktober 1913

1916

§ 16 – Poldi Schmidl, *Filmmusik oder Kinomusik*, »Der Kinematograph«, Jg. 10, Nr. 500, 28. Juli 1916

§ 17 – [S. n.], *Union Delog. Deutsche Lichtspiel-Opern-Gesellschaft m. b. H.*, »Der Kinematograph«, Jg. 10, Nr. 500, 28. Juli 1916

§ 18 – Julius Urgiß, *Die Aufnahmen für die Film-Oper »Martha« in Wernigerode a. Harz*, »Der Kinematograph«, Jg. 10, Nr. 510, 4. Oktober 1916

1917

§ 19 – [S. n.], *Die Neuorganisation der Kinokapelle*, »Der Kinematograph«, Jg. 11, Nr. 525, 17. Januar 1917

§ 20 – Alexander Schirmann, *Wie entsteht eine künstlerische und sinngemässe Filmmusik?*, »Der Kinematograph«, Jg. 11, Nr. 536, 4. April 1917

§ 21 – Julian Urgiß, *Die Harmoniefilme*, »Der Kinematograph«, Jg. 11, Nr. 566, 31. Oktober 1917

1918

§ 22 – Poldi Schmidl, *Nach unberühmten Mustern. Ein Filmmusikalischer Streifzug*, »Der Kinematograph«, Jg. 12, Nr. 582, 27. Februar 1918

§ 23 – Poldi Schmidl, *Technische und künstlerische Gesetze der Musik im Kino*, »Der Kinematograph«, Jg. 12, Nr. 593, 15. Mai 1918 (I.); Nr. 612, 25. September 1918 (II.)

§ 24 – Poldi Schmidl, *Musikalische Regisseure und dramatische Kapellmeister*, »Der Kinematograph«, Jg. 12, Nr. 596, 5. Juni 1918

§ 25 – [S. n.], *Film und Musik*, »Der Kinematograph«, Jg. 12, Nr. 605, 7. August 1918

§ 26 – Poldi Schmidl, *Selbstgewollte Abhängigkeit*, »Der Kinematograph«, Jg. 12, Nr. 623, 11. Dezember 1918

1919

§ 27 – Poldi Schmidl, *Film Dramen mit eigener Musik*, »Der Kinematograph«, Jg. 13, Nr. 642–643, 30. April 1919

§ 28 – Ludwig Brauner, *Film-Musikalien*, »Der Kinematograph«, Jg. 13, Nr. 662, 10. September 1919

1920

§ 29 – Poldi Schmidl, *Ein Ausweg aus der Misere der Filmmusik*, »Der Kinematograph«, Jg. 14, Nr. 700, 13. Juni 1920

1921

§ 30 – Poldi Schmidl, *Filmmusikprobleme und Filmmusikalischer Fortschritt. Berliner Kino-orchester*, »Der Kinematograph«, Jg. 15, Nr. 739, 17. April 1921

§ 31 – Poldi Schmidl, *Fahrende Kinosänger*, »Der Kinematograph«, Jg. 15, Nr. 742, 8. Mai 1921

§ 32 – Vinzenz Reifner, *Musik und Film*, »Der Auftakt«, Jg. 1, Nr. 11, 1921, S. 151–152

1922

§ 33 – C., *Das Elend der heutigen Filmmusik*, »Der Kinematograph«, Jg. 16, Nr. 793, 30. April 1922

1923

§ 34 – [S. n.], *Probleme der Filmmusik. »Puppchen« für den Einsteinfilm*, »Der Kinematograph«, Jg. 17, Nr. 857, 22. Juli 1923

1924

§ 35 – Paul Marsop, *Lichtspiel und Lichtspielmusik*, »Die Musik«, Jg. 16, Nr. 5, Februar 1924, S. 328–339

§ 36 – Hans Erdmann, *Zur Methodik der musikalischen Film-Illustration*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 2, Nr. 38, 20. September 1924, S. 43 (I.–III.); Nr. 39, 27. September 1924, S. 28 (IV.–VI.); Nr. 40, 4. Oktober 1924, S. 36 (VII.–IX.); Nr. 41, 11. Oktober 1924, S. 26 (X.–XIII.).

§ 37 – Hans Erdmann, *Filmmusik: ein Problem?*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 2, Nr. 34, 23. August 1924, S. 28 (I.–IV.); Nr. 35, 30. August 1924, S. 31–32 (V.–VII.); Nr. 36, 6. September 1924, S. 53 (VIII.).

1925

- § 38 – Hans Erdmann, *Ueber das Kammer-(Salon)-Orchester und die Bearbeitung von Musikwerken*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 3, Nr. 13, 28. März 1925, S. 32 (I.–V.); Nr. 14, 4. April 1925, S. 26 (VI.–VII.); Nr. 15, 11. April 1925, S. 46–47 (VIII.)
- § 39 – Hans Erdmann, *Saisonschluß*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 3, Nr. 23, 6. Juni 1925, S. 41 (I.–III.); Nr. 24, 13. Juni 1925, S. 33 (IV.–V.)
- § 40 – Hans Erdmann, *Film-Musikalien*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 3, Nr. 29, 18. Juli 1925, S. 25
- § 41 – Hans Erdmann, *Ignatz Waghalter über Film-Begleitmusik*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 4, Nr. 36, 5. September 1925, S. 43
- § 42 – Hans Erdmann, *Durch die Ufa-Theater*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 3, Nr. 37, 12. September 1925, S. 59, und Nr. 38, 19. September 1925, S. 56
- § 43 – Hans Erdmann, *Die Wunder der Schöpfung. Ein Symphoniekonzert mit obligatem Film*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 3, Nr. 38, 18. September 1925, S. 56
- § 44 – Hans Erdmann, *Ein Beitrag zur Dramaturgie der Film-Musik*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 3, Nr. 39, 25. September 1925, S. 32–34
- § 45 – Hans Erdmann, *Ueber die geeigneten Film-Musikalien*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 3, Nr. 47, 21. November 1925, S. 48

1926

- § 46 – Hans Erdmann, *Neue Musikalien. Universaledition*, »Film Ton Kunst«, Nr. 5, 1926, S. 70
- § 47 – Hans Erdmann, *Die Woche*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 4, Nr. 2, 9. Januar 1926, S. 36
- § 48 – Hans Erdmann, *Die »Preiskino-Bibliothek«*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 4, Nr. 11, 13. März 1926, S. 14
- § 49 – Hans Erdmann, *Rund um den Gloria-Palast*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 4 Nr. 12, 20. März 1926, S. 16
- § 50 – Hans Erdmann, *Eine Unterhaltung mit Ernö Rappee*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 4, Nr. 13, 27. März 1926, S. 17
- § 51 – Hans Erdmann, *Originale Filmmusik (Gaston Borch)*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 4, Nr. 14, 3. April 1926, S. 15
- § 52 – Hans Erdmann, *Filmmusikalische Formen*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 4, Nr. 17, 24. April 1926, S. 16
- § 53 – Hans Erdmann, *Potemkin*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 4, Nr. 21, 22. Mai 1926, S. 17
- § 54 – Hans Erdmann, *Saisonschluß 1925/26*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 4, Nr. 22, 29. Mai 1926, S. 14

§ 55 – Hans Erdmann, *Film und Musikpraxis*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 4, Nr. 30, 24. Juli 1926, S. 114–115

1927

§ 56 – Edmund Meisel, *Wie schreibt man Filmmusik?*, »Ufa-Magazin«, Jg. 2, Nr. 14, 1.–7. April 1927

§ 57 – Hans Hermann, *Film und Filmmusik*, »Der Kinematograph«, Jg. 21, Nr. 1065, 17. Juli 1927

§ 58 – Hans Erdmann, *Saisonschluß 1926/27*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 5, Nr. 19, 14. Mai 1927, S. 19 (I.–VI.); Nr. 20, 21. Mai 1927, S. 28 (VII.–X.); Nr. 22, 4. Juni 1927, S. 32 (XI.–XIV.)

§ 59 – Hans Erdmann, *Breslauer Reiseerinnerungen*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 5, Nr. 35, 3. September 1927, S. 24

§ 60 – Br. [Ludwig Brav?], *Neue Film-Musik. »Filmharmonie«* herg. v. W. R. Heymann (Rob. Rühle, Berlin), »Reichsfilmblatt«, Jg. 5, Nr. 44, 5. November 1927, S. 37

§ 61 – Hans Erdmann, *Zuviel Musik!*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 5, Nr. 51, 24. Dezember 1927, S. 21

1928

§ 62 – Hans Erdmann, *Auf der Suche nach einer Filmschrift*, »Die Filmtechnik«, Jg. 4, Nr. 25, 1928, S. 478–481

§ 63 – Hans Erdmann, *Filmisches Secco-Recitatio*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 6, Nr. 1, 7. Januar 1928, S. 28

§ 64 – Hans Erdmann, *Die Musik-Woche. Kritische Sorgen*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 6, Nr. 3, 21. Januar 1928, S. 25

§ 65 – Edmund Meisel, *Der Tonfilm hat eigene Gesetze. Eine Mahnung*, »Film-Kurier«, Jg. 10, Nr. 219, 13. September 1928, Beiblatt *die Film-Musik*

§ 66 – [S.n.], *Moderne Kinomusik*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 6, Nr. 46, 17. November 1928, S. 27

§ 67 – Frank Warschauer, *Die Stimme im Tonfilm*, »Musikblätter des Anbruch«, Jg. 10, Nr. 9–10, Sonderheft *Gesang Jahrbuch 1929*, November–Dezember 1928, S. 387–392

§ 68 – Fritz Giese, *Revue und Film*, »Der Auftakt«, Jg. 8, Nr. 8, Sonderheft *Die Revue*, 1928, S. 172–176

1929

§ 69 – Frank Warschauer, *Filmmusik*, »Musikblätter des Anbruch«, Jg. 9, Nr. 3, Sonderheft *Leichte Musik*, März 1929, S. 130–134

Verzeichnis der transkribierten Quellen

- § 70 – Walter Ruttmann, *Tonfilmregie*, »Musikblätter des Anbruch«, Jg. 11, Nr. 4, April 1929, S. 176–177
- § 71 – Adolf Raskin, *Grundsätzliches zum Tonfilmproblem*, »Melos«, Jg. 8, Nr. 5, 1929, S. 249–251
- § 72 – Frank Warschauer, *Musik und Technik in Baden-Baden*, »Musikblätter des Anbruch«, Jg. 11, Nr. 7–8, Sonderheft *Probleme der Kompositionstechnik*, September–Oktober 1929, S. 306–308
- § 73 – Walter Gronostay, *Die Technik der Geräuschanwendung im Tonfilm*, »Die Musik«, Jg. 22, Nr. 1, Oktober 1929, S. 42–44
- § 74 – Hugo Leonard, *Neue Film-Musik*, »Der Kinematograph«, Jg. 23, Nr. 236, 9. Oktober 1929
- § 75 – Frank Warschauer, *Tonfilm in Amerika*, »Der Auftakt«, Jg. 9, Nr. 7–8, Sonderheft *Rundfunk, Tonfilm, Filmmusik*, 1929, S. 172–174

Quellenverzeichnis

Guido Bagier, *Der sprechende Film*, »Musikblätter des Anbruch«, Jg. 8, Nr. 8–9, Oktober–November 1926, Sonderheft *Musik und Maschine*, S. 380–384

