

Ulrich Rügner

Musikalische Illustration und Erzählform Musik im Stummfilmkino

Der Untertitel meines Beitrags, Musik im Stummfilmkino, will besagen: Musik zu Filmvorführungen in Räumen, die nur zu Filmvorführungen bestimmt sind.

Vor dem Einzug des Kinematographen in feste Häuser kann von einer bewußt gestalteten Erzählform der Begleitmusik nicht ernsthaft geredet werden. Daher werde ich die Musik zum Stummfilm zwischen 1895 und ca. 1910 nur am Rande erwähnen. Erst von dem Moment an, in dem der Film im Kino zuhause ist, stellt sich der Begleitmusik die Aufgabe der Illustration, d.h. der Anwendung einer als "passend" empfundenen Musik auf eine bestimmte Situation im Film.

Musik zum Film hat es von Beginn an gegeben. Als die Brüder Lumière am 28. Dezember 1895 im Indischen Salon des Grand Café am Boulevard des Capucines in Paris ihren Cinématographe zum ersten Mal öffentlich vorführten, spielte ein Pianist. Nicht ganz zwei Monate zuvor, am 1. November 1895, hatten Max und Emil Skladanowsky im Berliner Wintergarten die ersten Filme mit ihrem Bioskop gezeigt. Begleitet wurde die Vorführung von einem Salonorchester. Die Musik, die zum Interieur des Aufführungsraums gehörte, war also bei den ersten Filmvorführungen dabei.

Die Begründung, die Musik habe das Rattern der Projektionsmaschinen übertönen müssen, muß ins Reich der Legende verwiesen werden, da die Projektoren der Lumières fast geräuschlos liefen.

Die zumeist genannten Gründe, weshalb der Stummfilm von Musik begleitet wurde, sind:

Die Musik sollte

1. den Lärm der Projektoren übertönen und
2. die ungewohnte Stille der bewegten Bilder kompensieren.

Es fällt auf, daß strenggenommen die eine Begründung die jeweils andere ausschließt.

Die Musik zu den ersten Filmen war schlicht die Musik der Varietés, in denen die Filmvorführungen stattfanden.

Über die Begleitmusik zu der Zeit, als das Kino ein Dasein als wandernde Jahrmaktsattraktion führte, wissen wir wenig.

Ich übergehe auch die Blütezeit der Tonbilder, die etwa zwischen 1905 und 1913 anzusetzen ist. Hier war das Bild quasi die Begleitung einer vorher gefertigten Musik; außerdem handelt es sich dabei nicht um Stummfilme, sondern um die Embryonalphase des Tonfilms.

Man kann davon ausgehen, daß es sowohl die Kinokapelle als auch den einsamen Klavierspieler gab, sobald es feste Kinos gab, also etwa seit 1910.¹ In sozialer Hinsicht war vor allem eines wichtig: Der Trend zu längeren Filmen und zu festen Kinos verdankt sich dem Interesse der Filmindustrie an einem bürgerlichen Publikum.

In Frankreich hatte Pathé Frères bereits 1907/08 begonnen, renommierte Schriftsteller und Bühnenstars für den Film zu gewinnen; im Herbst 1908 wurde die "Film d'Art"-Produktion *L'Assassinat du Duc de Guise* mit einer eigens dafür komponierten Musik des hochberühmten Camille Saint-Saëns einem auserlesenen Publikum vorgeführt. Der "Salle Visions d'Art", in dem diese Aufführung stattfand, wurde damit eingeweiht als eines der ersten Lichtspieltheater der Filmgeschichte.

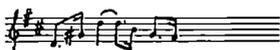
Im Film posierten die Schauspieler und Statisten als "lebende Bilder" vor dem Dekor; es gab nur eine starre Einstellungsgröße, zwischen Halb-totale und Totale.

Der Komponist Saint-Saëns schrieb seine Musik für Harmonium, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn und Klavier, das heißt für ein Salonorchester von zwölf Musikern. Entscheidend ist, daß hier bereits sowohl leitmotivisch als auch stimmungs-illustrativ gearbeitet wird, außerdem werden von Themen einzelne Motive im Sinne der klassisch-romantischen Tradition abgespalten.

Schon in der Introduction, die dem eigentlichen Film vorausgeht, erklingt das Leitmotiv des Herzogs von Guise.



Als ein Page die Marquise von den bösen Absichten des Königs gegen den Herzog unterrichtet, wird vom Leitthema des Herzogs ein Motiv abgespalten, das zum Todesmotiv wird. Das Quart-Quint-Verhältnis des ursprünglichen Leitthemas wird dabei in ein Tritonus-Verhältnis verändert.



¹Vgl. Ottenheym, Konrad: Film und Musik bis zur Einführung des Tonfilms. Beiträge zu einer Geschichte der Filmmusik (Maschinenschr.) Diss., Berlin 1944, S.62-66

Dieses Motiv erklingt bereits mit dem Auftritt des Pagen, als der Zuschauer die Botschaft noch nicht kennt.

Bei anderen Situationen - zum Beispiel, wenn der König seine Leibgarde um sich versammelt - wird das Todesmotiv in einer stimmungsinformativen Musik versteckt.



Als einer der Männer der Garde ein Strohkreuz auf die Brust des toten Herzogs legt, gleicht sich die Musik dem Duktus eines Chorals an.



