

Peter Rabenalt
Der Klang des Films



Der Hochschullehrer, Filmkomponist und Autor Peter Rabenalt, geb. 1937, studierte Filmproduktion an der Hochschule für Filmkunst Potsdam-Babelsberg sowie Tonsatz und Komposition an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin. Er arbeitete als Fernsehredakteur, als wissenschaftlicher Assistent an der Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf«, später als Dozent für Ton- und Musikdramaturgie sowie als Professor für Film- und Fernseh-dramaturgie. Gleichzeitig entstanden vielfältige Kompositionen für Theater und Kinofilme, Fernsehen und Kurzfilme.

Peter Rabenalt

DER KLANG DES FILMS

Dramaturgie und Geschichte des Filmtons



Alexander Verlag Berlin

Im Alexander Verlag Berlin bereits erschienen:
Peter Rabenalt, *Filmdramaturgie*. Mit einem Vorwort von Detlev Buck

Originalausgabe
© by Alexander Verlag Berlin 2014
Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin
info@alexander-verlag.com · www.alexander-verlag.com

Redaktion: Raphael Auer
Satz und Layout: Antje Wewerka
Umschlaggestaltung: Antje Wewerka unter Verwendung einer
Abbildung aus *Psycho* von Alfred Hitchcock (1960).
Alle Rechte vorbehalten.
Druck und Bindung: Interpress, Budapest
ISBN 978-3-89581-324-5
Printed in Hungary (February) 2014

Inhalt

8	Film von gestern – Film von morgen?
16	Attraktionen für Auge und Ohr
25	Filme im Kopf – Bilder aus Musik
30	Bilder ohne Klang
38	Helden ohne Sprache
43	Den Ton macht die Musik
53	Musikalische Salven eines Panzerkreuzers
64	Wege nach innen
74	Eine ungebetene Erfindung
81	Schritte in den Klangraum des Films
100	Versteckte Orchester und hörbare Gedanken
109	Kontra-Punkte
114	Klingende Komik
121	Polyphonie und Antithesen
133	Der integrierte Komponist
147	Der Hollywood-Sound
167	Die Spur des audiovisuellen Kontrapunkts
177	Vom Konzertsaal ins Kino – das musikalische Zitat
194	Filmmusik – wer, warum und wozu?
208	Richard Wagner und kein Ende ...
219	Der Klang der Wirklichkeit
232	Alle Regeln sind falsch
240	Ausklang
246	Anmerkungen
255	Literaturverzeichnis
258	Filmtitelregister
265	Personenregister

Es mag abwegig erscheinen, für die Erkundung des Tons und seiner Bedeutung im Film Ideen des Philosophen Georg Wilhelm Friedrich Hegel zu Rate zu ziehen, die er um 1820 in seinen Vorlesungen zur Philosophie der Kunst geäußert hat. Wem diese Gedanken zu umständlich formuliert sind, der mag, ohne Schaden zu nehmen, gleich zu den folgenden Seiten umblättern.

»Das Kunstwerk bietet sich also allerdings für das sinnliche Auffassen dar. Es ist für die sinnliche Empfindung, äußerliche oder innerliche, für die sinnliche Anschauung und Vorstellung hingestellt, wie die äußere uns umgebende oder wie unsere eigene innerliche empfindende Natur. [...] Denn das Sinnliche des Kunstwerkes soll nur Dasein haben, insofern es für den Geist des Menschen, nicht aber insofern es selbst als Sinnliches für sich selber existiert. [...] Deshalb bezieht sich das Sinnliche der Kunst nur auf die beiden *theoretischen* Sinne des *Gesichts* und *Gehörs*, während Geruch, Geschmack und Gefühl [hier: der Tastsinn] vom Kunstgenuß ausgeschlossen bleiben. [...] Das für diese Sinne Angenehme ist nicht das Schöne der Kunst. Die Kunst bringt deshalb von Seiten des Sinnlichen her absichtlich nur eine Schattenwelt von Gestalten, Tönen und Anschauungen hervor, [...] Denn diese sinnlichen Gestalten und Töne treten in der Kunst nicht nur ihrer selbst und ihrer unmittelbaren Gestalt wegen auf, sondern mit dem Zweck, in dieser Gestalt höheren geistigen Interessen Befriedigung zu gewähren, da sie von allen Tiefen des Bewußtseins einen Anklang und Wiederklang im Geiste hervorzurufen mächtig sind. In dieser Weise ist das Sinnliche in der Kunst *vergeistigt*, als das *Geistige* in ihr als versinnlicht erscheint.«¹

Dieses Buch beschäftigt sich mit der Wechselwirkung von Sehen und Hören im Kino, wo wir jener »Schattenwelt von Gestalten, Tönen und Anschauungen« auf besondere Weise begegnen.

P. R.

Film von gestern – Film von morgen?

Der Zufall wollte es, daß im Februar 2010 in Berlin zwei Filme zur gleichen Zeit zu sehen waren: Der neue Hollywood-Blockbuster AVATAR (AVATAR – AUFBRUCH NACH PANDORA) und der 1926 produzierte UFA-Film METROPOLIS von Fritz Lang. Beide waren, jeweils zu ihrer Zeit, die aufwendigsten und teuersten Produktionen. Mit Hilfe einer angemessenen Publicity füllte das digitale Hightechprodukt AVATAR mehrere Monate lang die Kinos und vermehrte so die bereits eingespielten Milliarden. Das Grundmodell der Story ist dem Zuschauer nicht ganz neu: Kampf des Guten gegen das Böse, in dem natürlich die Guten, nach vielen Mühen und Verlusten, siegen; für dieses Mal knapp und mit unsicheren Aussichten auf die Zukunft. Zwei Protagonisten personifizieren die beiden Seiten, der Kämpfer für das Gute stammt ursprünglich aus dem Lager der Bösen. Erste Zweifel an der Gerechtigkeit seines Handelns werden durch eine Liebesbeziehung im Lager der Guten so weit befördert, daß er konsequent die Seiten wechselt. Das allein spielt aber noch keine Milliarden ein. Die Handlung wird in eine Zukunft verlegt, in der unser Lebensraum Erde offenbar zu klein geworden ist und die Eroberung anderer Welten auf der Tagesordnung steht. Die andere Welt wird von Wesen bewohnt, die auf exotisch-anmutige Weise dem Menschen nicht unähnlich sind. Sie leben technisch gesehen in einer märchenhaften Pfeil-und-Bogen-Kultur, verkörpern aber gegenüber ihrer Umwelt und im Verhalten zueinander die hehren Ziele heutiger Zivilisationskritiker. Da sie ihren Lebensraum und die Rituale, die ihre Gemeinschaft zusammenhalten, den Eroberungs- und Besitzgelüsten der Eindringlinge nicht opfern wollen, werden sie nach gescheiterten Übergabeverhandlungen mit kriegerischen Mitteln auf barbarischste Weise bekämpft. Assoziationen zu heutigen und vergangenen Konflikten auf unserer Erde sind offenkundig beabsichtigt. In der geradezu aussichtslosen kriegerischen Auseinandersetzung steht den Bewohnern von Pandora der Freund

aus dem anderen Lager zur Seite, und mit Hilfe ihrer Götter und Fabelwesen, die ihnen wegen ihrer Lebensweise noch gewogen sind, gelingt den Guten schließlich ein vorläufiger Sieg.