Guido Bagier, *Der tönende Film*, »Der Auftakt«, Jg. 8, 1928, S. 9–11

Guido Bagier, *Musikalische Probleme des Films*, »Die Musik«, Jg. 17, Nr. 5, Februar 1925, S. 349–353

Giuseppe Becce, *Tonfilm und künstlerische Filmmusik*, »Musikblätter des Anbruch«, Jg. 11, Nr. 3, Sonderheft *Leichte Musik*, März 1929, S. 140–142

Giuseppe Becce, *Woran der Tonfilm krankt*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 7, Nr. 41, 12. Oktober 1929, S. 7

Otto Fritz Beer, *Film und Musik*, »Anbruch«, Jg. 19, Nr. 10, Dezember 1937, S. 289–292

Paul Bernhard, *Mechanik und Organik*, »Der Auftakt«, Jg. 10, 1930, S. 238–240

Ernst Bloch, *Die Melodie im Kino oder immanente und transzendente Musik*, »Die Argonauten«, Jg. 1, Nr. 2, 1914, S. 82–90

Carl Robert Blum, *Das Musikchronometer. Ein musik-rhythmisches Meßinstrument*, »Die Musikblätter des Anbruch«, Jg. 8, Sonderheft *Musik und Maschine*, Oktober–November 1926, S. 392–396

Carl Robert Blum, *Tonkunst und Tonfilm*, »Der Auftakt«, Jg. 9, Nr. 1, 1929, S. 170–172

Ludwig Brauner, *Film-Musikalien*, »Der Kinematograph«, Jg. 13, Nr. 662, 10. September 1919 (§ 28)

Br. [Ludwig Brav?], *Neue Film-Musik. »Filmharmonie«* herg. v. W. R. Heymann (Rob. Rühle, Berlin), »Reichsfilmbblatt«, Jg. 5, Nr. 44, 5. November 1927, S. 37 (§ 60)

N. Bronstein, *Tonfilm*, »Musikblätter des Anbruch«, Jg. 13, Nr. 8–10, Sonderheft *Musik in Sowjetrußland*, November–Dezember 1931, S. 186–189

C., *Das Elend der heutigen Filmmusik*, »Der Kinematograph«, Jg. 16, Nr. 793, 30. April 1922 (§ 33)

Ricciotto Canudo, *Manifeste des sept arts*, »Gazette des sept arts«, Nr. 2, 25. Januar 1923, S. 2

[S. n.], *Die Lösung des Musikproblems*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 7 Nr. 14, 6. April 1929, S. 8

[S. n.] [-t], *Die Musik im Kinematographentheater*, »Der Kinematograph«, Jg. 3, Nr. 113, 24. Februar 1909 (§ 7)

[S. n.], *Die Musik zum lebenden Bilde*, »Der Kinematograph«, Jg. 2, Nr. 99, 18. November 1908 (§ 5)

Quellenverzeichnis

- [S. n.], *Die Neuorganisation der Kinokapelle*, »Der Kinematograph«, Jg. 11, Nr. 525, 17. Januar 1917 (§ 19)
- [S. n.], *Die »Schlesingersche Buch- und Musikhandlung« als führendes Haus für Filmmusik*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 4, Nr. 9, 27. Februar 1926, S. 16
- Dr. K., *Paul Dessau als Exponent einer Filmmusik-Zukunft. Bemerkungen zum Problem: »Film-Illustration«*, »Film-Kurier«, Jg. 10, Nr. 227, 22. September 1928, Beiblatt *die Film-Musik*
- Dr. K. F., *Baden-Badener Filmmusik*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 6, Nr. 30, 28. Juli 1928, S. 20
- Hansheinrich Dransmann, *Aus der Werkstatt des Synchronisators*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 7, Nr. 40, 5. Oktober 1929, S. 13
- Lotte Eisner, *Musikalische Illustration oder Filmmusik? Kurt Weill und Ottorino Respighi über Filmmusik*, »Film-Kurier«, Jg. 9, Nr. 242, 13. Oktober 1927, Beiblatt *die Filmmusik*; in Kurt Weill, *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften*, Mainz, Schott, 2000, S. 437–440
- Hans Erdmann, *Anna Karenina*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 6, Nr. 22, 2. Juni 1928, S. 25
- Hans Erdmann, *Auf der Suche nach einer Filmschrift*, »Die Filmtechnik«, Jg. 4, Nr. 25, 1928, S. 478–481 (§ 62)
- Hans Erdmann, *Aufführungen*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 4, Nr. 33, 14. August 1926, S. 12
- Hans Erdmann, *Aufführungen*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 4, Nr. 40, 2. Oktober 1926, S. 29
- Hans Erdmann, *Aufführungen*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 6, Nr. 1, 7. Januar 1928, S. 29
- Hans Erdmann, *Berlin, die Symphonie der Großstadt*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 5, Nr. 39, 1. Oktober 1927, S. 30–32
- Hans Erdmann, *Breslauer Reiseerinnerungen*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 5, Nr. 35, 3. September 1927, S. 24 (§ 59)
- Hans Erdmann, *Eine merkwürdige Premiere im Gloria-Haus*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 4, Nr. 7, 13. Februar 1926, S. 24
- Hans Erdmann, *Das Kabinett des Dr. Caligari*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 3, Nr. 29, 18. Juli 1925, S. 25
- Hans Erdmann, *»Der Mann, der die Ohrfeigen bekam«*, *Bühnenschau und Musik*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 3, Nr. 43, 24. Oktober 1925, S. 52
- Hans Erdmann, *Der Rosenkavalier in Berlin*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 4, Nr. 4, 23. Januar 1926, S. 27
- Hans Erdmann, *Die Musik der Woche*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 4, Nr. 35, 28. August 1926, S. 16
- Hans Erdmann, *Die Musik-Woche. Kritische Sorgen*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 6, Nr. 3, 21. Januar 1928, S. 25 (§ 64)

- Hans Erdmann, *Die Parabrahm-Orgel*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 3, Nr. 32, 8. August 1925, S. 23
- Hans Erdmann, *Die »Preiskino-Bibliothek«*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 4, Nr. 11, 13. März 1926, S. 14 (§ 48)
- Hans Erdmann, *Die Schwierigkeit der deskriptiven Musik*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 5, Nr. 38, 24. September 1927, S. 29
- Hans Erdmann, *Die Woche*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 4, Nr. 2, 9. Januar 1926, S. 36
- Hans Erdmann, *Die Wunder der Schöpfung. Ein Symphoniekonzert mit obligatem Film*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 3, Nr. 38, 18. September 1925, S. 56 (§ 43)
- Hans Erdmann, *Durch die Ufa-Theater*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 3, Nr. 37, 12. September 1925, S. 59, und Nr. 38, 19. September 1925, S. 56 (§ 42)
- Hans Erdmann, *Ein Beitrag zur Dramaturgie der Film-Musik*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 3, Nr. 39, 25. September 1925, S. 32–34 (§ 44)
- Hans Erdmann, *Eine Unterhaltung mit Ernö Rappee*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 4, Nr. 13, 27. März 1926, S. 17 (§ 50)
- Hans Erdmann, *Filmisches Secco-Recitatio*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 6, Nr. 1, 7. Januar 1928, S. 28 (§ 63)
- Hans Erdmann, *Filmmusik: ein Problem?*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 2, Nr. 34, 23. August 1924, S. 28; Nr. 35, 30. August 1924, S. 31–32; Nr. 36, 6. September 1924, S. 53 (§ 37)
- Hans Erdmann, *Film-Musikalien*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 3, Nr. 29, 18. Juli 1925, S. 25 (§ 40)
- Hans Erdmann, *Filmmusikalische Formen*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 4, Nr. 17, 24. April 1926, S. 16 (§ 52)
- Hans Erdmann, *Film und Musikpraxis*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 4, Nr. 30, 24. Juli 1926, S. 114–115 (§ 55)
- Hans Erdmann, *Gedanken bei der Eröffnung eines Theaters*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 6, Nr. 4, 28. Januar 1928, S. 29
- Hans Erdmann, *Gedanken und Beziehungen*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 3, Nr. 10, 7. März 1925, S. 44
- Hans Erdmann, *Gesellschaft der Film-Musik-Autoren*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 6, Nr. 12, 24. März 1928, S. 31
- Hans Erdmann, *Ignatz Waghalter über Film-Begleitmusik*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 4, Nr. 36, 5. September 1925, S. 43 (§ 41)
- Hans Erdmann, *Kann der Film »komponiert« oder illustriert werden?*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 3, Nr. 42, 17. Oktober 1925, S. 53
- Hans Erdmann, *Ludwig Scheer über die Filmmusik*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 4, Nr. 4, 23. Januar 1926, S. 27

Quellenverzeichnis

- Hans Erdmann, *Metropolis – Liebe, Manuskript – Musik*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 5, Nr. 4, 29. Januar 1927, S. 22
- Hans Erdmann, *Musikalien*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 3, Nr. 32, 8. August 1925, S. 23
- Hans Erdmann, *Musikalische Ueberillustrationen*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 3, Nr. 32, 8. August 1925, S. 23
- Hans Erdmann, *Musikkritische Streifzüge*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 6, Nr. 10, 10. März 1928, S. 27
- Hans Erdmann, *Neue Bücher*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 3, Nr. 30, 25. Juli 1925, S. 27
- Hans Erdmann, *Neue Filmmusiken*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 3, Nr. 40, 3. Oktober 1925, S. 61
- Hans Erdmann, *Neue Musikalien. Universal Edition*, »Film Ton Kunst«, Nr. 5, 1926, S. 70 (§ 46)
- Hans Erdmann, *Originale Filmmusik (Gaston Borch)*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 4, Nr. 14, 3. April 1926, S. 15 (§ 51)
- Hans Erdmann, *Osterbetrachtung*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 6, Nr. 14, 7. April 1928, S. 27
- Hans Erdmann, *Petronella*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 5, Nr. 49, 10. Dezember 1927, S. 36
- Hans Erdmann, *Potemkin*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 4, Nr. 21, 22. Mai 1926, S. 17 (§ 53)
- Hans Erdmann, *Preiskino-Bibliothek*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 4, Nr. 26, 26. Juni 1926, S. 16
- Hans Erdmann, *Prinz Louis Ferdinand*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 5, Nr. 12, 26. März 1927, S. 30
- Hans Erdmann, *Rund um die Woche*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 5, Nr. 14, 9. April 1927, S. 19
- Hans Erdmann, *Rund um den Gloria-Palast*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 4 Nr. 12, 20. März 1926, S. 16 (§ 49)
- Hans Erdmann, *Saisonschluß*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 3, Nr. 23, 6. Juni 1925, S. 41 (I.–III.); Nr. 24, 13. Juni 1925, S. 33 (IV.–V.) (§ 39)
- Hans Erdmann, *Saisonschluß 1925/26*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 4, Nr. 22, 29. Mai 1926, S. 14 (§ 55)
- Hans Erdmann, *Saisonschluß 1926/27*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 5, Nr. 19, 14. Mai 1927, S. 19 (I.–VI.); Nr. 20, 21. Mai 1927, S. 28 (VII.–X.); Nr. 22, 4. Juni 1927, S. 32 (XI.–XIV.) (§ 58)
- Hans Erdmann, *Sonnenaufgang*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 6, Nr. 47, 26. November 1927, S. 28
- Hans Erdmann, *Südamerikanische Filmmusik*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 5, Nr. 45, 12. November 1927, S. 37