Bereits in der ersten nachweisbaren Eigenkomposition² einer bestimmten Musik zu einem bestimmten Film werden also verschiedene musikalische Verfahren zum Verdeutlichen der Filmerzählung nutzbar gemacht: die Leitthematik, die Technik der thematischen Abspaltung, die Stimmungs-Untermalung und die typisierende Verwendung eines von seinem soziokulturellen Zusammenhang her bekannten Genres.

Solche Muster musikalischen Ausdeutens einer Erzählung sind nun sämtlich aus der Praxis des Schauspiels, der Oper und des Musikdramas bereits bekannt. Neu ist allerdings die Exaktheit, mit der die Musik in ihrem Gesamtverlauf den Handlungsvorgängen der Bilder folgt. Angesichts der relativ knappen Dauer des Films (18 Minuten) wird der formale Verlauf ausgesprochen kleingliedrig. Die melodischen Verläufe erscheinen - im Vergleich mit anderen, formal eher breit angelegten Kompositionen Saint Saëns' - sehr knapp und überdies asymmetrisch proportioniert; periodische Phrasen fehlen fast ganz.

Nun paßt sich aber die Musik den Handlungsverläufen nicht nur oberflächlich an, etwa durch bloße synchrone Verdopplung des Sichtbaren, sondern auch als Vorahnung oder Erinnerung. Sie fügt dem Film eine eigene Zeitschicht hinzu. *L'Assassinat du Duc de Guise* ist zwar als Film noch ausgesprochen unfilmisch (im wesentlichen handelt es sich um eine Bilderfolge nach Art der Guckkastenbühne). Die Begleitmusik aber entwickelt aus dem

²Die hier wiedergegebenen Notenbeispiele sind zum großen Teil Transkriptionen von erhaltenen Tonträgern. Einige stammen aus Originalquellen (Klavierauszügen oder Partituren), die sich im Deutschen Institut für Filmkunde in Frankfurt befinden.

Fundus der spätromantischen Musiksprache heraus bereits eine ausgesprochen filmgemäße musikalische Form.

Nun hatten die Komponisten schon im 19. Jahrhundert gelernt,

- a) außermusikalische Vorlagen aus Literatur oder Malerei musikalisch zu paraphrasieren und
- b) vergleichsweise offene Formverläufe unter Verwendung kleingliedriger Motive zu bauen.

Am spektakulärsten war dies Franz Liszt und Richard Wagner gelungen, aber auch so fundamental unterschiedliche Komponisten wie Robert Schumann und Hugo Wolf hatten in dieser Richtung entscheidende Vorarbeit geleistet. Multimediale Vorstellungen verbanden diese mit ihrer Musik allemal, allen voran Liszt und Wagner. Liszts 1857 uraufgeführte "Dante-Sinfonie" beispielsweise war ursprünglich als Musik zu einer "Diorama"-Vorführung von 36 Skizzen des Malers Bonaventura Genelli geplant gewesen.

Camille Saint-Saëns hatte mit Liszt in einem intensiven Freundschafts- und Schülerverhältnis gestanden, und Josef Weiß, der 1913 die Musik zu Stellan Ryes *Der Student von Prag* lieferte, war ebenfalls Schüler Liszts gewesen.

Mit dem Einzug des Kinematographen in feste Häuser bekam die Musik die Aufgabe, wenigstens einigermaßen zum Film zu passen. Eine derart sensible Filmmusik wie die von Saint-Saëns zu *L'Assassinat du Duc de Guise* wurde dabei gar nicht erst erwartet. Abgesehen davon war die Erstellung einer Originalkomposition zum Film ein extremer Luxus und somit die absolute Ausnahme. Über britische Quellen weiß man allerdings, daß Charakter- und Salonstücke der bürgerlichen Klavierliteratur des 19. Jahrhunderts um 1910 bereits einen festen Platz in der Kinomusik erobert hatten. Außerdem drang, sofern man über einen Schlagzeuger verfügte, eine breite Palette von naturalistischen Geräusch-Imitationen ins Kino ein.

Um es den Begleitern leichter zu machen - die Musik wurde oft als einseitig und unpassend empfunden, wenn überhaupt besonders Notiz von ihr genommen wurde -, lieferten die amerikanischen Kinofirmen ab etwa 1910 sogenannte "Cue Sheets", also Hinweislisten. Einem Film wurden zu bestimmten Szenen ausgewählte Musikstücke zugeordnet. Als Begleitmusik für den Einakter *Frankenstein*, der Ende März 1910 in die amerikanischen Kinos gelangte, wurde z.B. folgendes empfohlen:

Anfang

Andante - "Then You'll Remember Me". Bis:

Frankensteins Laboratorium

Moderato - "Melodie in F". Bis:

Monster entsteht
 Agitato, sich steigend. Bis:
 Monster erscheint über dem Bett
 Dramatische Musik aus "Freischütz". Bis:
 Vater und Tochter im Wohnzimmer
 Moderato. Bis:
 Frankenstein kehrt nach Hause zurück
 Andante - "Annie Laurie". Bis:
 Monster betritt Frankensteins Wohnzimmer
 Dramatisch - "Freischütz". Bis:
 Tochter mit Teekanne
 Andante - "Annie Laurie" Bis:
 Monster kommt hinter dem Vorhang hervor
 Dramatisch - "Freischütz". Bis:
 Hochzeitsgäste verabschieden sich
 Brautchor aus "Lohengrin".
 Etc.³

Diese Musikauswahl erscheint ebenso vage wie grobschlächtig, klischeehaft und nicht sehr einfallsreich. Das Cue Sheet tut aber vor allem ein anderes: Es faßt Situationen zusammen, und es markiert Wendepunkte. Die Wechsel der Musikstücke in der Kompilation begründen sich aus einer Dramaturgie, wenn auch aus einer rudimentären. Wenn die Musik - das eine Mal eher vage, das andere Mal eher plakativ - illustriert, so gliedert sie zugleich.

