



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Musikalische Belange der Stummfilmpraxis im  
deutschsprachigen Raum der 1920er Jahre und ihrer  
Renaissance“

Verfasserin

Mag. art. Olivia Niepel

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und  
Medienwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Isolde Schmid-Reiter



# Inhalt

1. Überblick, Fragestellung und Methode.....	- 1 -
2. Quellenlage .....	- 3 -
3. Die Praxis der Stummfilmbegleitung in den 20er-Jahren .....	- 7 -
3.1 Warum Filmmusik? .....	- 7 -
3.2 Modelle der Stummfilmbegleitung.....	- 13 -
3.2.1 Improvisation .....	- 13 -
3.2.2 Kompilation bzw. Illustration .....	- 14 -
3.2.3 Autorenillustration bzw. Kompilat-Kompositionen.....	- 17 -
3.2.4 Originalkomposition.....	- 19 -
3.2.5 Reproduzierte Kinomusik .....	- 28 -
3.3 Bemühungen zur Anhebung der Qualität der Stummfilmbegleitung.....	- 31 -
3.3.1 Filmwerkspezifische Musikempfehlungen („cue sheets“, „Musikszenerien“ oder „Musikaufstellungen“) .....	- 32 -
3.3.2 Filmwerkunspezifische Musikempfehlungen („Kinoalben“ oder „Kinotheken“)-	34 -
3.3.3 Ratgeber für Kinomusiker .....	- 40 -
3.3.4 Praktische Hilfestellungen .....	- 42 -
3.4 Aufführungsorte, Instrumentarium und Kinomusiker .....	- 44 -
Exkurs: Die Nähe des Kinos der 20erJahre zum Konzertwesen.....	- 53 -
3.5 Kompositionstechniken.....	- 55 -
3.5.1 Deskriptive Technik (Underscoring, Bildillustration).....	- 56 -
Exkurs: Geräusche und Bildtonreproduktion .....	- 57 -
3.5.2 Mood-Technik.....	- 62 -
3.5.3 (Leit-) Motiv-Technik.....	- 64 -
3.5.4 Baukasten-Technik.....	- 66 -
3.6 Das Problem des filmisch-musikalischen Gleichlaufs oder der Synchronität.....	- 66 -
4. Die zeitgenössische Stummfilmpraxis.....	- 73 -
4.1 Die Entwicklung der zeitgenössischen Stummfilmpraxis .....	- 75 -

4.2 Formen und Modelle gegenwärtiger Stummfilmvertonungen .....	- 89 -
4.2.1 Originalpartituren .....	- 90 -
4.2.2 Improvisation.....	- 93 -
4.2.3 Neuvertonungen zwischen Improvisation und Komposition .....	- 94 -
4.2.4 Kompilationen und zeitgenössische Autorenillustrationen .....	- 95 -
4.2.5 Kompositionen .....	- 98 -
4.3 Ästhetische Debatte und Positionen .....	- 104 -
4.3.1 Historizität oder neue Wege: Originalkomposition oder Neuvertonung? .....	- 104 -
Exkurs: Erweckt die gegenwärtige Stummfilmpraxis falsche historische Vorstellungen? .....	- 112 -
4.3.2 Kompilation oder Komposition? .....	- 113 -
4.3.3 Forderungen an zeitgenössische Stummfilmvertonungen .....	- 123 -
4.3.3.1 Stilistische Einheit .....	- 124 -
4.3.3.2 Neuvertonungen als funktionale Aufgabe .....	- 125 -
4.3.3.3 Im Dienste des Regisseurs?.....	- 127 -
4.3.3.4 Selektive Reproduktion von Bildton .....	- 130 -
4.3.3.5 Kontinuierliche Präsenz der Musik.....	- 131 -
4.3.3.6 Klangliche Profilierung des filmischen Rhythmus .....	- 132 -
4.3.3.7 Teppichcharakter der Musik.....	- 141 -
4.3.3.8 Syntaktische Funktionen .....	- 142 -
4.3.3.9 Unterschwelliges Wirken, affirmative Synchronität und Einfühlungsdramturgie .....	- 147 -
4.4 Das Erfolgsgeheimnis der gegenwärtigen Stummfilmpraxis.....	- 154 -
4.5 Aufführungsorte und Veranstalter von Stummfilmkonzerten.....	- 160 -
4.5.1 Kommunale Kinos und Programmkinos.....	- 162 -
4.5.1.1 Kino Babylon (Berlin) .....	- 165 -
4.5.1.2 Metro Kino (Wien).....	- 166 -
4.5.2 Museen und wissenschaftliche Institutionen .....	- 168 -
4.5.2.1 Friedrich Wilhelm Murnau-Stiftung.....	- 172 -
4.5.2.2 Filmmuseum im Stadtmuseum München .....	- 174 -