- Hans Erdmann, *Thematischer Führer durch klassische und moderne Orchestermusik für die musikalische Film-Illustration*, Berlin, bei Bote & Bock, »Reichsfilmblatt«, Jg. 5, Nr. 49, 10. Dezember 1927, S. 37
- Hans Erdmann, *Theorie und Praxis*. »Illustrations-Kinothek für den Kinokapellmeister«, »Reichsfilmblatt«, Jg. 6, Nr. 18, 5. Mai 1928, S. 36
- Hans Erdmann, *Titania*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 6, Nr. 5, 4. Februar 1928, S. 28–29
- Hans Erdmann, *Ueber das Kammer-(Salon)-Orchester und die Bearbeitung von Musikwerken*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 3, Nr. 13, 28. März 1925, S. 32; Nr. 14, 4. April 1925, S. 26; Nr. 15, 11. April 1925, S. 46–47 (§ 38)
- Hans Erdmann, *Ueber die geeigneten Film-Musikalien*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 3, Nr. 47, 21. November 1925, S. 48 (§ 45)
- Hans Erdmann, *Um den akustischen Film*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 6, Nr. 31, 4. August 1928, S. 12–13
- Hans Erdmann, *Zeitschriftenschau*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 3, Nr. 29, 18. Juli 1925, S. 25
- Hans Erdmann, *Zur Kritik der musikalischen Filmillustration*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 2, Nr. 45, 8. November 1924, S. 31
- Hans Erdmann, *Zur Kritik der musikalischen Film-Illustration*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 2, Nr. 49, 6. Dezember 1924, S. 32
- Hans Erdmann, *Zur Kritik der musikalischen Filmillustration*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 3, Nr. 9, 28. Februar 1925, S. 43
- Hans Erdmann, *Zur Kritik der musikalischen Filmillustration*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 3, Nr. 16, 18. April 1925, S. 31
- Hans Erdmann, *Zur Methodik der musikalischen Film-Illustration*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 2, Nr. 38, 20. September 1924, S. 43; Nr. 39, 27. September 1924, S. 28; Nr. 40, 4. Oktober 1924, S. 36, Nr. 41, 11. Oktober 1924, S. 26 (§ 36)
- Hans Erdmann, *Zuviel Musik!*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 5, Nr. 51, 24. Dezember 1927, S. 21 (§ 61)
- Hans Erdmann, *Zwei Filme (Der Student von Prag – Ueberflüssige Menschen)*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 4, Nr. 45, 6. November 1926, S. 30
- Hans Erdmann/Giuseppe Becce/Ludwig Brav, *Allgemeines Handbuch der Filmmusik* (2 Bde.), Berlin-Leipzig, Schlesinger, 1927
- E. S. L., *Die Kinos als Stätten guter Musik*, »Reichsfilmblatt«, Jg. 7, Nr. 14, 14. April 1929, S. 13
- Hans Feld, *Die Filmmusik: Musikexperiment im Marmorhaus?*, »Film-Kurier«, Jg. 11, Nr. 156, 3. Juli 1929, S. 2
- F. Fiedler, *Kino-Pianisten*, »Der Kinematograph«, Jg. 3, Nr. 115, 10. März 1909 (§ 8)
- [S. n.], *Film und Musik*, »Der Kinematograph«, Jg. 12, Nr. 605, 7. August 1918 (§ 25)

Quellenverzeichnis

- [S. n.], *Filmmusik, wie die Schaffenden sie sehen. Drei Kurz-Gespräche*, »Film-Kurier«, Jg. 13, Nr. 174, 28. Juli 1931, S. 2
- Ernst Frank, *Verfilmte Musik*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 1, Nr. 19, 12. Mai 1923, S. 11–12
- Egon Friedell, *Prolog vor dem Film*, »Blätter des deutschen Theaters«, Jg. 32, Nr. 2, 1912, S. 508–512
- Oskar Geller, *Kinematograph als Variété-Nummer*, »Der Kinematograph«, Jg. 1, Nr. 21, 22. Mai 1907 (§ 3)
- Fritz Giese, *Revue und Film*, »Der Auftakt«, Jg. 8, Nr. 8, Sonderheft *Die Revue*, 1928, S. 172–176 (§ 68)
- P. M. Grempe, *Die Kinos und das Musikwerke-Geschäft während und nach dem Kriege*, »Der Kinematograph«, Jg. 11, Nr. 531, 28. Februar 1917
- Walter Gronostay, *Die Technik der Geräuschanwendung im Tonfilm*, »Die Musik«, Jg. 22, Nr. 1, Oktober 1929, S. 42–44 (§ 73)
- Paul Gruner, *Kinomusik*, »Der Kinematograph«, Jg. 5, Nr. 255, 15. November 1911
- Paul Gruner, *Musikalische Stimmungstötung*, »Der Kinematograph«, Jg. 6, Nr. 309, 27. November 1912
- Heg., *Film-Musikalien in der Staatsbibliothek*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 3, Nr. 33, 15. August 1925, S. 42, und Nr. 34, 22. August 1925, S. 32
- Hans Hermann, *Film und Filmmusik*, »Der Kinematograph«, Jg. 21, Nr. 1065, 17. Juli 1927 (§ 57)
- Paul Hindemith/Lotte Eisner, *Kammermusik oder Filmmusik – Die Hauptsache ist gute Musik. Ein Gespräch mit Professor Paul Hindemith*, »Film-Kurier«, Jg. 10, Nr. 155, 30. Juni 1928, Beiblatt *die Film-Musik*; »Hindemith-Jahrbuch«, Jg. 19, 1990, S. 79–82
- Karl Holl, »Eine sonst nur durch Vereinigung mehrerer Instrumente erzielbare Tonfülle«, »Musikblätter des Anbruch«, Jg. 8, Nr. 8–9, Sonderheft *Musik und Maschine*, Oktober-November 1926, S. 403
- Friedrich Holländer, *Die Musik im Tonfilm*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 8, Nr. 19, 10. Mai 1930, 1. Beilage
- Homunculus, *Der Tri-Ergon-Film und der Theaterbesitzer*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 1, Nr. 39, 29. September 1923, S. 15
- J. T. W., *Zur Musik der Nibelungen-Films*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 2, Nr. 44, 1. November 1924, S. 30
- Fritz Köhler, *Geräusche hinter der Leinwand*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 2, Nr. 2, 12. Januar 1924, S. 15–16
- [S. n.], *La musica d'arte film. La musica può ispirare il soggetto; o viceversa?*, »Cine-settimana«, 4. Juli 1927

- A. Lamontagne, *Naturaufnahmen für Phono- und Kinematographen*, »Der Kinematograph«, Jg. 1, Nr. 15, 14. April 1907 (§ 2)
- [S. n.], *Lebend-tönende Photographie und Synchronismus*, »Kinematograph«, Jg. 1, Nr. 50, 11. Dezember 1907
- [S. n.], *L'ebbrezza del film sonoro*, »Cine-Gazzettino«, 27. Juli 1929, S. 3
- Jón Leifs, »*Deutsche Kammermusik*« in *Baden-Baden*, »Signale für die musikalische Welt«, Jg. 85, Nr. 31–32, 1927, S. 1106–1108, 1129–1132
- Günther Lenhardt, *Um den Tonfilm*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 6, Nr. 25, 23. Juni 1928, S. 6
- Hugo Leonard, *Neue Film-Musik*, »Der Kinematograph«, Jg. 23, Nr. 236, 9. Oktober 1929 (§ 74)
- Nikolaus Listenius, *Musica*, Nurember, s. e., 1541
- Waldemar Lydor, *Praxis des Musikbetriebes*, »Reichsfilmbblatt«, III Nr. 16, 18. April 1925, S. 31
- Paul Marsop, *Lichtspiel und Lichtspielmusik*, »Die Musik«, Jg. 16, Nr. 5, Februar 1924, S. 328–339 (§ 35)
- Paul Medina, *Utopie der Filmmusik*, »Der Kinematograph«, Jg. 17, Nr. 847, 12. Mai 1923, S. 11
- Edmund Meisel, *Der Tonfilm hat eigene Gesetze. Eine Mahnung*, »Film-Kurier«, Jg. 10, Nr. 219, 13. September 1928, Beiblatt *die Film-Musik* (§ 65)
- Edmund Meisel, *Wie schreibt man Filmmusik?*, »Ufa-Magazin«, Jg. 2, Nr. 14, 1–7. April 1927 (§ 56); abgedruckt in *Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel*, hrsg. von W. Sudendorf, Frankfurt am Main, Deutsches Filmmuseum Frankfurt, 1984, S. 58–60
- Gustav Melcher, *Begleitende Musik im Kinotheater*, »Der Kinematograph«, Jg. 3, Nr. 136, 4. August 1909
- Hans Mersmann/Heinrich Strobel, *Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1928*, »Melos«, Jg. 7, 1928, S. 423–426: 425
- [S. n.], *Moderne Kinomusik*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 6, Nr. 46, 17. November 1928, S. 27 (§ 66)
- [S. n.], *Musikalien für Kino-Varieté*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 3, Nr. 14, 4. April 1925, S. 38
- O., *Rund um den Sprechfilm*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 6, Nr. 26, 30. Juni 1928, S. 14–16
- Max Olitzki, *Die Kinobühne als Konzertsaal*, »Der Kinematograph«, Jg. 3, Nr. 111, 10. Februar 1909 (§ 6)
- Max Olitzki, *Die Musik im Kinotheater*, »Der Kinematograph«, Jg. 3, Nr. 137, 11. August 1909 (§ 9)
- Max Olitzki, *Das Tonbildtheater eine Volksoper*, »Der Kinematograph«, Jg. 3, Nr. 147, 20. Oktober 1909 (§ 10)