Der Zuschauer wird vor allem durch die Bilder und Klänge der virtuellen Welten eingefangen. Ihre vermeintliche Existenz wird unserer Vorstellung stereoskopisch mit Hilfe einer Brille fast körperlich vorgegaukelt. Besonders dann, wenn es scheint, als würden Pfeile durch das Kino direkt auf den Betrachter zufliegen, erinnert das Erlebnis an eine Gespensterbahn auf dem Rummel. Die als Attraktion gepriesene 3-D-Technik dieser Art ist ohnehin von den Jahrmärkten und Rummelplätzen unserer Urgroßeltern ausgeliehen, wo man für fünf Pfennige in Guckkästen stereoskopische Photographien betrachten konnte. Nunmehr dient dieser Effekt bei der Filmbetrachtung vor allem der Darstellung des im Computer generierten Lebensraumes von Pandora, der anderen Welt. Die Kamera bewegt sich in dieser Welt scheinbar ebenso wie in der unsrigen. Auf unterschiedlichem technischen Niveau war das in der Geschichte des Films schon seit Georges Méliès' *LE VOYAGE DANS LA LUNE* (*DIE REISE ZUM MOND*, 1902) in sogenannten utopischen Filmen ein Beweis für ›Echtheit‹.

Die größte Neuigkeit in *AVATAR* sind die in Rechnern gezeugten Wesen, die im wahrsten Sinne des Wortes nicht von dieser Welt sind. Die Kombination von natürlichen Bewegungen echter Darsteller mit dem virtuellen Äußeren von menschenähnlichen Phantasiewesen führt zu einer bisher nicht gesehenen Natürlichkeit in der Animation. Sie wird zu Recht bestaunt.

Was aber lockte zweitausend Zuschauer zu einem achtzig Jahre alten Stummfilm in den Berliner Friedrichstadtpalast, darüber hinaus noch bei klirrender Kälte zu einer Freilicht-Projektion am Brandenburger Tor und animierte sie am Schluß zu mehreren Minuten Standing Ovationen? Die Story nach dem bekannten Grundmodell: Kampf des Guten gegen das Böse? Auch hier siegen nach Mühen und Verlusten die Guten. Die großstädtische Zukunft, in die hier

die Handlung verlegt wird, war der Gegenwart des Filmbetrachters von 1926 gar nicht so fern. Die industrielle Entwicklung ist in dieser Filmwelt so weit gediehen, daß zur Bedienung einer monströsen Technik nur noch eine stumpfsinnige Masse von Arbeitssklaven benötigt wird. Die ist in eine für sie gebaute Unterwelt verdammt, während eine kleine Herrschaftsschicht in der Oberwelt in dekadentem Luxus schwelgt. Symbolisch verschlingt ein Moloch laufend die ihm zustehenden Menschenopfer. Der Sohn eines alles beherrschenden Industriemagnaten, der sich zu Studienzwecken selbst der Arbeit in der Unterwelt aussetzt, lernt dort den weiblichen Messias Maria kennen. Sie bemüht sich gerade, die Empörung der unzufriedenen Arbeiter in einen versöhnlichen Gesellschaftsvertrag von ›Hirn und Hand‹ umzulenken. Der Unternehmersohn faßt starke Zuneigung zu ihr und will ihr Anliegen im Oberstaat vertreten, trifft aber bei seinem Vater auf schroffes Unverständnis. Der ist gerade damit beschäftigt, einen Roboter als falsche Maria erfinden zu lassen, um sie damit auszuschalten und gleichzeitig drohende Aufstände zu ersticken. Erst eine zerstörerische Katastrophe, die, aufgeputscht durch die falsche Roboter-Maria, von der anarchisch agierenden Arbeitermasse ausgelöst wird, läutert den Magnaten und macht ihn für den versöhnenden Händedruck mit dem Führer der Aufständischen bereit. Der Sohn befreit mit einigen Anstrengungen die richtige Maria, deren Vision von einer Verbrüderung der Konfliktparteien nun verwirklicht ist. Hier ist offensichtlich das Gleichnishafte nicht nur utopisch, sondern auch äußerst fragwürdig. Fritz Lang hat das später in einem Interview selbst bekannt. Nehmen wir im Interesse des Publikums an, daß dieser abstrusen Geschichte der Schlußbeifall nicht gegolten hat. Wem dann?

Mit seinen Bildern hat sich METROPOLIS, im Laufe der Zeit noch mehr als zu seiner Entstehung, einen gewissen Kultcharakter erworben. Schon der Titel ist als Symbol für die Großstadt im Industriezeitalter in die Sprache eingegangen. Im Zusammenspiel von Filmarchitektur, Bildkomposition, Filmtrick und Massenszenen mit Tausenden Komparsen ist ein expressives Sinnbild für eine sozio kul-

turelle Entwicklung geschaffen worden, das in heutigen Mega-Citys immer mehr reale Gestalt anzunehmen scheint und zum Teil bereits wieder zitiert wird – erinnert sei nur an *BLADE RUNNER* (1982) von Ridley Scott. Genügt das für den Beifall? Oft gehen Zuschauer nur wegen der Schauspieler in einen Film, aber heute wegen der Stars von 1925? Vielleicht interessieren den Cineasten der damalige Frauenschwarm Gustav Fröhlich, der Vamp Brigitte Helm, das polternde Urvieh Heinrich George, der schleimige Schurke Fritz Rasp? Sie alle spielen hier, weil die hörbare Sprache ihnen filmtechnisch nicht zur Verfügung stand, in einem unnatürlichen, auf Übersteigerung ausgerichteten Stil, der zumindest aus heutiger Sicht nicht frei von Momenten der Lächerlichkeit ist. Wir sind ja noch in der Zeit des Stummfilms. Die Dialoge müssen auf Zwischentiteln gelesen werden. Die Geräusche, wie die oft zitierte Dampfsirene, werden manchmal von Bildern suggeriert. Aber *METROPOLIS* war nicht völlig stumm. Fritz Lang war sich der Fragwürdigkeit bewußt, die Gesamtwirkung seines Films der zufälligen akustischen Atmosphäre eines Kinos zu überlassen, in dem ein dilettantischer Klavierspieler oder ein Salonorchester mit Operettenpotpourris dem Zuschauer die Stummheit der Gestalten und des Geschehens vergessen machen sollte. Als der Regisseur mit seiner Autorin Thea von Harbou das Drehbuch für *METROPOLIS* zu erarbeiten begann, hatten beide in dieser Hinsicht schon Erfahrungen mit zwei Großfilmen über die Nibelungensage gesammelt. Für diese hatte der befreundete Komponist Gottfried Huppertz eine Orchestermusik geschrieben. Sie sollte eigentlich zu den Vorführungen gespielt werden, was aus organisatorischen wie finanziellen Gründen jedoch viel zu selten geschah. Huppertz hatte dabei schon eine dem Film angepaßte Kompositionsweise entwickelt. Er hielt sich an Richard Wagners musikdramaturgisches Prinzip der Leitmotive, die Figuren und Vorgänge mit charakteristischen musikalischen Themen und Klängen begleiten. Er verband gelegentlich durch Rückbezüge oder Erinnerungen, aber auch thematisch durch Bindung an Ideen oder Gedanken seine Musik funktional mit der Handlung. In den Nibelungen-Filmen sind

auch bildaffirmative Sequenzen enthalten. Wenn beispielsweise in der finalen Auseinandersetzung Etzels Hunnen brennende Pfeile auf die Burgunder abschießen, dann zeichnen die Flöten im Orchester lautmalerisch den bogenförmigen Weg der Pfeile nach. Für METROPOLIS bereitete Fritz Lang die enge Verflechtung der Musik mit dem Film vor, indem er den Komponisten bereits bei der Arbeit am Drehbuch mit einbezog und ihn auch während der Dreharbeiten, wenn es ihm für die Einstimmung des Teams wichtig erschien, Musik spielen ließ. Die im Endergebnis vorliegende Partitur für großes Orchester mit ungefähr zweieinhalb Stunden Spieldauer – vom Umfang her gesehen eine ausgewachsene Oper – stellte letzten Endes eine durch den Kinobetrieb schwer zu realisierende Aufgabe dar. Die Begleitung des Films in der vorgesehenen Weise fand nach der Uraufführung am 10. Januar 1927 im UFA-Palast am Zoo nicht mehr oft statt. Die Angaben schwanken zwischen ein paar Tagen und ein paar Monaten. Der Film selbst wurde außerdem als zu lang für das normale Kinopublikum befunden und mehrfach gekürzt. Dazu wurden noch Teile der ursprünglichen Musik gespielt, bis man völlig auf sie verzichtete und auch der Film – der größte finanzielle Mißerfolg der UFA – aus den Kinos verschwand.