Aus der Cue Sheet-Praxis mußte bald die Erkenntnis folgen, daß das Repertoire an typisierten Filmsituationen relativ begrenzt war. Demnach konnte man Erfolg haben, wenn man mehrfach einsetzbare Musik für standardisierte Filmszenen komponierte und vertrieb. So handelte der aus Böhmen in die USA eingewanderte J. S. Zamecnik, als er 1913/14 seine dreibändige "Sam Fox Moving Pictures Music Volumes" veröffentlichte. Damit schlug die Geburtsstunde der Kinothek. Das heißt: Während in der Cue Sheet-Praxis die Filmproduzenten die Zusammenstellung der Musik zu einem Film übernommen hatten, wurde dies nun vom Kinokapellmeister besorgt. Eigens für standardisierte filmische Stimmungen verfertigte Kompositionen, zusammen mit Stücken aus dem Repertoire von Sinfonik, Bühnenmusik und Oper, bildeten den Fundus, aus dem die musikalische Illustration schöpfte.

³Nach: Pauli, Hansjörg: Filmmusik: Stummfilm, Stuttgart 1981, S. 91f.

In Deutschland sollte dann Giuseppe Becce, der noch vor dem ersten Weltkrieg zusammen mit Oskar Meßter musikalische Lehrfilme für Dirigenten produziert hatte⁴, 1919 die erfolgreiche "Kinothek"-Serie beginnen. Heute steht der Name dieser Serie für die gesamte Praxis, für standardisierte Filmsituationen eigens komponierte, vorrangig stimmungs-illustrative Musiken zu einer Filmmusik zusammenzustellen. Giuseppe Becce schrieb bereits 1913 eine sogenannte Originalkomposition zum *Richard Wagner*-Film des Max-Reinhardt-Assistenten William Wauer. Es handelte sich hier allerdings um eine Kompilation - zu beträchtlichen Teilen aus in sehr kruder Weise veränderten Wagnerschen Originalmusiken sowie anderen Materialien aus dem klassisch-romantischen Fundus. Der Film war als Beitrag zum hundertsten Geburtsjahr Wagners gedreht worden, das Haus Wahnfried hatte eine Verwendung Wagnerscher Originalmusik, die ursprünglich beabsichtigt war, untersagt. Becce spielte die Titelrolle und hatte nun auch für die Begleitmusik zu sorgen.

Eine äußerst diskutabile Originalkomposition legte demgegenüber etwa ein Vierteljahr später Josef Weiß zu Stellan Ryes *Der Student von Prag* vor. Die Musik gebärdet sich keineswegs als Musik zu einem Horrorfilm. Häufig werden böhmisch anklingende Folklorismen gebraucht. Die Leitmotivtechnik ist stark entwickelt und setzt bei den Seelenvorgängen der Protagonisten an. Der Student Balduin wird bei seinem Auftreten durch das sogenannte "Motiv des Lebensüberdresses" charakterisiert.



Dieses Motiv geht an den Baron über, als dieser Balduin die Duellforderung überbringt - er wird durch den Doppelgänger des Studenten getötet werden.

Entscheidend sind zwei Sehnsuchtsmotive, die im Verlauf der Filmhandlung mehrere Varianten ausbilden und im wesentlichen der Titelgestalt und der Comtesse Margit von Schwarzenberg zugeordnet sind.



⁴S. Ottenheym, S. 35f.



Die gespenstische Gestalt des Doppelgängers hat kein eigenes Motiv.

Der Versuch der zeitgenössischen "Einführung in die Musik" des *Student von Prag* von Kurt Steinbrück, ein Schicksalsmotiv, ein Jugendmotiv, ein Einsamkeitsmotiv, ein Resignationsmotiv, ein Mißtrauensmotiv, ein Fluchtmotiv und ein Todesmotiv zu benennen, mag übers Ziel hinausschießen - er zeigt aber, wo die Deutung des Films durch den Komponisten ansetzt.

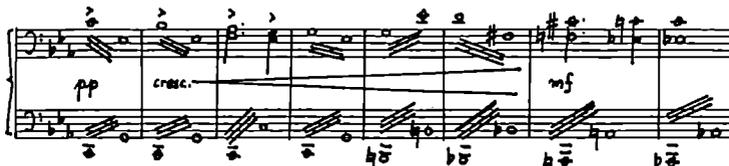
Die Reaktionen der zeitgenössischen Presse auf die Musik des *Student von Prag* zeigen, daß man im Jahre 1913 eine Filmmusik, die eine spezifische Ausdruckscharakteristik versuchte, noch kaum gewohnt war. Teils wurde der Musik vorgeworfen, sie schwimme "im Fahrwasser der Pantomime", teils wurde der Eindruck des Schauerlichen vermißt - "tiefere Eindrücke" seien von dieser Musik nicht ausgegangen. Von wieder anderen wurde das Werk als "die erste Film-Oper" gepriesen.