Quellenverzeichnis

- George T. Pardy, *Siegfried*, »Motion Picture News«, 12. September 1925, S. 1275
[S. n.], *Premiere of »Siegfried«*, »Moving Picture World«, 4. April 1925, S. 481
- Eberhard Preussner, *Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927*, »Die Musik«, Jg. 19, Nr. 12, September 1927, S. 884–892
- Klaus Pringsheim, *Zum Problem der Filmmusik: Künstlerische Filmmusik*, »Der Kinematograph«, Jg. 17, Nr. 847, 12. Mai 1923, S. 11–12
- Adolf Raskin, *Grundsätzliches zum Tonfilmproblem*, »Melos«, Jg. 8, Nr. 5, 1929, S. 249–251 (§ 71)
- Vinzenz Reifner, *Musik und Film*, »Der Auftakt«, Jg. 1, Nr. 11, 1921, S. 151–152 (§ 32)
- Joseph Roth, *Bekehrung eines Sünders im Berliner Ufa-Palast*, »Frankfurter Zeitung«, 19. November 1925, Ders., *Werke*, hrsg. von K. Westermann, II: *Das journalistische Werk 1924–1928*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1990, S. 512–514
- Joseph Roth, *H-Moll-Symphonie*, »Berliner Börsen-Courier«, 21. Mai 1922, Ders., *Werke*, hrsg. von K. Westermann, II: *Das journalistische Werk 1924–1928*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1990, S. 815–817
- Walter Ruttmann, *Tonfilmregie*, »Musikblätter des Anbruch«, Jg. 11, Nr. 4, April 1929, S. 176–177 (§ 70)
- Alexander Schirmann, *Wie entsteht eine künstlerische und sinngemässe Filmmusik?*, »Der Kinematograph«, Jg. 11, Nr. 536, 4. April 1917 (§ 20)
- Poldi Schmidl, *Die erste filmdramatische Komposition*, »Der Kinematograph«, Jg. 7, Nr. 350, 10. September 1913 (§ 14)
- Poldi Schmidl, *Die Phantasie des Kinomusikers*, »Der Kinematograph«, Jg. 6, Nr. 300, 25. September 1912
- Poldi Schmidl, *Ein Ausweg aus der Misere der Filmmusik*, »Der Kinematograph«, Jg. 14, Nr. 700, 13. Juni 1920 (§ 28)
- Poldi Schmidl, *Fahrende Kinosänger*, »Der Kinematograph«, Jg. 15, Nr. 742, 8. Mai 1921 (§ 31)
- Poldi Schmidl, *Filmdramen mit eigener Musik*, »Der Kinematograph«, Jg. 13, Nr. 642–643, 30. April 1919 (§ 27)
- Poldi Schmidl, *Filmmusik oder Kinomusik*, »Der Kinematograph«, Jg. 10, Nr. 500, 28. Juli 1916 (§ 16)
- Poldi Schmidl, *Filmmusikprobleme und Filmmusikalischer Fortschritt. Berliner Kinoorchester*, »Der Kinematograph«, Jg. 15, Nr. 739, 17. April 1921 (§ 30)
- Poldi Schmidl, *Lichtbild und Begleitmusik*, »Der Kinematograph«, Jg. 4, Nr. 183, 29. Juni 1910 (§ 11)
- Poldi Schmidl, *Musikalische Regisseure und dramatische Kapellmeister*, »Der Kinematograph«, Jg. 12, Nr. 596, 5. Juni 1918 (§ 24)

- Poldi Schmidl, *Musikalisches aus dem Kino der Gegenwart*, »Der Kinematograph«, Jg. 5, Nr. 219, 8. März 1911 (§ 12)
- Poldi Schmidl, *Musikalische Stimmungstötung*, »Der Kinematograph«, Jg. 6, Nr. 287, 26. Juni 1912 (§ 13)
- Poldi Schmidl, *Nach unberühmten Mustern. Ein Filmmusikalischer Streifzug*, »Der Kinematograph«, Jg. 12, Nr. 582, 27. Februar 1918 (§ 22)
- Poldi Schmidl, *Selbstgewollte Abhängigkeit*, »Der Kinematograph«, Jg. 12, Nr. 623, 11. Dezember 1918 (§ 26)
- Poldi Schmidl, *Technische und künstlerische Gesetze der Musik im Kino (I.–II.)*, »Der Kinematograph«, Jg. 12, Nr. 593, 15. Mai 1918; Nr. 612, 25. September 1918 (§ 23)
- Poldi Schmidl, *Zwischen Parkett und weisser Wand*, »Der Kinematograph«, Jg. 7, Nr. 354, 8. Oktober 1913 (§ 15)
- Hans Walter Schmidt, *Musik und Film*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 1, Nr. 29, 21. Juli 1923, S. 12, 15–16
- Henryk Schnapek, *Ein Film zur Musik*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 3, Nr. 26, 27. Juni 1925, S. 31–32
- Henryk Schnapek, *Musikfilme als Beiprogramm*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 3, Nr. 36, 5. September 1925, S. 42
- Hans Schorn, *Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1928*, »Signale für die musikalische Welt«, Jg. 86, Nr. 32, 1928, S. 948–950
- Kurt Schröder, *Musikalische »Illustration«*, »Film-Kurier«, Jg. 16, Nr. 227, 27. September 1934, Beiblatt *die Film-Musik*
- Georg Schünemann, *Gebrauchsmusik und Erziehung*, »Die Musik«, Jg. 21, Nr. 6, Sonderheft *Gebrauchsmusik*, März 1929, S. 434–436
- Erwin Sedding, *Film und Musik*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 1, Nr. 27, 7. Juli 1923, S. 14
- Kurt Singer, *Opernfilm*, »Musikblätter des Anbruch«, Jg. 12, Nr. 6, Sonderheft *Wo stehen wir?*, Juni 1930, S. 212–214
- Henry Sonatore, *Das Klavier im Kinematographen-Theater*, »Der Kinematograph«, Jg. I Nr. 14, 7. April 1907 (§ 1)
- Erich Steinhard, *Menschen- und Maschinenmusik*, »Der Auftakt«, Jg. 7, 1927, S. 203–208
- Otto Stenzeel, *Tonfilm und Kinomusik*, »Reichsfilmbblatt«, Jg. 7, Nr. 14, 6. April 1929, S. 12
- Heinrich Strobel, *Film und Musik. Zu den Baden-Badener Versuchen*, »Melos«, Jg. 7, 1928, S. 343–347
- Heinrich Strobel, *Tonfilme und Lehrstücke*, »Melos«, Jg. 8, 1929, S. 315–317
- Hans Heinz Stuckenschmidt, *Maschinenmusik*, »Der Auftakt«, Jg. 7, 1927, S. 152–157

Quellenverzeichnis

- [S. n.], *Union Delog. Deutsche Lichtspiel-Opern-Gesellschaft m. b. H.*, »Der Kinematograph«, Jg. 10, Nr. 500, 28. Juli 1916 (§ 17)
- Julius Urgiß, *Die Aufnahmen für die Film-Oper »Martha« in Wernigerode a. Harz*, »Der Kinematograph«, Jg. 10, Nr. 510, 4. Oktober 1916 (§ 18)
- Julian Urgiß, *Die Harmoniefilme*, »Der Kinematograph«, Jg. 11, Nr. 566, 31. Oktober 1917 (§ 21)
- Frank Warschauer, *Die Stimme im Tonfilm*, »Musikblätter des Anbruch«, Jg. 10, Nr. 9–10, Sonderheft *Gesang Jahrbuch 1929*, November-Dezember 1928, S. 387–392 (§ 67)
- Frank Warschauer, *Filmmusik*, »Musikblätter des Anbruch«, Jg. 9, Nr. 3, Sonderheft *Leichte Musik*, März 1929, S. 130–134 (§ 69)
- Frank Warschauer, *Musik und Technik in Baden-Baden*, »Musikblätter des Anbruch«, Jg. 11, Nr. 7–8, Sonderheft *Probleme der Kompositionstechnik*, September-Oktober 1929, S. 306–308 (§ 72)
- Frank Warschauer, *Tonfilm in Amerika*, »Der Auftakt«, Jg. 9, Nr. 7–8, Sonderheft *Rundfunk, Tonfilm, Filmmusik*, 1929, S. 172–174 (§ 75)
- Kurt Weill, *Das Problem der neuen Oper*, »Vossische Zeitung«, 22. Januar 1927; in Ders., *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften*, Mainz, Schott, 2000, S. 54–58
- Kurt Weill, *Los vom Naturalismus: Probleme der Tonfilmgestaltung*, »Film-Kurier«, Jg. 13, Nr. 11, 14. Januar 1931, Beiblatt *die Film-Musik*
- Ernst Weitzmann, *Zur Theorie des Films*, »Film-Kurier«, Jg. 6, Nr. 257, 30. Oktober 1924, und Nr. 263, 6. November 1924
- [S. n.], *Wie singende Bilder (Tonbilder) entstehen*, »Der Kinematograph«, Jg. 2, Nr. 65, 25. März 1908 (§ 4)
- Fritz Zielesch, *Beim Schöpfer der Geräuschmusik*, »Berliner Volks-Zeitung«, Jg. 76, Nr. 97, 26. Februar 1928, Morgen-Ausgabe; in *Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel*, hrsg. von W. Sudendorf, Frankfurt am Main, Deutsches Filmmuseum Frankfurt, 1984, S. 61–62
- [S. n.] [–1–], *Zukunftsmusik*, »Der Kinematograph«, Jg. 1, Nr. 19, 8. Mai 1907

Literaturverzeichnis

Richard Abel, *Refining the Vaudeville. Moving Pictures Debate with Illustrated Songs*, in *The Tenth Muse*, hrsg. von L. Quaresima und L. Vichi, Udine, Forum, 2001, S. 437–484

Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, in Ders., *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1971, S. 7–148

Theodor W. Adorno/Hanns Eisler, *Composing for the Films*, New York, Oxford University Press, 1947; dt. Ausgabe *Komposition für den Film*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976

Rick Altman, *Silent Film Sound*. New York, NY: Columbia Univ. Press, 2004

Rick Altman, *Vorwort zu The Sounds of Silent Films. New Perspectives on History, Theory and Practice*, hrsg. von C. Tieber und A. K. Windisch, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, S. x–xiii

Gillian B. Anderson, *Music for Silent Films 1894–1929: A Guide*, Washington DC, Library of Congress, 1988

Gillian B. Anderson, *Synchronized Music: The Influence of Pantomime on Moving Pictures*, »Music and the Moving Image«, Jg. 8, Nr. 3, 2015, S. 3–39

Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Berlin, Rowohlt, 1932; Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002

Rudolf Arnheim, *Neuer Laokoon* (1938), in Ders., *Die Seele in der Silberschicht*, hrsg. von H. H. Diederichs, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, S. 377–412

Victor Auburtin, *Die Kunst stirbt*, München, Langen, 1911

Béla Balázs, *Der Geist des Films*, Halle an der Saale, Knapp, 1930; Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001

Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films*, Wien-Leipzig, Deutsch-Österreichischer Verlag, 1924; Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001

Stefano BarTEZZAGHI, *Banalità. Luoghi comuni, semiotica, social network*, Mailand, Giunti-Bompiani, 2019

Michael Beiche, *Musik und Film im deutschen Musikjournalismus der 1920er Jahre*, »Archiv für Musikwissenschaft«, Jg. 63, Nr. 2, 2006, S. 94–119

Carolin Beinroth/Claudia Bullerjahn, *Music in German Silent Cinema: Reception in the Film Trade Press 1907–1925*, »Journal of Film Music«, Jg. 7, Nr. 2, 2014

Charles M. Berg, *An Investigation of the Motives for and Realization of Music to Accompany the American Silent Film, 1896–1927*, Ph. diss., The University of Iowa, 1973

Ludwig Bray, *Die Praxis der Bearbeitung und Besetzung für kleines Orchester*, Berlin, Bote & Bock, 1927