4.5.2.3 Österreichisches Filmmuseum .....	- 175 -
4.5.3 Opern- und Konzerthäuser .....	- 178 -
4.5.3.1 Wiener Konzerthaus .....	- 180 -
4.5.3.2 Alte Oper Frankfurt .....	- 180 -
4.5.4 Bühnen .....	- 182 -
4.5.5 Fernsehsender.....	- 183 -
4.5.6 Stummfilm-Festivals.....	- 186 -
4.5.6.1 Internationale Stummfilmtage – Bonner Sommerkino .....	- 193 -
4.5.6.2 Film+ MusikFest Bielefeld.....	- 194 -
4.5.6.3 Stumm & Laut.....	- 196 -
4.5.7 Sonstige.....	- 197 -
4.5.7.1 Filmfestivals.....	- 197 -
4.5.7.2 Musikfestivals für neue Musik .....	- 200 -
4.5.7.3 Kultur- und Festwochen.....	- 200 -
4.5.7.4 Wanderkino .....	- 201 -
4.6 Stummfilmmusiker der Gegenwart und ihre Instrumente .....	- 201 -
4.6.1 Orchester .....	- 203 -
4.6.1.1 Europäische Filmphilharmonie .....	- 203 -
4.6.1.2 Deutsches Filmorchester Babelsberg.....	- 204 -
4.6.2 Dirigenten .....	- 205 -
4.6.2.1 Frank Strobel.....	- 206 -
4.6.2.2 Helmut Imig .....	- 208 -
4.6.3 Ensembles .....	- 209 -
4.6.3.1 ensembleKONTRASTE.....	- 209 -
4.6.3.2 Silent Movie Music Company.....	- 211 -
4.6.3.3 Tuten und Blasen.....	- 211 -
4.6.3.4 H/F/M .....	- 212 -
4.6.4 Klavier.....	- 212 -
4.6.4.1 Carsten-Stephan Graf von Bothmer .....	- 213 -

4.6.4.2 Willy Sommerfeld .....	- 216 -
4.6.4.3 Joachim Bärenz .....	- 218 -
4.6.4.4 Gerhard Gruber .....	- 218 -
4.6.5 Elektronik .....	- 219 -
4.6.5.1 Interzone perceptible .....	- 221 -
4.6.5.2 Trioglyzerin .....	- 222 -
4.6.6 Percussion .....	- 223 -
4.6.6.1 Jogi Nestel .....	- 223 -
4.6.6.2 Yogo Pausch .....	- 224 -
4.6.7 Historische Kinoorgeln und Cinetronium .....	- 225 -
4.6.7.1 Historische Kinoorgeln .....	- 225 -
4.6.7.2 Cinetronium .....	- 227 -
Exkurs: Wettbewerbe, Workshops, Seminare und Symposien .....	- 228 -
4.7 Probleme und Schwierigkeiten von Stummfilmkonzerten .....	- 231 -
Exkurs: Stummfilme auf DVD .....	- 233 -
5. Conclusio/Conclusion .....	- 237 -
Anhang .....	- 247 -
Veranstalter von Stummfilmvorführungen mit Live-Musik .....	- 249 -
Zeitgenössische Stummfilmmusiker .....	- 252 -
Zeitgenössische Stummfilmvertonungen .....	- 255 -
Literatur- und Quellenverzeichnis .....	- 273 -
Lebenslauf .....	- 287 -

---

# 1. ÜBERBLICK, FRAGESTELLUNG UND METHODE

---

Die vorliegende Arbeit will untersuchen, inwieweit sich die zeitgenössische Stummfilmpraxis an der historischen Praxis der Stummfilmbegleitung in den 20er-Jahren orientiert bzw. inwieweit sie diese Grenzen überschreitet.