METROPOLIS war in den Filmarchiven jahrzehntelang nur in verschiedenen gekürzten Fassungen erhalten und erfreute sich, natürlich ohne jeden Ton während der Vorführung, allenfalls der Aufmerksamkeit von Cineasten. Eine sehr willkürliche popmusikalische Vertonung des unvollständigen Films durch Giorgio Moroder weckte 1984 wieder ein breiteres Interesse. Ihr folgten eine Reihe von Neuvertonungen. Verschiedene Filmmuseen aus aller Welt versuchten Filmreste für eine Rekonstruktion zusammenzutragen. Dem Original am nächsten kam der Filmhistoriker Enno Patalas in München. Er identifizierte fehlende oder falsch eingeordnete Filmteile anhand von über eintausend Stichworten im Klavierauszug der Komposition von Gottfried Huppertz. Der Komponist hatte sie dort vermerkt, um dem Dirigenten das Synchronisieren des musikalischen Ablaufs mit dem Geschehen auf der Leinwand zu erleichtern. Die

Präzision, mit der Film und Musik aufeinander abgestimmt waren, erwies sich ganz nebenbei als ein unerwartetes Hilfsmittel für die Rekonstruktion der authentischen Bildmontage. Zusammen mit einer ebenfalls rekonstruierten Instrumentation wurde diese Fassung des Films anlässlich der Berlinale 1992 am 14. und 15. Februar in einem großen Babelsberger Filmatelier mit dem DEFA-Sinfonieorchester unter der Leitung des Dirigenten Berndt Heller, der auch die Instrumentation besorgt hatte, vor einem begeisterten Publikum aufgeführt. Anstelle der noch fehlenden Filmteile wurden wegen der Länge der Musik Standfotos aus dem überlieferten Filmalbum oder Schwarzfilm eingesetzt.

2001 wurde METROPOLIS von der UNESCO ins Weltkulturerbe aufgenommen. Auch mit anderen Stummfilmen, allen voran BRONENOSSEZ POTJOMKIN (PANZERKREUZER POTEMKIN, 1925), begann bei entsprechender Quellenlage eine Renaissance der Aufführungspraxis mit live gespielter originaler Orchestermusik. Der unerwartete Fund einer ungekürzten 16mm-Fassung von METROPOLIS initiierte eine weitere Rekonstruktion der nunmehr ca. 25 Minuten längeren Fassung des Films. Sie konnte zur Berlinale 2010, natürlich mit der Originalmusik, gezeigt werden. Der für diese Tätigkeit spezialisierte Dirigent Frank Strobel leitete souverän bis in die perfekte Synchronisation einzelner Geräuscheffekte das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin. Vor allem ihnen galten die Ovationen des Publikums fast auf den Tag dreiundachtzig Jahre nach der Uraufführung. Die filmhistorisch zweifellos bedeutsamen Fakten und Verfahrensweisen werden die Zuschauer und Zuhörer – wenn überhaupt – so doch erst in zweiter Linie interessiert haben. Der Beifall galt wohl mehr dem originären künstlerischen Werk, in dem auf angewohnte Art und Weise das bewegte Filmbild und die Orchestermusik verbunden werden. Die unmittelbar vor den Ohren und Augen des Zuschauers produzierte Musik erwirbt sich bei aller oft verblüffenden Übereinstimmung – selbst Gongschläge im Bild werden synchron aus dem Orchester hörbar – eine größere Selbstständigkeit gegenüber dem Filmbild, als es ihm durch technisch

vermittelte Filmmusik innerhalb einer gemischten Tonspur von Sprache, Geräusch und Musik vertraut ist. Der Zuschauer besitzt eine größere Freiheit, seine Aufmerksamkeit entweder mehr auf das Bild, auf die dargestellte Handlung oder auf die Musik zu richten. Das ist eine grundsätzlich andere Wahrnehmungssituation als in einer heute alltäglichen Filmvorführung und repräsentiert eigentlich eine andere eigenständige Kunstform. Die Bilder sind dadurch nicht zum Klingen gebracht, sondern werden zu einem Objekt der Musik. METROPOLIS ist ein grandioses Monument dieses letzten Versuchs, mit Hilfe der vollständigen, eigens komponierten und im Kinoraum ausgeführten Musikbegleitung die Geräuschlosigkeit der dargestellten Welt und das Schweigen der Protagonisten im Film als gerechtfertigt erscheinen zu lassen. Aber für die ästhetische Entwicklung des Films war dies – und das nicht nur aus organisatorischen und finanziellen Gründen – eine Sackgasse.

Stummfilm wollte nicht stumm sein. Allerdings war das ein Punkt, über den mit technischen, ästhetischen, psychologischen, ja sogar philosophischen Argumenten seinerzeit äußerst leidenschaftlich gestritten worden ist. Wohin sich das Kino, zumindest technisch, inzwischen tatsächlich entwickelt hat, ist bei AVATAR zu besichtigen. Wir bekommen vorgeführt, wie die Bilder heute ›klingen‹. Der Ton im Dolby-Surround Verfahren verstärkt hier Hand in Hand mit der stereoskopischen Brille die Illusion räumlicher Anwesenheit in der virtuellen Welt. Die Musik profitiert nur dann davon, wenn sie wie ein Ereignis in der Handlung wirken soll, wie etwa der kollektive Gesang des Pandora-Volkes. Sonst gerät sie eher in die Notsituation, überhaupt wahrgenommen zu werden. Überaus aufwendiges Sounddesign liefert Klänge, die in der Wirklichkeit des Zuschauers so nie gehört werden, besonders in spektakulären Kampfsequenzen, wo sich phantastische Fabelwesen und menschlich-technische Kampfmaschinen gemeinsam mit der Kamera durch die exotischen Räume bewegen. Die Verwandlung des Kinos in einen virtuellen Erlebnisraum fern irdischer Realität wird mit Erfolg vorgeführt.

Méliès' REISE ZUM MOND hätte erst jetzt seine adäquate filmische Form gefunden. Offen bleibt die Frage, inwiefern auch solche Filme diesen bild- und tontechnischen Aufwand sinnvoll einsetzen, die Geschichten aus der realen Lebensumwelt des Zuschauers erzählen wollen. Stehen wir vielleicht auf der Schwelle zu einem prinzipiellen Entwicklungssprung des Kinos zu einer neuen Rezeptionsweise, der mit der Einführung des Tonfilms in der Zeit von METROPOLIS zu vergleichen ist? Damals wurden die lebhaften Auseinandersetzungen um diese Frage von einer Entwicklung entschieden, die aus heutiger Sicht folgerichtig erscheint. Wie das Kino von morgen aussieht, wissen wir noch nicht.