- Bertolt Brecht, *Musikinfation im Film (1935–1942)*, in Ders., *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, 15: *Schriften zum Theater I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976, S. 488
- Julie Brown, *Organizing a Music Library for Playing to Pictures: Theory vs. Practice in Britain*, in *The Sounds of Silent Films. New Perspectives on History, Theory and Practice*, hrsg. von C. Tieber und A. K. Windisch, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, S. 13–35
- Carl Dahlhaus, *Rhythmus im Großen*, »Melos«, Jg. 1, 1975, S. 439–441
- Das Deutsche Filmschrifttum: Bibliographie der Bücher und Zeitschriften über das Filmwesen 1896–1939*, hrsg. von H. Traub, Stuttgart, Hiersemann, 1940, 19802
- Der Filmillustrator. Führer durch die Filmmusik*, Leipzig, Bosworth, 1927
- Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel*, hrsg. von W. Sudendorf, Frankfurt am Main, Deutsches Filmmuseum Frankfurt, 1984
- Karl Heinz Dettke, *Kinoorgel und Kinomusik in Deutschland*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1995
- Umberto Eco, *Lector in fabula*, Mailand, Bompiani, 1979
- Umberto Eco, *Opera aperta*, Mailand, Bompiani, 1976
- Katherine Ellis, *Music Criticism in Nineteenth-Century France: ›La Revue et Gazette musicale de Paris‹, 1834–1880*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995
- Sergej Eisenstein, *Neravnodushnaya priroda*, in Ders., *Izbrannye proizvedeniya v shesti tomakh*, Moskva, Iskusstvo, 1963–1970, III: *Teoreticheskie issledovaniya (1945–1948)*, hrsg. von L. A. Il'ina, 1964, S. 251–432; dt. Ausgabe Sergej Eisenstein, *Eine nicht gleichmütige Natur*, hrsg. von R. Heise, Berlin, Henschelverlag, 1980
- Sergej Eisenstein/Wsewolod Pudowkin/Grigorij Alexandrow, *Budušče zvukovoj fil'my. Zajavka*, 1928; Dt. Ausgabe *Manifest zum Tonfilm*, in *Texte zur Theorie des Films*, hrsg. von F.-J. Albersmeier, Stuttgart, Reclam, 2017, S. 54–57
- Thomas Elsaesser, *Early Cinema; Space, Frame, Narrative*, London, BFI Publishing, 1990
- Rainer Fabich, *Musik für den Stummfilm*, Frankfurt am Main, Lang, 1993
- Francesco Finocchiaro, *Il cinema parlante. Spunti per una drammaturgia della voce da Fritz Lang a Terrence Malick*, in *La voce mediatizzata*, hrsg. von M. Rizzuti und S. Lombardi Vallauri, Mailand, Mimesis, 2019, S. 69–92
- Francesco Finocchiaro, »Im Anfang war der Rhythmus«. *Aesthetic Abstractions in the Film Music Composition of the 1920s*, »Principles of Music Composing«, Sonderheft *Ratio versus Intuitio*, Jg. 17, 2018, S. 144–156
- Francesco Finocchiaro, »In the Mirror of Criticism«: *The Film–Music Debate on ›Reichsfilmblatt‹ from 1924 to 1929 (with a Source Catalogue)*, »Fontes Artis Musicae«, Jg. 67, Nr. 1, Januar–März 2020, S. 34–62
- Francesco Finocchiaro, *Musical Modernism and German Cinema from 1913 to 1933*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2017

- Francesco Finocchiaro, *Sergei Eisenstein and the Music of Landscape: The Mists of »Potemkin« between Metaphor and Illustration*. In *The Sounds of Silent Films. New Perspectives on History, Theory and Practice*, hrsg. von C. Tieber und A. K. Windisch, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, S. 172–191
- Maurizio Giani, *La doppia verità nell'estetica di Hanslick*, »Annali della Schola Salernitana«, 2000–2001, Salerno, Ripostes, 2001, S. 199–221
- Paolo Gozza/Antonio Serravezza, *Estetica e Musica. L'origine di un incontro*, Bologna, Clueb, 2004
- Rudolf Harms, *Philosophie des Films* (1926), Hamburg, Meiner, 2009
- Josef Häusler, *Spiegel der neuen Musik – Donaueschingen: Chronik, Tendenzen, Werkbesprechungen*, Kassel, Bärenreiter, 1996
- Heinz Heller, *Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910–1930 in Deutschland*, Tübingen, Niemeyer, 1984
- Paul Hindemith, *Zur mechanischen Musik* (1927), in Ders., *Aufsätze, Vorträge, Reden*, Zürich, Atlantis, 1994, S. 19–24
- Paul Hindemith, *Zu unserer Vorführung »Film und Musik«* (1928), in Ders., *Aufsätze, Vorträge, Reden*, Zürich, Atlantis, 1994, S. 29–32
- Hugo von Hofmannsthal, *Der Ersatz für die Träume* (1921), in Ders., *Reden und Aufsätze: 2. 1914–1924*, Frankfurt am Main, Fischer, 1986, S. 141–145
- Hugo von Hofmannsthal/Carl Jacob Burckhardt, *Briefwechsel*, Frankfurt am Main, Fischer, 1991
- Oliver Huck, *Das musikalische Drama im »Stummfilm«*, Hildesheim, Olms, 2012
- Gottfried Huppertz, *Film-musikalische Charakteristik*, Leipzig, Peters, 1930
- Christoph Hust, *Paul Hindemith als Filmkomponist*, »Hindemith-Jahrbuch«, Jg. 32, 2003, S. 148–166
- Herbert Ihering, *Von Reinhardt bis Brecht: vier Jahrzehnte Theater und Film* (3 Bände), III., 1930–1932, Berlin, Aufbau, 1961
- Christian Kiening/Heinrich Adolf, *Der absolute Film: Dokumente der Medienavantgarde (1912–1936)*, Zürich, Chronos, 2012
- Josef Kloppenburg, *Handbuch der Filmmusik. Geschichte – Ästhetik – Funktionalität*, Laaber, Laaber, 2012
- Siegfried Kracauer, *Geschichte. Vor den letzten Dingen* (1969), hrsg. von I. Belke, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973
- Siegfried Kracauer, *Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser* (1926), in Ders., *Das Ornament der Masse: Essays*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963, S. 311–317

- Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University Press, 1960; Dt. Ausgabe *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1964
- Zofia Lissa, *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin, Henschelverlag, 1965
- Kurt London, *Film Music: A Summary*, London, Faber & Faber, 1936
- Sergio Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Rom, Bulzoni, 2010
- Sergio Miceli, *Musica per film*, Mailand-Lucca, Ricordi-LIM, 2009
- Massimo Mila, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Turin, Einaudi, 1956
- Martin Miller Marks, *Music and the Silent Film. Contexts and Case Studies, 1895–1924*, New York und Oxford, Oxford University Press, 1997
- Janina Müller / Tobias Plebuch, *Toward a Prehistory of Film Music: Hans Erdmann's Score for ›Nosferatu‹ and the Idea of Modular Form*, »Journal of Film Music«, 2013, VI/1, S. 31–48
- Anno Mungen, *›BilderMusik‹: Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater- und Musikaufführungen vom 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Remscheid, Gardez!, 2006
- Music Criticism 1900–1950*, hrsg. von J. Ballester und G. Gan Quesada, Turnhout, Brepols, 2018
- Music Criticism 1950–2000*, hrsg. R. Illiano und M. Locanto, Turnhout, Brepols, 2019
- MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1937*, hrsg. von K. Uhlenbrok, München, edition text+kritik, 1998
- Konrad Ottenheym, *Film und Musik bis zur Einführung des Tonfilms*, Ph. diss. Berlin, 1944
- William Paul, *Unheimliches Theater*, »Kintop«, Jg. 8, *Film und Projektionskunst*, 1999, S. 117–139
- Hansjörg Pauli, *Filmmusik: Stummfilm*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1981
- Geoffrey Payzant, *Eduard Hanslick and Bernhard Gutt*, »The Music Review«, Jg. 50, 1989, S. 124–133
- Carlo Piccardi, *Pierrot al cinema. Il denominatore musicale dalla pantomima al film*, »Civiltà musicale«, Jg. 19, Nr. 51–52, 2004, S. 35–139
- Tobias Plebuch, *Mysteriosos Demistified: Topical Strategies within and beyond the Silent Cinema*, »Journal of Film Music«, Jg. 5, Nr. 1–2, 2012, S. 77–92
- Karl Prümm, *Musiktheorie als Filmtheorie: Hans Erdmann und die Stummfilmmusik, in Medienfiktionen. Illusion – Inszenierung – Simulation. Festschrift für Helmut Schanze zum 60. Geburtstag*, hrsg. von S. Bolik, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1999, S. 293–303
- Leonardo Quaresima, *Dichter heraus! L'Autorenfilm e il cinema tedesco degli anni '10*, »Griffithiana«, Jg. 38–39, 1990, S. 81–120
- Erno Rapée, *Encyclopaedia of Music for Pictures*, Belwin, New York, 1925

- Erno Rapée, *Motion Picture Moods for Pianists and Organists*, New York, Schirmer, 1924
- Joseph Roth, *Werke*, hrsg. von K. Westermann, II: *Das journalistische Werk 1924–1928*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1990
- Antonio Serravezza, *L'educazione estetica alla musica*, in *Educazione musicale e formazione*, hrsg. von G. La Face und F. Frabboni, Mailand, FrancoAngeli, 2008, S. 121–139
- Ulrich Siebert, *Filmmusik in Theorie und Praxis. Eine Untersuchung der 20er und frühen 30er Jahre anhand des Werkes von Hans Erdmann*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1990
- Ennio Simeon, *La nascita di una drammaturgia della musica per film: il ruolo di Giuseppe Becce*, »Musica/Realtà«, Jg. 24, 1987, S. 103–119
- Sogno viennese. Il cinema secondo Hofmannsthal*, Kraus, Musil, Roth, Schnitzler, hrsg. von L. Quaresima, Florenz, La Casa Usher, 1984
- Georg Otto Stindt, *Das Lichtspiel als Kunstform*, Bremerhaven, Atlantis, 1924
- Stummfilmmusik gestern und heute*, hrsg. Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin, Spiess, 1979,
- Thematischer Führer durch die Orchestermusik*, Berlin, Bote & Bock, 1928
- Richard Wagner, *Oper und Drama* (1851), Ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, IV, Leipzig, E. W. Fritsch, 1887
- Michael Wedel, *Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914–1945*, München, edition text+kritik, 2007
- Kurt Weill, *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften*, Mainz, Schott, 2000

Verzeichnis der Abbildungen und Notenbeispiele

Abb. 1a–b: *Motive aus der Musik zum Ufa-Film »Metropolis«*, Jede Woche Musik, »Berliner Tageblatt«, 15. Januar 1927 (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz)

Abb. 2: *Suite aus der Originalmusik zum Tonfilm »Panzerkreuzer Potemkin«*, Jede Woche Musik, »Berliner Tageblatt«, 2. August 1930 (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz)

Abb. 3: *Der Filmillustrator, Führer durch die Filmmusik*, Leipzig, Bosworth, 1927, S. 2

Abb. 4: *Der Filmillustrator, Führer durch die Filmmusik*, Leipzig, Bosworth, 1927, S. 2

Abb. 5: Gottfried Huppertz, *Film-musikalische Charakteristik*, Leipzig, Peters, 1930, S. 22

Abb. 6: Erdmann/Becce/Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, Berlin, Schlesinger, 1927, II: *Thematisches Skalenregister*, Nr. 3, S. 1

Abb. 7: Erdmann/Becce/Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, Berlin, Schlesinger, 1927, II: *Thematisches Skalenregister*, Nr. 59, S. 5

Abb. 8: Erdmann/Becce/Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, Berlin, Schlesinger, 1927, II: *Thematisches Skalenregister*, Nr. 75, S. 6

Abb. 9: Erdmann/Becce/Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, Berlin, Schlesinger, 1927, II: *Thematisches Skalenregister*, Nr. 360, S. 27

Abb. 10: Erdmann/Becce/Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, Berlin, Schlesinger, 1927, II: *Thematisches Skalenregister*, Nr. 232, S. 18