Ein entscheidender Schub für die Entwicklung der Stummfilmmusik in Deutschland ist in den Jahren 1919 bis 1921 festzustellen. In diesen Jahren begann sich der Trend der Kinos zur Renommier-Zerstreuung in vollem Ausmaß zu entfalten. Die Uraufführungskinos in Berlin boten Orchestern bis ca. 80 Musikern Platz. Der am 18. September 1919 eröffnete Ufa-Palast am Zoo war eine gigantische Lichtspiel-Schauburg. Die Anforderung an zumindest die äußere Perfektion der Filmmusik begann mit dem Trend zur großen Premierenschau zu wachsen.

Eben 1919 begann Giuseppe Becce mit der serienmäßigen Publikation seiner "Kinothek". 1921 erschien in Leipzig das erste, von Joseph Bijok herausgegebene "Handbuch der Filmillustration". Ebenfalls 1919 begründete Giuseppe Becce das "Kinomusikblatt". Filmmusik war derart ein Gegenstand öffentlicher Diskussion geworden, daß Bedarf nach einer Fachpresse entstand.

Die Stücke von Becces "Kinothek"-Serie dauern selten mehr als drei Minuten. Stücke von größerem Umfang lassen sich in diverse knappere Komplexe zerlegen. Becces "Kinothek" versucht, Spannungsfelder, Höhepunkte, Tiefpunkte, Schlußwirkungen für sich, das heißt ohne Ableitung aus einem Kontext sinfonischer Entwicklung, zu formulieren. Im Ganzen ist die "Kinothek" ein Kompromiß. Sie versucht, filmgemäß und mobil zu sein zum

einen, und sie versucht zum andern, romantisches Charakterstück von einheitlicher Stimmunghaftigkeit zu bleiben. Ich spiele nun das Stück von Becces "Kinothek", das als erstes erschien: "Notte misteriosa - Nachtstimmung. Sinister, mysterious".



Becces "Kinothek" hatte durchschlagenden Erfolg. Die Sammlung umfaßte am Ende sechs Doppelbände mit je 15 Nummern:

Serie Ia und Ib, Tragisches Drama, 1920

Serie IIa und IIb, Lyrisches Drama, 1921

Serie IIIa und IIIb, Großes Drama, 1922/23

Serie IVa und IVb, Hochdramatische Agitatos, 1926

Serie Va, Ernste Intermezzi

Serie Vb, VIa und VIb, Verschiedenes, bis 1929⁵

Allenthalben schossen zwischen 1920 und 1927 die Kinobibliotheken aus dem Boden. Regelfall einer Stummfilm-Begleitmusik war, sobald man wenigstens ein kleines Orchester zur Verfügung hatte, die Kompilation. Eine Filmmusik wurde pro anderthalb Stunden Film aus ca. 40 Musikstücken zusammgebaut. Der improvisierende Klavierspieler verblieb in den kleineren Kinos; die größeren hatten ein Orchester, das von einem Kinokapellmeister geleitet wurde. War um 1920 das Repertoire, das ein Kinokapellmeister in seiner Bibliothek zur Verfügung hatte, noch recht begrenzt, so steigerte sich bis 1929 der Umfang des Repertoires - und damit die Möglichkeit zu differenzierterer Kompilation - erheblich. Werner Schmidt-Boelcke, seit 1926 als Stummfilmkapellmeister tätig, in den Jahren 1928-1930 Chefdirigent der Emelka-Theater, berichtete mir, zu Beginn seiner Arbeit als Kinokapellmeister habe er nur etwa 20 Orchesterstücke zur Verfügung gehabt, 1928/29 seien es rund 4 000 gewesen.

Um 1927 ging man davon aus, daß ein Notenbestand von etwa 3 000 Musiknummern für die Bibliothek eines Kinokapellmeisters unbedingt nötig sei.⁶

Konrad Ottenheim zitiert in seiner Dissertation von 1944 den Beginn der Musikzusammenstellung für Murnaus *Faust*, vorgelegt von Ernő Rapée, arrangiert von Werner Richard Heymann.

⁵S. Ottenheim S.71

⁶K.Mühsam, Film und Kino, Dessau 1927, S.57 (s. Ottenheim S.10)

Zu Beginn erklingt erst einmal 28 Takte lang Beethovens Vertonung von "Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre". Bei der Premiere im Ufa-Palast am Zoo sang dazu ein Chor mit, der auch an anderen Stellen des Films in Einsatz trat.⁷