Attraktionen für Auge und Ohr

Der Berliner Philosoph Johann August Eberhard besuchte, es muß etwa um 1800 gewesen sein, ein Panorama. Dioramen und Panoramen, auf Rundhorizonte gemalte Darstellungen von Schlachten, Erdbeben, Bränden, Vulkanausbrüchen und exotischen Landschaften waren um diese Zeit beliebte Volksvergnügungen. In seinem *Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen*, erschienen 1803/1805 in Halle, beschrieb Eberhard seine Eindrücke: »Die Genauigkeit der Perspective, die Richtigkeit der Zeichnung, die Wahrheit des Helldunkels und der Haltung versetzen mich durch ihren vereinten Zauber in die wirkliche Natur, aber die Öde der Todesstille und die erstorbene Bewegungslosigkeit stoßen mich daraus zurück. Ich schwanke zwischen Wirklichkeit und Nichtwirklichkeit, zwischen Natur und Unnatur, zwischen Wahrheit und Schein.«²

Wahrscheinlich wurden hier zum ersten Mal bei der Wahrnehmung einer bildlichen Darstellung Sehen und Hören in ihrer gegenseitigen Abhängigkeit erkannt und gedeutet. Der Autor hebt Perspektive und Licht, beides Elemente des Raums, die vom Auge wahrgenommen werden können, als Faktoren der beabsichtigten Illusion hervor. Der fehlende Klang, ein Element der Zeit, das vom Ohr wahrgenommen würde, betont aber die herrschende Bewegungslosigkeit. Der Betrachter wird damit auf den Unterschied zwischen der Wirklichkeit und ihrer Abbildung hingewiesen. Die Illusion kommt nicht zustande. Heutige Panoramen, in denen die alte Attraktion wieder auflebt, bemühen sich, diesen Mangel zu beheben.

Aus dem Werbetext des Berliner Pergamonmuseums 2012:

DAS PERGAMON-PANORAMA

In einer einzigartigen Zusammenarbeit präsentiert die Antikensammlung Berlin im Ehrenhof des Pergamonmuseums das neue 360°-Panorama des Panoramakünstlers Yadegar Asisi.

Das monumentale Rundbild Pergamons versetzt Sie in das Jahr 129 n. Chr. Durch eine raffinierte Lichtsimulation sehen Sie die Stadt bei Tag und bei Nacht. Ein Klangteppich, der das Leben in einer antiken Stadt nachempfindet, und die Hintergrundmusik des Filmkomponisten Eric Babak macht Ihre Zeitreise ins Jahr 129 n. Chr. zu einem unvergesslichen Erlebnis.³

Zu einer Zeit, da das Reisen nicht nur umständlich, sondern auch teuer war, wollten Panoramen lebensnahe Eindrücke von fernen Weltgegenden und besonderen Ereignissen vermitteln, die sonst nur in Journalen beschrieben und auf Stichen abgebildet waren. In großen Städten wurden sogar eigene Gebäude dafür errichtet. Manche Schausteller schufen, wenn man den Beschreibungen glauben darf, durch Einbeziehung akustischer Elemente ein wahrscheinlich verblüffendes audiovisuelles Erlebnis.

Ein *Diorama* von Louis Jacques Mandé Daguerre erzeugte 1822 in Paris durch veränderliche Beleuchtung eines 14 Meter mal 22 Meter großen Bildes auf transparentem Gewebe in einem abgedunkelten Zuschauerraum innerhalb einer Viertelstunde den Eindruck von Morgendämmerung, Tageslicht, Abendröte und Mondschein in einem Schweizer Alpental. Dazu sollen meckernde Ziegen, Alphornbläser und ein Chor mit alpenländischen Volksliedern zu hören gewesen sein.

Im Berliner *Pleorama* des Theaterarchitekten Carl Ferdinand Langhans nahmen 1832 die Zuschauer in einem hölzernen Boot Platz, das in echtem Wasser schwamm, um eine *Wasserfahrt auf dem Golf von Neapel* oder eine *Wasserfahrt auf dem Rhein von Mainz bis St. Goar* zu erleben. An den Seiten wurden bemalte Leinwände mit den Abbildungen der Ufer vorbeibewegt. Am Mittelrhein erklangen Hörner und auf dem Golf von Neapel der italienische Gesang eines Schiffers. Beim Vesuv war unterirdisches Donnern zu hören.

Ein Besucherbericht von 1834 über das Diorama einer Mitternachtsmesse in einer französischen Kathedrale:

»Zuerst war es Tag, und im Kirchenschiff waren leere Stühle zu sehen. Allmählich kam Dunkelheit auf, gleichzeitig wurden Kerzen im Chorraum angezündet. Schließlich war die gesamte Kirche von Lichtern erhellt, und die Stühle füllten sich nach und nach mit Gläubigen. Die Mitternachtsmesse erklang, und mitten in größter Andacht war sogar ein Nachhallen der Orgelmusik im Gewölbe zu hören. Dann brach die Morgendämmerung an, die Gemeinde verschwand, die Kerzen erloschen, und die Kirche mit ihren leeren Bänken erschien wieder wie zuvor. Das war Magie!«⁴ Alles deutet darauf hin, daß hier auch Lichteffekte wie in der *Laterna Magica* genutzt wurden.

In London zeigte man 1863 in einem *Moving Panorama* auf großformatigen Wandelprospekten die Orientreise des Prince of Wales und begleitete sie musikalisch mit einer *Ode Symphonie* für Sprecher, Tenorsolo, Männerchor und Orchester mit dem Titel *Die Wüste*. Der französische Komponist Félicien César David hatte sie unter Einbeziehung arabischer Rhythmik und Melodik schon 1844 nach Notizen von einer Orientreise verfaßt. Sie erschien zwanzig Jahre später für die Illusion der Anwesenheit im Orient bestens geeignet. Ein Besucher vermerkt: »Man glaubt, die Muezzin von den Minaretten zu hören.«⁵

Zur Pariser Weltausstellung von 1900 war neben der bevorzugten Darstellung der Kolonialländer eine Fahrt mit der Transsibirischen Eisenbahn nach Peking zu erleben, bei der die Zuschauer in einem echten Speisewagen saßen, die Panoramen sich vorbeibewegten und Zugeräusche imitiert wurden. Für eine Dampferfahrt auf dem Mittelmeer wurde ein Seesturm vorgetäuscht. Ist es nicht an der Zeit, daß für solche Formen der Unterhaltung der Film erfunden wird?

Er war schon erfunden.

In Berlin zeigte Max Skladanowsky am 1. November 1895 im Rahmen einer Vorstellung des Wintergarten-Varietés mit seinem *Bioskop* ein viertelstündiges Programm mit acht kurzen Streifen bewegter Bilder. Es waren gefilmte komische Einlagen aus dem Variétéprogramm ohne selbständigen Anspruch. Die Brüder Louis

und Auguste Lumière aus Lyon hatten sich im Februar des Jahres 1895 einen Apparat patentieren lassen, mit dem sie bewegliche photographische Aufnahmen herstellen und auch wieder vorführen konnten. Ihr *Kinematograph* war mechanisch die bis dahin beste Konstruktion und stellt noch heute das Prinzip aller Filmkameras dar. Nach einigen Vorstellungen für spezielle Interessenten zeigten sie am 28. Dezember 1895 in Paris, in einem Salon im Souterrain des *Grand Café* am Boulevard des Capucines, vor zahlendem Publikum einige ihrer jeweils eine knappe Minute dauernden Filme; unter ihnen L'ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT (DIE ANKUNFT EINES ZUGES IN LA CIOTAT). Das Filmchen zeigt einen Bahnsteig mit wartenden Reisenden. Im Hintergrund nähert sich der Zug. Die Lokomotive kommt auf die Kamera zu, bis sie anhält, die Türen werden geöffnet, und Reisende steigen aus und ein. Es gibt Berichte, nach denen sich Zuschauer bei der Annäherung des Zuges ängstlich geduckt haben sollen. Ganz gleich, ob das stimmt oder nicht, auf jeden Fall enthielt dieser Filmstreifen bereits zwei grundlegende Attraktionen des Kinos: die durch die Photographie geleistete authentische Abbildung eines Ereignisses und dessen natürliche Bewegung. Die Veränderung der Abbildungsgröße des herannahenden Zuges im zweidimensionalen Bild erzeugte sogar eine gewisse Illusion von Räumlichkeit.