Abb. 11: Erdmann/Becce/Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, Berlin, Schlesinger, 1927, II: *Thematisches Skalenregister*, Nr. 973, S. 76

Abb. 12: Friedrich Wilhelm Murnau, *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens* (1922)

Abb. 13: Friedrich Wilhelm Murnau, *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens* (1922)

Abb. 14: Friedrich Wilhelm Murnau, *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens* (1922)

Abb. 15: Friedrich Wilhelm Murnau, *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens* (1922)

Notenbeispiel 1: Giuseppe Becce, *Kinothek*, Berlin, Schlesinger, Nr. 37 »Höchste Gefahr«, T. 1–8

Notenbeispiel 2: *Preis-Kino-Bibliothek* Nr. 2, Franz A. Sommer, »Versuchung«, T. 1–8

Notenbeispiel 3: *Preis-Kino-Bibliothek* Nr. 38, Herbert Kawan, »Große dramatische Szene (Gilgamesch)«, T. 1–12

Notenbeispiel 4: *Preis-Kino-Bibliothek* Nr. 6, Walter Broy, »Geisterszene«, T. 21–28

Notenbeispiel 5: *Filmharmonie* Nr. 1, Werner Richard Heymann, »Sérénade passionnée«, T. 1–9

Verzeichnis der Abbildungen und Notenbeispiele

Notenbeispiel 6: Edmund Meisel, *Panzerkreuzer Potemkin* (1926), IV. Akt

Notenbeispiel 7: Gottfried Huppertz, *Metropolis*, Akt I. *Auftakt*, T. 379–382

Notenbeispiel 8: Hans Erdmann, *Fantastisch-romantische Suite IA*: »Idylle«

Notenbeispiel 9: Giuseppe Becce, *De Profundis-Suite II*, 2: »Visionen eines Irren«
(eigene Transkription)

Notenbeispiel 10: Hans Erdmann, *Fantastisch-romantische Suite IB*: »Ergebung«

Notenbeispiel 11: Hanns Eisler, *Niemandland*, *Vorspiel*, T. 9–16

Personenregister

- Abel, Richard 63 FN 119
Abt, Franz 227
Adler, Guido 248
Adolf, Heinrich 36 FN 46–47
Adorno, Theodor Wiesengrund 14,
96 u. FN 195, 97 u. FN 197, 123 u. FN
245–246, 124 u. FN 248 u. 251, 169,
170 FN 357, 171
Albersmeier, Franz-Josef 164 FN 342
Albert, Eugen d' 190, 291
Alexandrow, Grigori... 164 u. FN 342, 165
FN 346
Alighieri, Dante 262
Altenberg, Peter 36, 156
Altman, Rick 9, 10 FN 6, 11 u.
FN 9, 12 FN 12, 174 u. FN 358
Anderson, Gillian B. 12 FN 13, 63 FN
119, 86 FN 177
Andrade, Francisco (oder António) d' .196
Annenkoff, Barbara 340
Antheil, George 140
Armándola, José 82
Arndt, Ernst Moritz 110
Arnheim, Rudolf 156 u. FN 320–321,
158 u. FN 328, 169, 170 FN 357
Aubert, Louis 73
Auburtin, Victor 141 u. FN 274

Bach, Johann Sebastian 33, 88, 262,
264, 334–335
Bagier, Guido 15, 20, 23 FN 25, 40 u.
FN 52, 140 u. FN 272, 147 u. FN 292,
148 u. FN 298, 150 u. FN 301, 157 u.
FN 324, 158 FN 327
Balázs (oder Balacz), Béla.... 67 u. FN 131,
129 u. FN 255, 130 u. FN 257, 131,
156 u. FN 322, 162, 163 FN 338, 323
Baldwin, Stanley 259
Ballester, Jordi 9 FN 5
Barón, Erwin 66, 209
Barón Rudolf 66, 209
Bartezzaghi, Stefano 89 u. FN 183
Bártok, Bela 47
Bauer, Emil 306
Becce, Giuseppe (oder Guiseppe)
15, 20, 23 u. FN 26, 44 FN 70–71, 65
FN 125, 66 u. FN 129, 69 u. FN 135,
71 u. FN 142, 73, 82, 88 u. FN 182,
92, 93 FN 190, 98, 101 u. FN 203,
102–103, 104 FN 206, 105 FN 208,
108 u. FN 217, 112 FN 224, 113 FN
227, 114, 116 FN 234, 120 FN 239,
122 FN 243, 131 FN 259, 132 FN 261,
133–134, 137 FN 267, 140 FN 271,
151, 152 u. FN 306–307, 155 u. FN
318, 173, 266, 270, 289–291, 293–294,
303–304, 307, 314, 325–327, 336, 343,
348 FN 3, 383
Beck, Jakob 76 FN 156, 214–215,
217, 224
Beer, Otto Fritz 165 FN 344
Beethoven, Ludwig van 31–33, 45,
66, 74, 88, 109–110, 152, 224, 233–
234, 259, 261–262, 264, 282, 291,
295, 302, 370
Behrendt, Hans 110
Beiche, Michael 13 FN 16
Beinroth, Carolin 13 FN 16
Belke, Ingrid 13 FN 15
Bellini, Vincenzo 114
Berg, Bengt 334
Berg, Charles M. 12 FN 13
Bergner, Elisabeth 313
Berlioz, Hector 31
Bernhard, Paul 140, 141 FN 273
Bie, Oskar 249
Bismarck, Otto von 307, 326, 371
Bizet, Georges 88

- Bloch, Ernst.. 43 FN 69, 55 u. FN 103, 63
u. FN 119, 153 FN 311
- Blum, Carl Robert 147 u. FN 293, 369
- Blume, Fritz294
- Boethius, Manlius Severinus37
- Bohnhoff (Kapellmeister)210
- Bolik, Sibylle 13 FN 16
- Bonaparte, Napoleon110
- Borch, Gaston.. 51 FN 93, 100 u. FN 201,
280, 316–318
- Bötel, Bernhard.....216
- Bötel, Heinrich216
- Boulanger, Georges.....382
- Brahms, Johannes.....227
- Brauner, Ludwig81 FN 165, 240
- Braunfels, Walter305
- Brav, Ludwig.. 23 u. FN 26, 44 FN 71, 65
FN 125, 66 FN 129, 69 u. FN 135, 88
FN 182, 93 FN 187, 98 FN 200, 101 u.
FN 203, 102–103, 104 FN 206, 105
FN 208, 108 FN 217, 113 FN 227,
114, 116 FN 234, 120 FN 239, 122 FN
243, 131 FN 259, 132 FN 261, 137 FN
267, 140 FN 271, 342
- Brecht, Bertolt. 46 u. FN 75, 157 FN 325,
169, 378
- Breuer, Peter.....216
- Bronstein, N. ... 161 u. FN 334, 164 u. FN
341 u. 343, 165 u. FN 345, 166 u. FN
347
- Brown, Julie 86 FN 177, 87 FN 179
- Brox Sisters (alias Lorayne, Bobbe u. Pa-
tricia Brox) 361
- Broy, Walter 94, 96
- Bruckner, Anton. 45, 47, 48 u. FN 82, 88,
305, 368
- Brüll, Karl 382–383
- Buchstab, Michael..... 110–111
- Bullerjahn, Claudia13 FN
16
- Bülow, Hans von127
- Burckhardt, Carl Jacob..... 35 FN 42
- Busoni, Ferruccio.....190
- Canudo, Ricciotto 41 FN 59
- Carreno, Teresa.....190
- Caruso, Enrico.....196
- Casella, Alfredo151
- Cavalcanti, Alberto376
- Chamberlain, Neville314
- Chaplin, Charles157, 365, 368
- Charpentier (oder Carpentier), Gustave ...
72
- Chevalier, Maurice.....165
- Chopin, Fryderyk ... 19, 31, 193, 224, 262
- Conradi, Hans.....377
- Cornelius, Max293
- Croce, Benedetto 7
- Crosland, Alan157
- Dahlhaus, Carl..... 136 u. FN 264–265
- Dante vgl. Alighieri
- Debussy, Claude 15, 73
- De Sica, Vittorio165
- Desmond, Olga.....224
- Dessau, Paul..... 168 u. FN 352, 169,
173, 377
- Dettko, Karl Heinz..... 12 FN 13
- Diederichs, Helmut..... 156 FN 321
- Dietrich, Marlene.....165
- Dohnányi, Ernst von190
- Donizetti, Gaetano..... 116 FN 236, 210
- Dransmann, Hansheinrich 75, 155 u.
FN 317, 308, 322, 325, 327, 336, 382
- Dupont, Ewald André218
- Dürer, Albrecht261
- Eberl, Eduard.....295
- Eck (Regisseur)165
- Eco, Umberto 73 FN 148
- Eggeling, Viking 36–37, 174
- Eggert, Ernst.....309
- Eggerth, Marta..... 150 FN 302
- Einstein, Albert..... 110 FN 219, 252, 259
- Eisenstein, Sergej 74, 105, 129 u. FN 256,
144, 163 u. FN 340, 164 u. FN 342,
165 u. FN 346

Personenregister

- Eisler, Hanns.... 96 u. FN 195, 97 FN 197,
123 u. FN 245, 124 u. FN 248 u. 251,
168–169, 170 u. FN 357, 171, 173,
378
- Eisner, Lotte 142 FN 278, 144 FN 285,
146 FN 291, 166, 167 u. FN 348 u. FN
350
- Ellis, Katherine 12 u. FN 14
- Elsaesser, Thomas..... 11 FN 10
- Engl, Joseph..... 147
- Erdmann, Hans 13 FN 16, 15–16, 20 u.
FN 23, 23 u. FN 26, 24 u. FN 27–28,
25, 26 u. FN 30, 39 u. FN 51, 40 u. FN
54–55, 41 u. FN 56, 42 u. FN 60–63,
43 u. FN 65–68, 44 u. FN 70–71, 45
FN 72, 46 u. FN 76, 47 u. FN 78–79,
48 FN 81–82 u. 84, 49 u. FN 85–86,
50 FN 87, 51 u. FN 92–94, 52 FN 96,
56, 65 FN 125, 66 FN 129, 67, 68 u.
FN 133, 69 u. FN 135, 70 u. FN 137 u.
139, 71 u. FN 140, 72 FN 144, 74 FN
150, 75 u. FN 151–153, 76 FN 154, 77
FN 159, 78 FN 160–163, 81 FN 164,
82 FN 166, 84 FN 174, 86 FN 176, 87
u. FN 180, 88 u. FN 182, 91 FN 184,
92 u. FN 186, 93 u. FN 187 u. 189, 94
u. FN 191–193, 96 u. FN 194, 97 u.
FN 196 u. 198, 98 FN 199, 99, 100 u.
FN 201–202, 101 u. FN 203, 102 u.
FN 204, 103, 104 u. FN 206, 105 u.
FN 207–208, 106 u. FN 209, 107 u.
FN 210, 108 u. FN 214 u. 216–217,
109 u. FN 218, 110 u. FN 220–221,
111 u. FN 223, 112 u. FN 224–225,
113 u. FN 226–227, 114, 115 u. FN
229–231, 116 u. 233–234, 117, 119 u.
FN 237, 120 u. FN 238–240, 121 u.
FN 241, 122 u. FN 243, 123, 124 u.
FN 250, 131 u. FN 259, 132 u. FN
260–262, 133–135, 136 FN 263, 137
u. FN 267, 138 u. FN 268, 140 u. FN
271, 141 FN 276, 154 FN 315, 157 u.
FN 323, 173, 175, 263, 272, 280, 286,
290, 292–293, 296–297, 301, 305–306,
309, 311, 314, 316, 318, 320, 323, 328,
335, 340, 343–344, 348 FN 3, 352, 354
- Ewers, Hanns Heinz 36, 65, 208
- Fabich, Rainer 12 FN 13
- Fanck, Arnold..... 72 u. FN 145, 332
- Farrar, Geraldine 196
- Feld, Hans 168 u. FN 353
- Feldmann (Regisseur)..... 209
- Feuchtwanger, Lion 378
- Fichte, Johann Gottlieb 110
- Fiedler, F. 54, 55 u. FN 101, 58,
192–193
- Fink, Mizzi 216
- Finocchiaro, Francesco 16 FN 18–21,
57 FN 107, 107 FN 212, 129 FN 256
- Flotow, Friedrich von 215
- Forst, Willi 150 FN 302
- Fouqué, Friedrich de La Motte 235
- Frabboni, Franco 8 FN 4
- Frank, Ernst..... 31 u. FN 33, 32, 34
- Friedell, Egon 36, 139 FN 269, 156
- Friedrich II., der Große 261
- Froehlich, Carl..... 66
- Fuhs, Julian 77 FN 160
- Gabriel-Marie, Jean..... 316
- Garbo, Greta..... 157
- Gaumont, Léon..... 148
- Geller, Oskar 63 u. FN 121, 77
FN 158, 183
- Gervais-Courtellemont, Jules 182
- Giani, Maurizio 136 FN 264
- Giese, Fritz 42 u. FN 64, 141 u.
FN 277, 362
- Gilbert, Jean..... 252
- Giordani, Tommaso 313
- Gluck, Christoph Willibald 98, 259,
304, 317
- Godowsky, Leopold 190
- Goehr, Walter 371, 378
- Goethe, Johann Wolfgang von.... 157, 259