Der apokalyptische Reiter wird durch eine mir unbekannte Komposition mit dem Titel "Versuchung" begleitet, Mephistos Erscheinen wird regelmäßig durch einen Tamtam-Wirbel markiert. Für den Erzengel steht Julius Fuciks Komposition "Gotteskämpfer". Zum Bild der deutschen Stadt hält sich die Musik zurück: Es ertönt - spannungsverstärkend - in plötzlichem piano ein tremolierendes tiefes a in den Geigen. Durch ein D-Dur-Menuett von Mozart wird dann der Gaukler auf eine Weise herausgehoben, die den Spannungsverlauf der Filmerzählung zerreißt; als Mephistos Mantel zu sehen ist, wird das Menuett durch einen Tamtam-Wirbel kurz unterbrochen. Zum Titel "Die Pest" erklingt dann dreimal derselbe verminderte Septimenakkord ais-cis-e-g mit dem vollen Orchester, danach ein Sturm-Furioso, gefolgt von einem Mysterioso-Marsch in dreifachem forte. Fausts "Ringelnitz" wird dann durch eine Komposition von Otto Kalbe mit dem Titel "Verzweiflung" unterlegt - anschließend, zur Raserei der Menge, folgt ein "dramatisches Bacchanal". Dazu schreiben Rapée und Heymann vor: "Viel Tamburin und Triangel fff wenn Priester eifert. Kirchenglocken dazwischen". Als Mephistos Mantel zu sehen ist: "Tamtam-Wirbel alles übertönen bis Priester fällt". Zum nochmaligen Zwischentitel "Die Pest" erklingt wieder in dreifachem forte der verminderte Septimenakkord ais-cis-e-g. Der Filmakt klingt dann aus - Bild: Faust beim toten Priester - mit einer Scène funèbre.

Es fällt auf: Diese Kompilation arbeitet fast ausschließlich mit stimmung-illustrativer Musik spätromantischen Stils von (die in der Smetana-Nachfolge stehende Komposition Fuciks einmal ausgenommen) drittrangiger Qualität. Das Beethoven-Zitat muß durch seinen großen Bekanntheitsgrad peinlich wirken - geradezu geschmacklos wird es, wenn noch ein Chor hinzutritt. Das Mozart-Zitat erscheint als starker Stilbruch, der die Kontinuität der Filmerzählung zerreißt. Durch äußerst grobe musikalische Reizvokabeln werden herausgehoben: Mephisto durch den obligatorischen Tamtam-Wirbel, der Zwischentitel "Die Pest" durch den dreimaligen verminderten Septimenakkord ais-cis-e-g. Das eine Bild der deutschen Stadt ausgenommen, erklingt den ganzen Filmakt hindurch eine Musik von maximaler Lautstärke.

Diese Kompilation gibt sich als Aneinanderreihung von starken Wirkungen. Sie setzt an isolierten Klischees an.

⁷S. Ottenheym S.81

Am Filmaufbau geht diese Musik vorbei, da sie nicht zu verdeutlichen vermag, daß der ganze erste Filmakt eine Introdution vor der eigentlichen Faust-Handlung darstellt, an deren Ende die Figur der Haupthandlung exponiert wird.

Man gewinnt den Eindruck, daß Rapée und Heymann die Filmerzählung recht willkürlich in Einzelteile zerlegt und dann mit Musiken ausgestattet haben, für deren Wahl eher ihr Titel Ausschlag gegeben zu haben scheint als die musikalische Faktur. Außerdem erschlägt die durchgängige Wucht der Musik die Wirkung der von Murnau so exakt inszenierten Bilder.

Trotzdem kann man davon ausgehen, daß diese Musik seinerzeit als passend empfunden wurde, obwohl sie im Grunde falsch angelegt ist. Hier stoßen wir auf ein grundlegendes Dilemma des filmmusikalischen Illustrations-Konzepts. Eine musikalische Stimmung, geronnen in der Form eines Charakterstücks, ist zunächst statisch. Dramatische Entwicklungen und Spannungsverläufe haben eine Richtung in der Zeit, während eine Stimmung in sich selbst ruht. Expressive oder dramatische Stimmung für sich ist große Geste ohne Richtung, wenn sie keinen Sinn durch den filmischen oder musikalischen Kontext gewinnt.

Man tut Rapée und Heymann sicher etwas unrecht, wenn man dieser Kompilation die Werner Schmidt-Boelckes zu Czinners *Fräulein Else* gegenüberstellt, da es sich um ein ganz anderes Filmgenre handelt. Schmidt-Boelckes Kompilation setzt sich überwiegend aus sehr zurückhaltenden, stimmungshaft weitgehend neutralen, undramatischen Kompositionen zusammen. Vorherrschend ist allenfalls ein leicht elegischer Charakter des verwendeten Materials; eine stilistische Einheitlichkeit wird auch dadurch erreicht, daß bevorzugt Musik von Claude Debussy zum Einsatz kommt. Letzteres impliziert weiterhin eine Abkehr von sprätromantischen Gefühlsklischees. Doch auch in dieser Kompilation muß zum Beispiel für Elses Gewissensnot Otto Kalbes "Verzweiflung" herhalten. Zweimal wird an zentraler Stelle Schuberts "Der Tod und das Mädchen" eingesetzt, und zwar am Beginn der Filmhandlung und am Schluß.

Insgesamt läßt diese dramatisch weit weniger forcierte Kompilation dem Film mehr Raum zu wirken, Rapées und Heymanns Kompilation hingegen tut dem Film Gewalt an, den sie begleiten soll.

In der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre empfand man die Stimmungs-Standards der Kinothek bereits als klischeehaft und die Kompilationen häufig als Flickwerk. Gerade die von Giuseppe Becce, dem "Papst" der Kinothekpraxis, herausgegebene Zeitschrift "Film-Ton-Kunst" bot - vor allem im Jahr 1926 - Raum für intensive Diskussionen zu Problemen filmmusikalischer Form und Dramaturgie. Entscheidend ist die Erkenntnis, wesentlich an Musikszenarien sei "nicht so sehr die Aufzählung der Musik-

stücke, die der Illustrator auswählt, sondern der musikdramaturgische Gesichtspunkt, unter dem er sie auswählt"⁸. Das "partikuläre Nebeneinander" der Illustrationspraxis wird kritisiert.