Direkt auf eine unterhaltende Wirkung zielte in der gleichen Vorstellung L'ARROSEUR ARROSÉ (DER BEGOSSENE GÄRTNER), eigentlich ein gefilmter Bilderwitz, bei dem ein kleiner Spitzbube den Schlauch zudrückt und dann den mißtrauisch prüfenden Gärtner naß spritzt. Es war wohl der erste Spielfilm der Filmgeschichte mit einem komischen Plot. An seiner Wirkung war sicher das echte Wasser, das aus dem Schlauch kam, beteiligt. Ein Klavierspieler soll laut den Überlieferungen die Vorstellungen im *Grand Café* begleitet haben. Das Klavier wird sich dabei auf die Rolle beschränkt haben, der Vorführung mehr den Charakter einer unterhaltenden Veranstaltung als einer technischen Demonstration zu verleihen, immerhin wurde ja ein Franc Eintritt genommen.

Die kleinen Filme der Brüder Lumière gingen sehr bald finanziell erfolgreich auf Welttournee. Von einer Vorführung der ANKUNFT EINER ZUGES am 20. Februar 1896 im *Regent Street Polytechnic* in London wird sogar berichtet, daß neben einer musikalischen Begleitung mit einem defekten Harmonium die Geräusche der Lokomotive mit einem kleinen Kompressor imitiert wurden.⁶ Vielleicht war es eine Attraktion innerhalb des Filmprogramms, aber bis zu einem audiovisuellen Gesamterlebnis war noch ein Stück Weg zu gehen.

Ganz in der Tradition von Panoramen wurden von beauftragten Kameraleuten in aller Welt besondere Orte und Ereignisse gefilmt und vorgeführt. LE COURONNEMENT DU TSAR NICOLAS II (DIE KRÖNUNG VON ZAR NIKOLAUS II., 1896) befriedigte die Neugier des Publikums auf prominente Personen und historische Ereignisse. Naturaufnahmen fanden durch exotische Gegenden oder den besonderen Blick der Kamera auf das Bekannte großes Interesse.

Von den fehlenden Elementen, die unseren Ästhetiker hundert Jahre zuvor daran hinderten, sich im Panorama in die »wirkliche Natur« versetzt zu fühlen, war nunmehr die durch die Photographie gegebene Natürlichkeit – diese sogar in verbürgter Authentizität – im Zusammenwirken mit dem Eindruck der natürlichen Bewegung gegeben. Die Wirkung auf die zahlenden Zuschauer muß so verblüffend gewesen sein, daß die »Todesstille«, die ja auch diese Bilder begleitete, gar nicht erst wahrgenommen wurde. – Oder hat das begleitende Klavier diese Frage unterdrückt?

Im Berliner *Lokal-Anzeiger* vom 24. April 1896 war über die Vorführungen der Brüder Lumière zu lesen:

»Das ist das volle, in jeder Einzelheit beschriebene Leben, das sich vor unseren Augen abspielt. Jede Szene der Aufnahme ist ein plastisches Bild der Natur, genau in den kleinsten Einzelheiten, so daß es uns vorkommt, als sehen wir die wirkliche Welt. Mit seinen heutigen Erfolgen eröffnet der Film in der Zukunft Perspektiven solcher Wunder, wie sie sich sogar die glühende Phantasie eines Fabelschreibers nicht ausmalen kann.«⁷

So prophetisch diese Worte auch klingen, es kam zu diesem

Zeitpunkt niemand auf die Idee, daß dies die Geburtsstunde einer neuen Kunstgattung war.

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts war die Zeit der Erfindung und raschen Verbreitung technischer Medien, mit deren Hilfe Bilder und Klänge nicht nur festgehalten und aufbewahrt, sondern relativ leicht auch vervielfältigt und damit massenhaft verbreitet werden konnten. Dadurch waren sie, besonders in den USA, sofort nach ihrer Erfindung begehrte Objekte wirtschaftlicher Unternehmungen. Thomas Alva Edison wurde am 19. Februar 1878 das Patent für seinen *Phonographen* erteilt – ein Apparat, der auf einer mit Stanniol bedeckten Walze mit Hilfe einer in Schwingungen versetzten Nadel Schall, zunächst vor allem Sprache, speichern und wiedergeben konnte. Die neu gegründete *Columbia Phonograph Company* versuchte, den Phonographen dem Weißen Haus als Ersatz für die Parlaments-Stenographen zu verkaufen – ohne Erfolg. Aber kurze Zeit danach schrieb der Betreiber einer reisenden Kuriositäten-Schau an die Firma: »Wenn Sie mir die Apparate so umbauen können, daß sie an jedem zehn Hörrohre anbringen, kaufe ich gegen Sofortzahlung fünfzig Sprechmaschinen und viele hundert Walzen ab.«⁸ In den achtziger Jahren konnte man auf den Rummelplätzen mit *Edison Phonographen* »für fünf Cent die größten Künstler der Welt!«⁹ hören. 1887 wurde Verdis Oper *Othello* mit dem Sänger der Uraufführung auf Walzen aufgenommen, Johannes Brahms hat persönlich eine Walze bespielt. Kaiser Wilhelm II. Reden auf Walzen gesprochen. 1896 wurden von einem sehr populären Sänger bereits 62 000 Walzen verkauft. Der Hannoveraner Emil Berliner erhielt 1887 in den USA das Patent für die Schallplatte, die den Walzenapparat ablösen sollte und deren Siegeszug durch die ganze Welt bis zu ihrer digitalen Variante anhielt. Im Phonographen-Geschäft waren in Frankreich auch die Brüder Charles und Émile Pathé erfolgreich. Sie hatten 1896 Edisons jüngste Erfindung erworben, das *Kinetoscop*. Es kombinierte seinen *Phonographen* mit kurzen Filmstreifen von den Personen, die dort zu hören waren. Das sollte den Verkauf befördern,

wurde aber, da die Bilder nur von einzelnen Betrachtern in kleinen Guckkästen zu sehen waren, bald wieder vergessen.

Der deutsche Filmpionier Oskar Messter verband die Filmprojektion mit der seit 1897 gebräuchlichen Schellackplatte. Die von ihm produzierten ›Tonbilder‹ von Opern- und Operettenszenen, Schlagern, Tanz- und Revuedarbietungen bekannter Sänger und Solisten wurden so beliebt, daß er zwischen 1903 und 1909 in Deutschland erfolgreich ca. 500 Kinos mit Hunderten seiner *Biophon-Tonbilder* betrieb. Er wollte aber meist nichts weiter, als die Interpreten der Musikstücke auf der Leinwand zu zeigen. Dementsprechend agierten sie in einer angedeuteten Dekoration und waren in einem meist gleich bleibenden Bildausschnitt und in der zeitlichen Länge zu sehen, die von der Schallplatte vorgegeben war. Die Attraktion bestand darin, Caruso und Tauber im Kino ›leibhaftig‹ hören und sehen zu können. Diesem Vergnügen machten aber zunehmend die anderen Kinoprogramme Konkurrenz, in denen neben Naturbildern und Aktualitäten immer mehr Filme mit kurzen, oft komischen Handlungen gezeigt wurden. Außerdem setzte in größeren Sälen die geringe Lautstärke der mechanisch abtastenden und verstärkenden Trichtergrammophone den Vorführungen von Tonbildern Grenzen. Versuche, das Problem mit mehreren Schallplatten zu lösen, erforderten sehr komplizierte mechanische Apparate für ihren Gleichlauf. Auch die Tonbilder wurden schließlich aufgegeben.