- Gold, Gustav.....294, 325, 327
 Goulding, Edmund 112 FN 224
 Gozza, Paolo..... 10 FN 8
 Gräff, Werner..... 145–146
 Grempe, P.M. 148 FN 297
 Grieg, Edward 45, 62, 84, 86, 190,
 193, 294, 312, 333
 Grillparzer, Franz.....259
 Grock (alias Charles Adrien Wettach) .365
 Gronostay, Walter.....23, 154 u. FN 314,
 377–378.....
 Grosz, George.....378
 Gruner, Paul20, 55 FN 102, 61 u.
 FN 116, 62, 64 u. 123
 Guckel, Grete 349 FN 4
 Guckel, Timotheus vgl. Hans Erdmann
 Günther, Felix32, 225, 234
 Gutmann (oder Guttman), Alfred78,
 335
 Gutt, Bernhard 136 FN 264

Halvorsen, Johan86
 Hanslick, Eduard..... 132, 136 u. FN 264,
 152 FN 306, 375
 Harms, Rudolf 128 u. FN 253, 130 u.
 FN 258, 131
 Hauptmann, Gerhart.....259
 Häusler, Josef.....142 FN 279, 148
 FN 295
 Haydn, Franz Josef..... 88, 282
 Heise, Rosemarie 129 FN 256
 Heller, Berndt..... 132 FN 262
 Heller, Heinz 35 u. FN 43
 Hempel, Frieda.....196
 Hermann, Hans70 FN 138, 333
 Heymann, Werner Richard 20, 78,
 98 u. FN 200, 99–100, 119, 120 FN
 238, 335, 342–343
 Hildach, Eugen210
 Hindemith, Paul ... 15, 72 u. FN 145, 140,
 142 u. FN 278, 143 u. FN 281, 144 u.
 FN 285, 145 u. FN 287, 146 u. FN
 291, 147–148, 151, 167, 378

 Hofmannsthal, Hugo von.....35 u. FN
 41–42, 156
 Holl, Karl 143 u. FN 282
 Holländer, Friedrich..... 149 FN 300, 150,
 233, 235, 337
 Huck, Oliver 151 FN 303
 Hupfeld, Ludwig 190–191
 Huppertz, Gottfried..... 20, 72, 82 u.
 FN 169, 84 u. FN 175, 85, 98, 119,
 120–121, 123, 124 u. FN 250, 131–
 132, 289, 295, 300–301, 327, 337, 343
 Hust, Christoph..... 72 FN 145

 Ibsen, Erik 151, 365
 Ihering, Herbert..... 157 u. FN 325
 Illiano, Roberto9 FN 5
 Isidor von Sevilla351

 Jacobi, J. M.218
 Janáček, Leos47
 Jannings, Emil151, 156–157
 Jaubert, Maurice74

Kahn, William 32, 225
 Kálmán, Emmerich364
 Kandl, Eduard.....216
 Kawan, Herbert 94–95
 Kayser, Hans.....369
 Keaton, Buster157
 Kerr, Alfred 147, 249
 Ketèlbey, Albert..... 291, 302
 Kiening, Christian..... 36 FN 46–47
 Kieselhausen, Luzy.....78
 Kleefeld, Wilhelm.....92
 Kleist, Heinrich von.....259
 Kloppenburg, Josef 10 FN 7
 Kockert, Otto295
 Köhler, Fritz..... 154 FN 315
 Korngold, Erich Wolfgang305
 Kosinzew, Grigori.....164
 Kracauer, Siegrid..... 13 u. FN 15,
 40 u. FN 53, 42, 46 u. FN 73, 169, 170
 FN 357

Personenregister

- Kraus, Karl 35 FN 41
 Krause, Kar Otto 215, 217
 Křenek, Ernst 47, 366
 Kretzschmar, Hermann 104 u. FN
 206, 273
 Kreutzberg, Lola 343
 Krueger, Michael P. 69 u. FN 136
 Künnecke, Eduard 98, 326–327, 343
 Kutzner, Albert 186
 Kyser, Hans 288
- La Face, Giuseppina 8 FN 4
 Lamontagne, A. 28 u. FN 32, 153 u.
 FN 309, 174 FN 359, 180
 Lampel, Alfred 32 u. FN 36, 174
 Lang, Fritz 16 FN 21, 20, 72, 73
 FN 147, 120–121, 299
 Lehár, Franz 259, 364, 368
 Leifs, Jón 148 u. FN 294
 Lenhardt, Günther 159 u. FN 332
 Leonard, Hugo 110 FN 221, 382
 Lessing, Gotthold Ephraim 257, 339
 Leuschner, Robert 94
 Lewandowski (oder Lewandowsky),
 Louis 290
 Lindbergh, Charles 378
 Lindner, Gustav 383
 Lindworth, Erwin 24 FN 27
 Linke, Paul 326
 Lissa, Zofia 8 u. FN 3, 50 FN 89,
 162 FN 337
 Lissen (Regisseur) 218
 Liszt, Franz 31, 72, 181, 225, 235,
 262, 282
 Liszt-Wagner, Cosima 66
 Listenius, Nikolaus 50 u. FN 88
 Lloyd, Harold 47 FN 77
 Locanto, Massimiliano 9 FN 5
 Lombardi Vallauri, Stefano 16 FN 21
 London, Kurt 12 FN 13, 20, 143
 Lordmann, Peter 217
 Lortzing, Albert 235
 Lösch, Erich 149, 357
- Louis Ferdinand von Preußen 110 u.
 FN 220
 Lubbe, Kurt 382, 383
 Lubitsch, Ernst 77, 340
 Lüdtke (oder Luedtke), Hans 78, 284
 Lumière, August u. Louis 148
 Luther, Martin 209, 334
 Lydor, Waldemar 24 FN 27, 110,
 111 u. FN 222
- Maeterlinck, Maurice 36
 Mager, Jörg 371
 Mahler, Gustav 47, 84, 282, 305
 Malick, Terrence 16 FN 21
 Malipiero, Gian Francesco 151
 Mann, Thomas 259
 Maria Theresia von Österreich 261
 Marks, Martin Miller 12 FN 13, 57
 FN 108
 Marschner, Heinrich 302
 Marsop, Paul 41 u. FN 57, 253
 Marx, Adolph Bernhard 136 FN 264
 Massenet, Jules 88, 302
 Massolle, Joseph 147
 Matzner, Gustav 187
 May, Carl 93
 May, Hans 98, 289, 326, 343, 382
 Medina, Paul 34, 35 u. FN 40
 Meisel, Edmund 15, 20, 74, 105–106,
 107 u. FN 211–213, 108 u. FN 215,
 140, 163 u. FN 339, 165, 173, 321–
 322, 326–327, 332, 337, 355, 370–371
 Melcher, Gustav 55 u. FN 104, 56, 109
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 32, 72,
 115, 191, 225
 Mersmann, Hans 146 u. FN 290
 Messter, Oskar 141 FN 276, 148, 186–187
 Meyerbeer, Giacomo 220, 302
 Miceli, Sergio . 47 FN 80, 48 FN 83, 52 u.
 FN 97
 Mikulicz, Karl Lothar 343
 Mila, Massimo 7 u. FN 1
 Milhaud, Darius 151

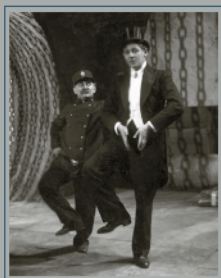
- Monteverdi, Claudio56
 Moussinac, Leon347 FN 2
 Mowrer, Edgar Ansel358
 Mozart, Wolfgang Amadeus45–46,
 65–66, 75, 77 FN 159, 88, 109, 253,
 264, 282, 302, 325–326
 Müller, Janina 96 FN 194
 Müller–Endenthum, Herbert.....325
 Mungen, Anno 63 FN 118
 Murnau, Friedrich Wilhelm 23, 48
 FN 82, 69, 71, 73, 132–135, 137, 307
 Musil, Robert 35 FN 41, 36
- Nagy, István55
 Napoleon vgl. Bonaparte
 Neinas, Karl.....294
 Nielsen, Asta.....211
 Neumannowicz (Kapellmeister).....340
- Obermaier, Louise187
 Offenbach, Jacques46 FN 77, 78, 225
 Oltitzki, Max.....20, 57 u. FN 106,
 141 FN 276, 190, 193–194
 O’Montis, Paul78
 Oswald, Richard 150 FN 302
 Ottenheym, Konrad..... 12 FN 13
 Otto (Operateur).....217
- Padereswki (oder Paderewsky),
 Ignacy Jan190
 Pardy, George T. 73 FN 147
 Paul, William..... 76 u. FN 155
 Pauli, Hansjörg 53 FN 99
 Payzant, Goeffrey 136 FN 264
 Perlmann, Emil226
 Piccardi, Carlo 63 FN 119
 Piscator, Erwin107 FN 211, 363
 Plançon, Pol.....196
 Plebuch, Tobias..... 86 FN 177, 96 FN 194
 Poincaré, Raymond.....259
 Popper, Hugo190
 Porret, Julien 98, 343
 Praszch, Eduard 289, 326
- Preussner, Eberhard..... 142 u. FN 280,
 148 u. FN 294
 Pringsheim, Klaus23 FN 25, 326–327
 Prokof’ev (oder Prokofjew), Sergei73
 Prümm, Karl..... 13 FN 16
 Puccini, Giacomo.....220, 293, 302
 Pudowkin, Wsewolod 111, 164 u.
 FN 342, 165 FN 346, 166
- Quaresima, Leonardo 35 FN 41, 63
 FN 119
 Quesada, Germán Gan9 FN 5
- Rabelais, François256
 Rachmann, Sam.....325
 Rameau, Jean-Philippe..... 84, 88, 333
 Rapée (oder Rappee), Ernö 51 FN 92,
 73, 82 FN 170, 86 FN 177, 87 FN 177,
 116 FN 234, 314–315, 325, 327, 335
 Raskin, Adolf 152 FN 306, 154 u.
 FN 312, 158 u. FN 329, 373
 Reger, Max..... 47, 84, 253
 Reichmann, Heinrich.....76, 147 FN 293
 Reifner, Vinzenz.....110 FN 219, 248
 Reinhardt, Max157 FN 325, 230
 Renée, Jacques97
 Respighi, Ottorino..... 167 FN 348
 Revelers (oder Revellers), the378
 Richelieu, Armand-Jean du Plessis de .105
 Richter, Ellen78
 Richter, Hans36, 145–146, 376
 Riecke (Kapellmeister)293
 Riemann, Hugo.....248
 Riesenfeld, Hugo..... 73 FN 147, 74
 Rizzuti, Marida 16 FN 21
 Roland, Marc..... 72 FN 144, 327, 337
 Rosenthal, Moritz.....190
 Rossini, Gioachino... 66, 116 FN 236, 210
 Roth, Joseph.....35 FN 41, 46 FN 77,
 47 FN 77, 55, 56 FN 105
 Rothapfel, Samuel L.....73
 Rühle, Robert..... 93, 98 u. FN 200, 342
 Rust (Komponist).....343