Man könnte nun denken, die Gefahr des partikularen Nebeneinander, des Flickenteppichs aus verschiedenen Stimmungsklischees, sei gebannt, sobald eine sogenannte "Autoren-Illustration" zu einem Film erstellt wird. (Dieser Begriff bezeichnete eine von einem Komponisten eigens zu einem Film erarbeitete Filmmusik.) Es hatte sich ja bereits bei den frühesten Versuchen eigens komponierter Stummfilmmusik - denen von Camille Saint-Saëns und Josef Weiß - ein beachtliches handwerkliches Niveau in der Musik feststellen lassen, verbunden mit Sensibilität für das Bildgeschehen und einen eigenständigen dramaturgischen Ansatz.

Doch die Chance einer exakteren Durchkonstruierbarkeit der Musik zu einem bestimmten Film birgt auch eine Gefahr. Wenn die Filmmusik an bestimmten Stellen sich exakt synchron zum Bildgeschehen verhält, so lenkt dies in besonderem Maße die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf eben diese Stelle. Der Komponist muß also wichtige Vorgänge von unwichtigen unterscheiden. (Das trifft alles auch auf die Kompilationspraxis zu - allerdings verschärfen sich die Probleme, je exakter Filmmusik durchgestaltet werden kann.)

Hier will ich eine kleine Erinnerung einfügen. Als ich Werner Schmidt-Boelcke zum ersten Mal aufsuchte, erarbeitete dieser gerade fürs ZDF seine Musik zur Fernsehfassung von Pudowkins *Sturm über Asien*. Die Cutterin, Frau Böttrich, sah sich das Feuergefecht der Partisanen-Sequenz an. Wir zählten alle abgefeuerten Schüsse, ließen die entsprechenden Schallkonserven kommen und stellten das Band mit den Geräuschen zusammen. Als Schmidt-Boelcke sich das Ergebnis ansah, schüttelte er den Kopf und sagte: "Sehen Sie sich die Sache genau an. Wesentlich sind zwei Schüsse. Lassen Sie die andern weg."

Ein allzu eifriges Streben des Filmmusikers nach Auskosten von Effekten führt zu Überhäufung und lenkt den Blick des Zuschauers auf Nebensächlichkeiten.

Das kann kuriose Züge annehmen, wie im Falle von Marc Rolands Musik zu Arzén von Czerépys nationalistischem Trivialschinken *Fridericus Rex*. Zu einer Parademarsch-Sequenz hat Roland eine Musik geschrieben, die 24 Takte umfaßt und in absolut symmetrischer Dreiteiligkeit aufgebaut ist.

⁸in: Erdmann, Hans und Becce, Giuseppe (unter Mitarbeit von Ludwig Brav): Allgemeines Handbuch der Filmmusik (2 Bände), Berlin-Leipzig 1927, Bd.1, S. 23



Die Sequenz steht im zweiten Akt des ersten Teils, vorgesehen ist hier ansonsten die Vorführgeschwindigkeit von 25 Bildern pro Sekunde. Marc Roland schreibt nun vor, der Parademarsch müsse "auf ein sehr ruhiges Vorführungstempo gebremst werden". Ich zitiere weiter: "Die einzelnen Bilder bei dem Parademarsch sind in verschiedenem Tempo aufgenommen und müssen ... bei der Vorführung ausgeglichen werden, so daß ein Marschtempo (im Interesse der zündenden Wirkung) durchgehalten werden kann."

Der Komponist verlangt vom Vorführer, genau auf den ersten Marschritt zu achten und die Vorführgeschwindigkeit dem Marsch so anzugleichen, daß die Bewegungsabläufe der in diversen Marschtempi ablaufenden Einzeleinstellungen sich dem regelmäßigen Marsch so exakt wie möglich anpassen.

Die Zahl der Gleichlauf-Patente zwischen 1908 und 1926 war immens. Die meisten der patentierten Verfahren betrafen allerdings Opern- und Operettenfilme - sie waren nur einsetzbar, wenn die Erstellung der Musik der des Films vorausging. Damit fallen diese Verfahren zum größten Teil aus dem Problemfeld "filmmusikalischer Illustration und Erzählform" heraus.

Einige Bedeutung während der Baden-Badener Experimente der Jahre 1927-1929 und auch für die Erstellung von Edmund Meisels peinlich synchroner Musik zu Walter Ruttmanns *Berlin - Die Sinfonie der Großstadt* hatte das "Musik-Chronometer" von Carl Robert Blum, patentiert am 14.12.1926. Hier waren ein Tachometer, ein Regulierwiderstand und eine

verstellbare Anzeige mit dem Projektor gekoppelt. Ein kontinuierliches Notenband führte an einer verstellbaren Markierung vorbei. Die vom Tachometer abgelesene Geschwindigkeit wurde dann von der verstellbaren Anzeige abgelesen.

Allgemein in Gebrauch zur Verständigung zwischen Kapellmeister und Vorführer war laut Schmidt-Boelcke eine Art Maschinentelegraph, mit dem der Dirigent die Vorführgeschwindigkeit regulierte, wenn die Synchronizität zwischen Filmablauf und musizierendem Orchester gefährdet war. Üblich war auch ein Regelwiderstand, mit dem der Kapellmeister vom Dirigentenpult aus das Vorführtempo des Projektors korrigieren konnte. Es soll des öfteren zu Kompetenzstreitigkeiten zwischen Kapellmeister und Vorführer gekommen sein.