Die Programme mit Filmeinlagen wurden in unzähligen Stätten volkstümlicher Unterhaltung von Jahrmärkten bis zu Vorstadttheatern immer vielfältiger. Eine annähernde Vorstellung vom Ablauf solch einer Veranstaltung ist aus den wenigen Zeugnissen von Akteuren jener Zeit zu gewinnen. Der 1874 geborene britische Regisseur und Produzent Cecil M. Hepworth beschreibt seine ersten Versuche als Schausteller:

»Ich erinnere mich an eine kleine Serie, welche immer gut ankam. Sie wurde *Der Sturm* genannt und bestand aus einem halben Dutzend Dias und einem 40-Fuß-Film. Meine Schwester Effie war eine sehr gute Klavierspielerin, und sie reiste mit mir zu den mei-

sten Auftritten. Die Folge begann mit einem ruhigen und friedlichen Bild der See und des Himmels – weiche und sanfte Musik, ich denke Robert Schumann. Wechsel zu einem anderen Seegemälde, doch die Wolken wirkten interessanter, und die Musik belebte sich etwas. Mit jedem Wechsel wurde das Unvermeidbare eines kommenden Unwetters eindringlicher und die Musik bedrohlicher, bis der Sturm ausbrach mit einem aufregenden Film von Sturzseen, die in den Eingang einer Höhle hinein barsten. Dazu wilde Musik.«¹⁰

Percival Mackey war in den zwanziger Jahren ein Bandleader in England, der viel zur Verbreitung des Charleston beigetragen hat. Später, zwischen 1931 und 1951, produzierte er Filmmusik. Als Vierzehnjähriger war er 1908 Klavierspieler bei einer Wanderschau, die auf Jahrmärkten auftrat. Dort begleitete er ein Programm, das sich aus einem Bauchredner, einem Zauberer, einem komischen Sketch und einem Kurzfilm zusammensetzte. Ein handbetriebener Projektor stand im Zentrum des Zirkuszeltens. Seine Beleuchtung wurde mit Gasflaschen betrieben. Der Musiker begleitete die Show für zwei Schilling und sechs Pence pro Woche mit improvisierter Musik.¹¹

Noch heute aufschlußreich ist die 1914 [!] in Jena publizierte Untersuchung von Emilie Altenloh *Zur Soziologie des Kino – Die Kino-unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Die empirisch arbeitende Soziologin gewinnt ihr Material in der Zeit von 1908 bis 1912, in der das Kino im Begriff war, sich zum bevorzugten Ort für Entspannung und Unterhaltung zu entwickeln.

»Er [gemeint ist das Kino, bei Altenloh heißt es immer *der* Kino] nahm genau da seinen Anfang, wo lebende Kaninchen verzehrende Indianer und Schlangenbändiger, Panorama und Wachsfigurenkabinett ihre Triumphe gefeiert hatten, auf der Messe [hier: Jahrmarkt]. Nach und nach verschwanden diese, und inmitten des Festplatzes glänzte das Kinematographentheater mit seinen 1000 elektrischen Lampen.«¹²

Zu den Schlußfolgerungen der Autorin gehört, daß »der Kino und seine Besucher typische Produkte unserer Zeit sind, die sich durch ein fortwährendes Beschäftigtsein und durch eine nervöse Unruhe auszeichnen. Der tagsüber im Beruf eingespannte Mensch

befreit sich von dieser Hast selbst dann nicht, wenn er sich erholen will. [...] Um in ein Kunstwerk, sei es ein Drama, sei es ein Musikstück oder ein Bild, einzudringen, gehört eine gewisse Muße und Willensanspannung. Diese Konzentration verlangt der Kino nicht. Er wirkt mit so starken Mitteln, daß selbst erschlafte Nerven aufgepeitscht werden, und die schnelle Folge der Ereignisse, das Durcheinander von verschiedensten Dingen lassen keine Langeweile aufkommen. Doch nicht nur die Form, unter der der Kino auftritt und die sein Lebelement ist, auch der Inhalt der Kinodarstellungen entspricht ganz und gar dem Bedürfnis einer breiten Masse.«¹³

Die Programme bestanden zu dieser Zeit meist aus einer Mischung von Aktualitäten, Humoresken, Liebesdramen, Komödien, Historien und populärwissenschaftlichen Darstellungen, oft eingeleitet, begleitet oder unterbrochen von der Musik kleiner Kapellen. Damit vereinigte das Kino die alten Attraktionen wie die eines Panoramas mit den Inhalten der Trivialliteratur in Groschenheften, Journalen und Lesezirkeln sowie mit der Anschaulichkeit der Illustrierten Zeitschriften oder der *Neuruppiner Bilderbogen*. Mit dem Kino war eine Veranstaltungsform entstanden, die zwischen Variété und Theater stand, die aber weniger baulichen, organisatorischen und finanziellen Aufwand benötigte und dem Publikum leichter zugänglich war.

Kino war nicht nur eine Attraktion für seine Zuschauer, sondern auch für die Produzenten und Verleiher der Filme. Die französische Pathé, eine Gruppe von fünfzehn Aktiengesellschaften, zahlte von 1908 bis 1910 ihren Aktionären eine Dividende von neunzig Prozent des Nominalwertes der Aktie.

In Deutschland entstanden in dieser Zeit 3000 Kinos, allein in Berlin 300; in den USA schätzungsweise 14 000. Zunehmend wurde eine musikalische Begleitung im Kino verbindlich. Als Attraktion war dieser Teil der Filmvorführung aber allenfalls in luxuriös ausgestatteten Großkinos wie dem Pariser Gaumont-Palast am Montmartre beteiligt. Hier wurden die 6000 Zuschauer in den drei- bis vierstündigen Vorstellungen von einem großen Orchester unterhalten.

Filme im Kopf – Bilder aus Musik

Das erfolgreichste Werk von Ludwig van Beethoven war zu seinen Lebzeiten beim Publikum wie auch in seiner Haushaltskasse die von ihm selbst so genannte *Schlacht-Sinfonie*, op. 91 mit dem vollständigen Titel *Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria*. Beethoven hatte für den Wiener k.u.k. Hofmechanikus Johann Nepomuk Mälzel ein Musikstück für dessen Panharmonika entworfen. Unter dem Panharmonikon muß man sich einen Musikautomaten ähnlich dem späteren Orchestrion vorstellen, der mittels Blasebalg und einer Walzenmechanik mehrere Instrumente zum Klingen bringt. Beethoven hatte zwei Gründe, Mälzel dafür eine ›Siegessinfonie‹ anzubieten. Zum einen war auch er erfaßt von der wachsenden patriotischen Stimmung in Wien angesichts der militärischen Niederlage Napoleons im Sommer 1813 bei der baskischen Stadt Vitoria-Gasteiz und sah in den über Napoleons Truppen siegenden Engländern Vertreter einer ersehnten demokratischen Staatsform. Zum anderen hatte ihm Mälzel versprochen, gegen die zunehmende Ertaubung einen funktionstüchtigen Hörapparat zu bauen, was ihm allerdings nicht gelang. Nach Beethovens späterer Schilderung waren aber die Entwürfe zu einer musikalisch gestalteten Schlacht auf dem Musikapparat nicht geeignet. Mälzel als umtriebiger Manager hatte dann die Idee, die wachsende antinapoleonische Stimmung nach der Völkerschlacht bei Leipzig im Oktober 1813 auszunutzen und eine große musikalische Akademie als Benefizveranstaltung für Kriegsinvaliden zu organisieren. Zu Aufführungen kam es am 8. und 12. Dezember 1813 im Festsaal der Wiener Universität. Für die möglichst naturgetreue Darstellung von Gewehrfeuer und Kanonaden erweiterte der Komponist die Orchesterbesetzung mit Ratschen, Donnermaschinen sowie kleinen und großen Trommeln auf mehr als hundert Mitwirkende. Entsprechend den Spielanweisungen, die Beethoven auch der später gedruckten Partitur beifügte, wurden zwei kleine, nur mit Blasinstrumenten besetzte ›Harmonie-Orchester‹ gebildet, von de-

nen eines die französischen und das andere die englischen Truppen verkörperte. Die Engländer wurden durch das Zitieren von *Rule Britannia* und die Franzosen durch die Melodie des bei ihnen verbreiteten Spottliedes auf den englischen Heerführer Marlborough gekennzeichnet. Das übrige Orchester sollte nach Beethovens Vorstellung »so stark als möglich« besetzt werden, »[j]e größer der Saal, desto stärker die Besetzung«. Die Donnermaschinen und Lärminstrumente sollten »entfernt von dem eigentlichen Orchester, jede auf entgegengesetzter Seite« aufgestellt werden.¹⁴