Personenregister

- Ruttmann, Walter36 u. FN 47, 129,
144, 161, 162 u. FN 335, 163, 165,
174, 371, 376
- Rye, Stellan.....65
- Sabac el Cher, Gustav.....295
- Sacchetto, Rita224
- Sacher (Kapellmeister).....340
- Sauer, Emil190
- Schaljapin, Fjodor I.196
- Schanze, Helmut.....13 FN 16
- Scheer, Ludwig.....116 FN 233
- Scheidemann, Philipp.....259
- Schiller, Friedrich.....259, 365
- Schillings, Max von.....291
- Schimak, Franz382
- Schirmann (oder Schirrmann), Alexander
67 FN 132, 68 FN 132, 81, 221, 294,
295
- Schlemmer, Oskar.....140
- Schmidl, Leopold (Poldi) ..20 u. FN 24, 58
u. FN 109–111, 59 u. FN 113–114, 60,
61 u. FN 115, 64 u. FN 122–124, 65 u.
FN 126, 66 u. FN 127, 67 u. FN 132,
68 FN 134, 70 FN 137, 71 FN 141 u.
143, 73 u. FN 149, 77 FN 157, 87 FN
178, 116 FN 235–236, 197, 206, 208–
209, 212, 226, 228, 230, 236, 239, 243,
245–246
- Schmidt, Hans Walter39 u. FN 49
- Schmidt, Paul.....284
- Schmidt-Boelcke, Werner.....168
- Schmidt-Gentner, Willy.....74, 110–112,
326–327, 336
- Schnapek, Henryk32 u. FN 35–36, 33 FN
37
- Schnitzler, Arthur35 FN 41, 36, 156
- Schönberg, Arnold.....73, 147, 371
- Schönwald, Gustav.....217
- Schorn, Hans146 u. FN 289,
- Schreker, Franz47, 147, 299–300, 302,
305
- Schröder, Kurt168, 169 u. FN 356
- Schubert, Franz.....45, 56, 88, 262, 314
- Schulz, Bruno326
- Schumann, Robert..31, 88, 259, 262, 299
- Schünemann, Georg.....141 FN 275
- Schwarz, Hanns74
- Sedding, Erwin34 u. FN 39, 35
- Seebald (Theatersängerin).....216
- Seiler (Kapellmeister)210–211
- Sembrich, Marcella196
- Serravezza, Antonio8 FN 4, 10 FN 8
- Shakespeare, William151, 259, 365
- Sibelius, Jean.....82
- Siebert, Ulrich13 FN 16
- Siede, Ludwig.....382
- Simeon, Ennio71 u. FN 142
- Sinding, Christian86, 333
- Singer, Kurt151 FN 303
- Slezak, Leo196
- Smetana, Bedrich32, 45
- Smith, Jack378
- Sommer, Franz A.94, 95
- Sonatore, Henry27 u. FN 31, 179
- Spohr, Louis302
- Starewitch, Ladislav168
- Stefan, Paul.....23
- Steinhard, Erich23, 148 u. FN 294
- Stenzeel, Otto.....159 u. FN 333
- Stephan, Walter295
- Stindt, Georg Otto. 20, 41 FN 58, 42, 127
u. FN 252, 128 u. FN 253, 129 FN
254, 131
- Strauss, Johann (Sohn).....201, 233, 235
- Strauss, Richard 47, 73, 84, 152, 227, 262,
282–284, 302, 305–307, 326–327
- Strawinsky, Igor.....73
- Stresemann, Gustav259
- Strindberg, August.....151
- Strobel, Heinrich .23, 143 FN 283, 146 u.
FN 290, 153 u. FN 308
- Stuckenschmidt, Hans Heinz .23, 139, 140
u. FN 270
- Sudendorf, Werner.....107 FN 211
- Suppé, Franz von78, 252, 382

- Svendsen, Johan86
- Tamagno, Francesco196
- Tavan, Émile 62, 302
- Tetrazzini, Luisa.....196
- Theremin, Léon371
- Tieber, Claus 12 FN 12, 130 FN 256
- Toch, Ernst 140, 143
- Toller, Ernst.....107 FN 211, 378
- Tolstoi, Lew N.....259
- Traub, Hans 14 FN 17
- Trauberg, Leonid164
- Trivas, Victor.....169
- Tschaikoswsky, Pjotr Ilijtsch.... 32, 45, 74,
81–82, 88, 111–112, 229, 291, 302
- Uhlenbrok, Katja 63 FN 119
- Ulfig, Walter337
- Urack, Otto119, 325–327
- Urgiß, Julian 20, 32 u. FN 34, 77 FN 156,
216, 224
- Van Doesburg, Theo..... 36 u. FN 46
- Veidt, Konrad385
- Verdi, Giuseppe.....88, 220, 261
- Vichi, Laura 63 FN 119
- Vogler, Erich.....322
- Vogt, Hans.....147
- Waghalter, Ignatz 119 u. FN 237, 292,
296–297, 299, 312–314, 324–325, 327
- Wagner, Richard. 41, 44, 49, 51 u. FN 95,
52, 65–67, 72 u. FN 147, 73 FN 147,
115, 120, 123 u. FN 246, 124 FN 250,
128, 136 FN 264, 151, 152 u. FN 306,
153, 174, 189, 199–201, 222, 227, 253,
259, 261, 264, 280, 282, 289, 298–299,
302, 343, 353, 375
- Wagner, Victor 72 FN 147
- Warschauer, Frank ...23, 50 u. FN 90, 144
FN 284, 151 FN 305, 153 u. FN 310,
155 FN 316, 156 FN 319, 357, 367,
375, 383
- Weber, Carl Maria von 259, 302
- Weber, David (alias Robert Gilbert)378
- Wedel, Michael .. 76 FN 156, 147 FN 293,
150 FN 302
- Wegener, Paul.....65
- Weill, Kurt.23, 47, 148, 151, 152 FN 306,
166, 167 u. FN 348 u. 349, 168 u. FN
354, 169, 171, 362, 375, 378
- Weingartner, Felix 260, 280
- Weishaupt (Kapellmeister)341
- Weiss (oder Weiß), Josef ..65–66, 208, 334
- Weißmann, Adolf 327, 338
- Weitzmann, Ernst35 u. FN 44, 36
- Werner, Max.....217
- Wertow, Dsiga168
- Westermann, Klaus 47 FN 77
- Wiedermann (Kapellmeister)341
- Wiene, Robert73
- Wilde, Oscar65
- Windisch, Anna Katharina. 12 FN 12, 130
FN 256
- Wolf, Hugo81, 84, 227, 291
- Wolf, Winfried307–308, 326
- Würschke, Conrad340
- Zamecnik, John Stepan 291, 302
- Zeilinger, Fritz 32, 174
- Zeller, Wolfgang72 FN 144, 326
- Zemlinsky, Alexander47
- Zielesch, Fritz 107 FN 213
- Zimmermann, Mary225
- Zobel (Kapellmeister).....340
- Zola, Émile.....259

Die Musik macht den Ton



Zwischen Filmkomödie
und Musical

Ein **CINEGRAPH** Buch
edition
text+kritik

auch als
eBook

Ein CineGraph Buch
2025, 160 Seiten, s/w-Abb.
ISBN 978-3-68930-016-6

Die Musik macht den Ton

Zwischen Filmkomödie und Musical

Der Band dokumentiert die Beiträge des CineGraph-Kongresses zum populären Genre der Tonfilmoperette bzw. musikalischen Komödie, das in Deutschland nach Einführung des Tonfilms ab 1929 entstand. Beleuchtet werden die Karrieren von Regisseuren wie Wilhelm Thiele, Hanns Schwarz und Max Reichmann, Komponisten wie Werner Richard Heymann, Hans May und Michael Eisemann, singenden Schauspielern und Schauspielerinnen wie Paul Hörbiger, Joseph Schmidt, Max Hansen, Imperio Argentina und Lilian Harvey.

et+k

edition text+kritik

fünfzig
jahre

Literatur · Musik · Film



auch als
eBook

Maria Behrendt /
Christoph Hust (Hg.)
2025, 260 Seiten
farb. Abb., Notenbeispiele
ISBN 978-3-96707-917-3

Hergeträumt

Weltenbau fiktiver Kulturen durch Musik

Soundtracks zu »Star Wars«, »Lord of the Rings« oder »Game of Thrones« haben dazu beigetragen, das musikalische Ausmalen fiktiver Kulturen als filmmusikalische Ausdrucksweise und populäre Rezeptionsgewohnheit zu etablieren. Der Band beleuchtet musikalische Konstruktionen fiktiver Kulturen, identifiziert die Funktion von Musik als Brücke zwischen Vertrautem und Fremdem, deckt genreübergreifende Mechanismen auf und erörtert den Aspekt der kulturellen Aneignung.

et+k

edition text+kritik

fünfzig
jahre

Literatur · Musik · Film



Marina Schieke-Gordienko
2025, 171 Seiten, s/w-Abb.
ISBN 978-3-96707-909-8

Ferruccio Busoni

Pianist und Kosmopolit

Der charismatische Künstler Ferruccio Busoni (1866–1924) war als Pianist und Pädagoge in der Welt unterwegs. Er galt als einer der glänzendsten Klaviervirtuosen seiner Zeit, doch war er auch Komponist, Bearbeiter und Librettist und verfasste zudem zahlreiche musiktheoretische Schriften. Diese hinterließen ihre Spuren nicht nur bei seinen Schülern, sondern gaben darüber hinaus Impulse für die elektronische Klangerzeugung im frühen 20. Jahrhundert.

et+k

edition text+kritik

fünfzig
jahre

Literatur · Musik · Film