Hans Erdmann polemisierte 1926 in der "Film-Ton-Kunst" gegen die von Marc Roland erhobene Forderung nach einem "musikalischen Vorführer":

"Wenn Marc Roland anführt, daß er in seiner Fridericus-Musik nur einen einzigen Kapellmeister eine bestimmte Stelle filmmusikalisch genau habe ausführen sehen und daß es ihm selber nie gelungen sei, den Orchesterschlag, auf den es ankam, präzise anzubringen, so spricht das entweder gegen den dirigierenden Kapellmeister oder gegen die Musik der entsprechenden Stelle."⁹

Der starken Tendenz durchkomponierter Filmmusik zu übergenuauer Synchronizität an unwesentlichen Stellen steht eine andere Tendenz gegenüber. So finden sich in Giuseppe Becces streckenweise sehr genau gearbeiteter Begleitmusik zu Murnaus Film *Der letzte Mann* auch Anweisungen wie "folgt ein Foxtrott bis Abenddämmerung (Hof)" oder "Hier folgt Eugen d'Albert 'Lyrische Suite' von G. Becece No. 1 u. 2 ... bis Jannings den Schleier sieht". Genaue Angaben zu musikalischen Anschlußstellen fehlen. Völlig unbestimmte Passagen, an denen die Musik nur ungefähr festgeschrieben ist, wechseln in Becces Musik zu *Der letzte Mann* oft unvermittelt mit sehr genau durchgearbeiteten Partien.

Gegen Ende des zweiten Akts hat Becece eine ausgesprochen detaillierte Begleitmusik komponiert, deren Spannungsdramaturgie und Aufbau sich offensichtlich am Drehbuch Carl Mayers orientieren:

Die Portierslivrée in Händen, rennt die Titelfigur aus dem Hotel. Die Kamera fährt schneller, als Jannings läuft; dann sieht er sich nach dem Hotel um, das mit Flammen nach ihm zu züngeln und ihn zu zermalmen scheint. Jannings droht zu fallen und hält sich an einer Mauer. Als er sich

⁹ zitiert nach Ottenheim S.89

noch einmal angstvoll nach dem Hotel umdreht, steht dieses ruhig und friedlich da. Jannings zieht die Uniformjacke an und geht aus dem Bild.

Jedesmal haben die Bewegungen der Titelfigur eine andere Qualität - schon das Drehbuch zeichnet die hastigen, angstvollen Wendungen des Portiers jeweils verschieden. Becce macht eben diese Wendungen zu Zielpunkten der Musik und gestaltet sie mit unterschiedlicher emotionaler Haltung aus:

1. Jannings dreht sich um, weil er vom Hotel gehetzt wird.
2. Jannings dreht sich ängstlich, aber langsam um - das Hotel steht ruhig da.
3. Jannings geht aus dem Bild, die Uniformjacke angezogen.

The image shows a musical score for three scenes, each on a separate system of staves. The first system is for the scene where Jannings turns around, with the instruction 'dreht sich um' and a tempo marking 'rit. molto'. The second system is for the scene where Jannings turns around anxiously, with the instruction 'Vision.' and a tempo marking 'molto mosso'. The third system is for the scene where Jannings leaves, with the instruction 'Dreht sich um' and tempo markings 'rit. molto', 'rit.', 'ff schnell', and 'pp'.

Die einzelnen musikalischen Teilsequenzen sind von unterschiedlicher Länge und haben unterschiedlich gebaute Spannungsbögen. Stilistisch verbleibt diese Musik zwar völlig im Rahmen romantischer Stimmungs-Illustration, in ihrer musikalischen Form allerdings folgt sie dem Spannungsaufbau des Drehbuchs.

Durchkomponierte Filmmusik kann, anders als kompilierte, eine dramatisch durchkonzipierte Leitmotivtechnik ausgestalten. Wir sahen dies bereits am frühen Beispiel des *Student von Prag*. Deutlich wurde dabei - ungeachtet der Verwurzeltheit dieser Technik im romantischen Idiom -, daß die Leitmotivtechnik eine eigene Verweisebene entwickeln kann. Sie kann zentrale Befindlichkeiten des Seelenlebens ausgestalten, sie kann für Hoffnungen oder Fragen entstehen und ist so vor allem geeignet, psychologische Dimensionen auszuloten. Wird diese Technik allerdings allzu plakativ angewandt, kann sie leicht lächerlich und gespreizt wirken.

Lächerlich und gespreizt wirken wollen alle Leitthemen Giuseppe Becces für die Titelgestalt in Murnaus *Tartüff* mit voller Absicht. Deren erstes Thema erscheint als aufgedonnerte liturgische Floskel,



das zweite als karikierendes Choralzitat, das in verschiedenen Ausprägungen erscheinen kann.



Im Kontext mit dem klaren Thema der stämmigen Zofe Dorine



und den fließenden Themen in Verbindung mit Elmire



zeigt sich, daß die Themen die Charaktere der Figuren pointierend herausarbeiten, durch emotionale Anmutungsqualitäten (z.B. extrem tiefe

Lage oder penetrante Wiederholung bei Tartüff) auch Sympathien (Einsatz der Solovioline oder der Flöte bei Elmire) und Antipathien des Zuschauers provozieren sollen.