Mit der Aufteilung des Orchesters wurden räumliche Klangwirkungen beim Herannahen der unterschiedlichen Truppen erreicht, indem sich abwechselnd die Musiker von leisen Trompetensignalen und Marschtrommeln bis zum vollen Einsatz steigerten. Der entscheidende Angriff der Engländer besteht vorwiegend aus den charakteristischen rhythmischen Formeln einer Reiterattacke und sich steigenden Melodiefragmenten bis zum Sieg. Der zweite Satz, ein Andante, widmet sich ohne Geräuscheffekte dem Pathos von Trauer, Sieg und Triumph. Hier zitiert Beethoven aus Verehrung für die Engländer sogar *God save the King*. Erst in weiteren Aufführungen am 2. Januar und am 27. Februar 1814 im großen Redoutensaal kamen alle konzipierten illusionistischen Wirkungen zur vollen Entfaltung. Der Schüler, Mitarbeiter und umstrittene Biograph Anton Schindler weiß als Zeuge zu berichten:

»Erst in diesem Raume bot sich die Gelegenheit dar, die mancherlei Intentionen bei der *Schlacht-Sinfonie* in Ausführung zu bringen. Aus langen Korridoren und entgegen gesetzten Gemächern konnte man die feindlichen Heere gegeneinander anrücken lassen, wodurch die erforderliche Täuschung in ergreifender Weise bewerkstelligt wurde.«¹⁵

Die Nachwelt hat diesem Werk gegenüber ein gespaltenes Verhältnis. Es wird als Kuriosum, Gelegenheitswerk oder Fehltritt Beethovens bezeichnet, in manchen Werkverzeichnissen schamhaft verschwiegen und kaum aufgeführt. Damals stellte es nichts Ungewöhnliches dar. Der mit Beethoven bekannte Verleger Tobias Has-

linger komponierte zum Beispiel *Der Brand von Baden* sowie fünf *Vaterländische Tongemälde für Klavier aus der Zeitepoche von 1813 und 1814* und gab die Orchesterwerke *Die Schlacht von Paris* und *Deutschlands Triumph* heraus. Auf jeden Fall war Mälzels Veranstaltungsidee eine für Beethoven äußerst nützliche Werbemaßnahme. In der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, XVI, Nr. 4 war als Ausdruck der öffentlichen Meinung in der Kaiserstadt Wien zu lesen:

»Was sodann die Schlacht betrifft: will man nun einmal sie durch Töne der Musik auszudrücken versuchen, so wird man wenigstens es eben auf die Art machen müssen, wie es hier geschehen. Einmal in die Idee eingegangen, erstaunt man freudig über den Reichtum und noch mehr über die geniale Verwendung der Kunstmittel zu jenem Zweck. Der Effekt, ja selbst die recht eigentliche Täuschung ist ganz außerordentlich; und es läßt sich wohl ohne alle Bedenken behaupten, es existiere gar nichts im Gebiete der malenden Tonkunst, das diesem Werke gleichkäme.«¹⁶

Im Babelsberger DEFA–Studio wurde 1976 in der Regie von Horst Seemann nach einem Drehbuch von Günter Kunert der biographische Spielfilm *BEETHOVEN – TAGE AUS EINEM LEBEN* produziert. Er beginnt mit einem siebenminütigen Ausschnitt aus Beethovens *Schlacht-Sinfonie*. In paralleler Montage werden Szenen, in denen die Uraufführung als Filmhandlung dargestellt ist, mit Bildern vom Aufmarsch und dem Kampf der französischen und englischen Truppen kombiniert. Die Szenen im Konzert zeigen wechselnd das begeisterte Publikum und die ausführenden Musiker, diese natürlich bildsynchron bei der Ausführung des entsprechenden Abschnitts der kontinuierlich ablaufenden Musik. Die montierten Schlachtszenen sind paßgenau auf die Musik inszeniert. Die Trompetensignale werden im Bild von Trompetern geblasen, zu leisen Trommeln rücken die Truppen aus entsprechender Entfernung an, zum Kanonendonner sind feuernde Kanonen zu sehen, die Reiterattacken erfolgen im Rhythmus und in der Abfolge der Musik. Zu den hymnischen Klängen des zweiten Satzes sind ge-

fallene Soldaten zu sehen und die Helden erhalten Auszeichnungen. Für den Kinozuschauer wirkt diese Sequenz im Zusammenspiel von Musik und Handlung wie eine Kriegsszene in einem beliebigen historischen Film mit der dafür üblichen Filmmusik. Die Filmbilder könnten zu Beethovens Zeit in den Köpfen seiner Zuhörer abgelaufen sein. Der Regisseur hat durch die Umkehrung des Prinzips der bildaffirmativen Zuordnung und Anpassung von Filmmusik an die Filmhandlung Beethovens Fähigkeiten als ›Filmkomponist‹ unter Beweis gestellt.

Das gesamte 19. Jahrhundert steckt voller Beispiele für die ungestillte Sehnsucht nach Bildern und Handlungen in Zusammenhang mit musikalischen Darbietungen. Schon Beethovens 6. Sinfonie, die *Pastorale* mit ihren deutlichen Szenen und Naturbildern hat Moritz von Schwind und nach ihm andere Maler dazu bewegt, die Sinfonie zu illustrieren und in Theatern fanden szenische Aufführungen mit ›lebenden Bildern‹ statt. In den Konzertsälen des 19. Jahrhunderts erlangten Programm- und sinfonische Dichtung zunehmende Popularität. Die im Titel meist erkennbaren Hinweise auf den Inhalt erleichterten auch dem musikalisch weniger gebildeten bürgerlichen Publikum das Verständnis. Die thematischen Bezüge sind außerordentlich vielfältig und erstrecken sich auf Märchen und Mythen (*Das Märchen von der schönen Melusine, Scheherazade, Orpheus, Prometheus*), historische oder dichterische Personen (Don Juan, Francesca da Rimini, Dante, Mazeppa), tonmalerische Genrebilder (*Meeresstille und glückliche Fahrt, Bilder einer Ausstellung, Till Eulenspiegels lustige Streiche, Aus Holbergs Zeit, Faschingsbilder*), geographische Orte (*Hebriden-Ouvertüre, Aus Böhmens Hain und Flur, Steppenskizze aus Mittelasien*), historische oder aktuelle Ereignisse (*Hunnenschlacht, Zeppelins erste große Fahrt*) und Übertragungen bestehender literarischer Inhalte (*Le chasseur maudit* nach Gottfried August Bürgers Ballade *Der wilde Jäger, Der Zauberlehrling* nach der Ballade von Goethe). In einem *Lexikon Programm- und Sinfonik* wird unter etwa 1000 Stichworten von *Abenddämmerung* bis *Zwiegespräch* auf

entsprechende Musikstücke von ca. 900 verschiedenen Komponisten von Antonio Vivaldi bis Alban Berg verwiesen.¹⁷

Als das Kino Anfang des 20. Jahrhunderts sich anschickte, das populärste Unterhaltungsmedium zu werden, indem es nunmehr photographierte Schlachten, Erdbeben, Brände, Vulkanausbrüche und Landschaften in Bewegung zeigte und dazu noch Märchen und Mythen, historische oder dichterische Personen, Genrebilder und reale oder historische Ereignisse sowie Übertragungen literarischer Inhalte und überlieferte oder neu erfundene dramatische Begebenheiten vorführte – was lag da näher, als sich in der Programmmusik zur vollkommenen Befriedigung des schaulustigen Publikums zu bedienen?