Schwierig wird es, wenn die personengebundene Leitmotivtechnik in derartiger Masse, noch dazu kontrapunktisch verflochten, mobilisiert wird wie in Gottfried Huppertz' Musik zu Fritz Langs *Die Nibelungen*. Beachtlich ist an der *Nibelungen*-Musik vor allem, daß Huppertz einen vergleichsweise modernen Stil anschlägt. Durch eine Harmonik, die an expressionistische Wendungen anklingt, aber tonal bleibt, durch Einbeziehung von Ganzton-Akkorden, durch kontrapunktische Kombinationen überschreitet Huppertz die Befangenheit in romantischen Stimmungsklischees. Die Konstruktionsdichte dieser Musik ist allerdings so groß, daß der Filmbeobachter die de facto komponierten Bezüge der Musik zum Filmgeschehen kaum nachvollziehen kann. Zu viele dem Betrachter nicht erfassbare Motive erklingen auf zu engem Raum.

Ein 1926 besonders emphatisch diskutiertes Beispiel von komponierter Stummfilm-Illustration will ich als letztes Beispiel anführen. Mit der Berliner Premiere von Sergej Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* begann der internationale Triumph des sowjetischen Films in den zwanziger Jahren. Großen Anteil an dieser starken Wirkung hatte die Premierenmusik von Edmund Meisel, besonders die zum letzten Filmakt. Friedrich Bethge schrieb am 15. Dezember 1926 in der "Film-Ton-Kunst", auf diese Musik bezogen:

"Kunst im Film entstand in den Augenblicken allein, in denen bildlicher und musikalischer Rhythmus eine Einheit eingingen".

Betrachtet man den Film und die Musik an dieser Stelle genauer, so fällt auf, daß Meisels Musik sich hier keineswegs an einen vordergründigen Rhythmus des Bildgeschehens klammert. Meisel nimmt lediglich den Rhythmus der stampfenden Kolben auf und gestaltet auf dieser Grundlage die gesamte Sequenz, die fast fünf Minuten dauert. Diese Musik baut eine emotionale Steigerungskurve angesichts des herannahenden Geschwaders auf. Dies gelingt ihr gerade deshalb, weil sie sich im folgenden nicht mehr um Einzelbilder schert, sondern ihre eigene Charakteristik festhält, die mit dem dramatischen Gedanken der Sequenz im Einklang steht.



Auch diese Musik ist Illustration, auch diese Musik ist Klischee. Neu ist ihr Klanggepräge, das durch den massiven Einsatz des Schlagzeugs geschaffen wird; sie wirkt vor allem durch eine eigenständige, großflächige Spannungsgestaltung.

Ein Jahr nach der Berliner *Potemkin*-Premiere veröffentlichten Hans Erdmann, Giuseppe Becce und Ludwig Brav ihr "Allgemeines Handbuch der Filmmusik", welches in seinem ersten Band grundsätzliche Überlegungen formuliert, in seinem zweiten Band (ohne verlegerische Verkaufsabsicht) 3 050 Musikstücke einem übergeordneten System von Spannungs-, Bewegungs- und Helligkeitsgraden unterwirft. Es handelt sich um ein Kompendium der Kompilationspraxis - die Stücke umfassen Kinothek-Kompositionen, Opernfantasien sowie diverse Opern- und Konzertmusik. Allzu bekannte Opern- und Konzertmusik wird gemieden. Die Autoren des "Handbuchs" empfehlen im übrigen eher eine lockere als eine zu feste Bindung der Musik an den Film und raten vom übermäßigen Gebrauch der Leitmotivtechnik oder des Mickey-Mousing ab.

Ich versuche zusammenzufassen:

Die Musik zum Stummfilm in den Kinos - vor allem in den großen Berliner Premierenkinos - hat durchaus eine eigene Geschichte. Sie hat verschiedene Problemlösungen entwickelt, und das unter der schwierigen Vorgabe, innerhalb kürzester Zeit eine Live-Musik zustandebringen zu müssen, die dem Film gemäß war. Sowohl die Kinderkrankheiten, die vordergründigen Analogien, das aufgedonnerte Gehabe als auch die differenzierten und originelleren Lösungen finden sich in allen Phasen der Begleitpraxis. Sie scheinen sich an den Tonfilm weitervererbt zu haben, ohne daß darüber stärker reflektiert worden wäre.

Heutzutage wird es wieder Mode, sich hin und wieder einen Stummfilm mit Live-Orchestermusik zu leisten. Dahinter lauert aber auch die Gefahr eines bloßen musikalischen Genusses - abgesehen von dem Fakt, daß die Sache inzwischen auch als lukratives Geschäft betrieben wird.

Gute Filmmusik setzt allemal die Mühe voraus, den Film, zu dem sie erklingen soll, genau zu sehen und zu verstehen. Die Möglichkeiten, wie Musik sich zu bewegten Bildern stellen kann, sind heute anders als in der Stummfilmzeit. Stummfilmmusik von Anno dazumal sollte uns Anlaß sein zur kritischen Reflexion angesichts der heutigen Flut von Bild- und Musikklischees, nicht bloß ein ach so schöner, nostalgischer Bestandteil eines Kinos fürs Museum.