Bilder ohne Klang

»Es geschah immer wieder das gleiche, wir hatten eine Produktion abgeschlossen, sahen sie uns zum ersten Mal auf der großen Leinwand an und verließen danach den Vorführraum völlig zerschmettert. Es würde grauenhaft werden. Dabei hatten wir uns gerade von diesem Film viel erhofft und uns alle nur erdenkliche Mühe gegeben. Dann ließen wir den Film probeweise in einem kleinen Kino laufen, und unten im Orchestergraben legte ein Mädchen auf dem Klavier los. Und sofort war alles ganz anders. – Ohne diese Musik hätte eine Filmindustrie nie entstehen können.«*

Diese Äußerung wird Irving Thalberg zugeschrieben, einem der größten Filmproduzenten im alten Hollywood (ca. 100 Filme zwischen 1921 und 1936). Sie will nichts über die Qualität der Begleitmusik aussagen, sondern betont die Tatsache, daß es bereits die Wirkung des Films positiv beeinflusst hat, wenn überhaupt etwas zu den tonlosen Filmbildern zu hören war. Am besten vermittelt natürlich die begrifflich und gegenständlich relativ neutrale Musik zwischen dem Geschehen auf der Leinwand und den Empfindungen der Zuschauer. Die bewußt zugespitzte Schlußfolgerung des Produzenten, daß ohne Musik im Kino die ganze Filmindustrie nicht entstanden wäre, wird durch die Praxis des Kinobetriebs während der gesamten Phase des sogenannten Stummfilms bestätigt.

Die Erfinder des Films wollten zunächst nichts weiter erreichen, als daß die Photographien lebensechte Bewegung zeigten. Film wurde

* Wie bei vielen zitierten zeitgenössischen Äußerungen zum sehr frühen Film handelt es sich auch hier um ein mehrfach »zitiertes« Zitat. Der Autor Hansjörg Pauli bekennt zu Beginn seines gründlichen und vergnüglich zu lesenden Buches *Filmmusik: Stummfilm*: »Wer über Filmmusik schreibt, schreibt ab.« (S. 25) Wir schreiben also bei ihm ab, siehe S. 112. Dort zitiert er aus einer amerikanischen Veröffentlichung, die wiederum aus der Dissertation eines amerikanischen Theaterwissenschaftlers zitiert.

aber spontan als Attraktion in das Vergnügungsgewerbe integriert. Musik war dort schon immer zu Hause. Früher als der Film hatte die Schallplatte die Welt erobert. Eine aufeinander abgestimmte Verbindung von beiden wurde versucht, erwies sich aber für die Aufnahme als praktisch unausführbar, solange die Aufzeichnung und Wiedergabe des Tons nur rein mechanisch durch Membranen, Nadeln und Schalltrichter erfolgte. Für eine gemeinsame Wiedergabe stellten der Gleichlauf von Filmrolle und Plattenteller sowie die Verstärkung des Tons für große Räume praktisch unüberwindbare Hürden dar. So blieb es in der Produktion beim Film ohne Ton und für die Vorführung lag es im Ermessen und an den Möglichkeiten des Veranstalters, was zum Film zu hören war. Das Zufällige im Zustandekommen von begleitender Musik wurde allenfalls davon beeinflusst, was das Publikum gerne hören wollte, und so bildet die Geschichte der Stummfilmbegleitung ein in vielen Farben schillerndes Bild.

Nach einer realistisch erscheinenden Schilderung des englischen Filmkomponisten Louis Levy von der Situation in einem Kino aus seiner Jugendzeit um 1912 boten die Musiker oft nicht mehr als »eine Auswahl leichter Kaffeehausmusik ohne Bezug zum Film auf der Leinwand: zu Beginn etwas aus der *Wilhelm Tell*-Ouvertüre, etwas von Rubinstein und Tschaikowski. Dann überließen sie den Film und das Publikum dem tiefen Schweigen. Der Orchesterleiter verfolgte mit seinen Augen die Handlung auf der Leinwand und sagte den Musikern die nächsten von ihm ausgewählten Musikstücke an. Während die Spieler sich die Noten auf den Pulten zurechtlegten, improvisierte der Pianist bis zum Beginn des nächsten Stückes.«¹⁸

Emilie Altenloh faßt in dieser Hinsicht ihre Untersuchungen *Zur Soziologie des Kino* in Deutschland aus den ersten zehn Jahren des 20. Jahrhunderts so zusammen:

»Die Aufgabe der Musik im Kino ist ganz eigenartig, am ersten noch mit der Orchestermusik in der Oper zu vergleichen. Aber sie ist im Gegensatz zu dort nicht um ihrer selbst willen da. Sie illustriert gleichsam den Film. Sie tritt von einer anderen Seite an den Zuschauer heran als das Bild, um sein Gefühl mitschwingen zu las-

sen. Die stummen Schatten werden beredt, ohne daß die Musik eigentlich bewußt gehört wird. So tritt denn auch in den kleinen Provinztheatern der Rezitator an ihre Stelle, der das Bild auf seine oft höchst originelle Weise erklärt. Er paßt sozusagen den internationalen Stoff dem Ortsgeschmack, dem Lokalinteresse an. Und höchst individuell ist häufig auch die Interpretation der Kapellmeister. Der eine kündigt eine Kußszene mit einem Tusch an, ein anderer bereitet durch weiche Melodien auf diesen Höhepunkt vor. In der Regel aber sucht man die nötige Stimmung durch ein buntes Potpourri von Operettenmelodien, Chorälen, Gassenhauern und Opernmusik zu erzeugen.«¹⁹

Hier ist schon eine Reihe von grundlegenden Aspekten bei der Verbindung von Film ohne Ton mit Musik benannt, die auch in der späteren Filmmusik weiterwirken: Erklingt Musik im Kino, gibt sie ihre Eigenständigkeit auf, sie ist nicht mehr »um ihrer selbst willen da«. Ihre Wirkungsmöglichkeiten sind von ihrer Funktion nicht zu trennen.

Wenn Musik »illustriert«, dann ist das zwar rein sprachlich ein Paradox, denn wie will man ein Bild bebildern? Aber die Formulierung gibt einen Hinweis darauf, daß die Musik vom Zuschauer als Zuhörer unbewußt daraufhin überprüft wird, ob sie Assoziationen zum Inhalt der Filmbilder zuläßt.

Wenn die Musik aber nach dem Eindruck von Emilie Altenloh beim Zuschauer gleichzeitig »sein Gefühl mitschwingen« läßt, »ohne daß die Musik eigentlich bewußt gehört wird«, so bedeutet dies, daß Auge und Ohr auf unterschiedlichen Wegen zu emotionalen Erlebnissen führen, die dann besonders stark werden können, wenn sie einander entsprechen.

Ob Filmmusik dem Zuschauer bewußt werden soll oder nicht, wird bis heute auch von Filmkomponisten kontrovers diskutiert. Muß zum Beispiel die begleitende Musik unter kompositorischen Gesichtspunkten besonders kunstvoll sein, wenn im Kino sowieso nicht bewußt hingehört wird? Altenloh beobachtet mit dem bunten Potpourri von Operettenmelodien, Chorälen, Gassenhauern und