Um zur Beantwortung dieser Frage zu gelangen, widmet sich der erste Teil dieser Arbeit der Stummfilmbegleitung in den 20er-Jahren. Ausgehend von den Gründen für den Einsatz von Filmmusik werden anschließend die verschiedenen Modelle der Stummfilmbegleitung, das Instrumentarium, Rahmen- und Aufführungsbedingungen sowie gesellschaftlicher Kontext beschrieben. Weiter werden verschiedene Kompositionsprinzipien und Filmmusiktechniken einschließlich des Einsatzes von Geräuschen bzw. der Bildtonreproduktion dargelegt.

Vor diesem ästhetischen und geschichtlichen Hintergrund, der als Bezugspunkt dienen soll, versuche ich dann im zweiten Teil der Arbeit die Renaissance, die Stummfilme mit neu komponierten oder zeitgenössischen Musikfassungen seit Beginn der 80er Jahre erleben, zu beschreiben.

1944 leitete Konrad Ottenheim seine Dissertation noch mit folgenden Worten ein: „Der Stummfilm und mit ihm die Praxis der Stummfilmbegleitung ist bereits historisch geworden. Man erinnert sich kaum noch an diese Zeit, die gewöhnlich mit einem verzeihenden Lächeln abgetan wird.“<sup>1</sup> Was ist in der Zwischenzeit passiert? Wie konnte der Stummfilm im Zeitalter des Tonfilms erneut Fuß fassen? Ausgehend von der Wiederaufbereitung der vom Materialverfall bedrohten Nitrokopien von Stummfilmen über die Frage nach möglichen Gründen für den Übergang von der stummen zur tönenden Stummfilmpraxis in den 70er Jahren, werde ich versuchen, die Entwicklung bis hin zu dem gegenwärtigen Konsens, „dass ein gelungener

---

<sup>1</sup> K. Ottenheim, Film und Musik bis zur Einführung des Tonfilms, 1944, S. 1.

musikalischer Beitrag den halben Erfolg der Stummfilmvorführung garantiert“<sup>2</sup>, darzulegen.

Im Anschluss sollen Vielfalt und Usancen der heutigen Stummfilmpraxis anhand folgender Leitfragen dargestellt werden:

Was spricht für die musikalische Begleitung von Stummfilmaufführungen?

Inwiefern orientieren sich die Modelle heutiger Stummfilmaufführungen an den historischen?

Welche Debatten werden rund um die Frage nach einer adäquaten musikalischen Begleitung von Stummfilmen geführt?

Werden an Stummfilmkompositionen der Gegenwart heute andere Forderungen als in den 20er Jahren herangetragen? Wie sind solche im Einzelnen zu beurteilen?

Wieso steht insbesondere die Stummfilmvertonung in solch enger Verbindung zur sogenannten Neuen Musik?

Was unterscheidet die Stummfilmkomposition von der Tonfilmkomposition?

Von wem, wo und in welchem Rahmen werden Stummfilmaufführungen mit Musikbegleitung heute veranstaltet?

Inwiefern hat sich das Instrumentarium verändert? Welche spezialisierten Musiker sind zu nennen?

Was macht das Erfolgsgeheimnis der zeitgenössischen Stummfilmbegleitung aus?

Welche Schwierigkeiten bestehen?

---

<sup>2</sup> L. Prox, Der Fall Metropolis, in: FilmDienst Nr. 19/2001.

---

## 2. QUELLENLAGE

---

Die Praxis der Stummfilmbegleitung in den 20er Jahren ist bereits gut dokumentiert. Als Quellenforscher haben vor allem Herbert Birett (*Stummfilm-Musik. Materialsammlung*, Deutsche Kinemathek e.V., Berlin 1970), Martin Miller Marks (*Film Music: The Material, Literature and Present State of Research*, in: *Notes*, Bd. 36, Nr. 2, 1979; *Music and the Silent Film*), Walter Seidler (*Stummfilmmusik*, Berlin 1979), Fritz Güttinger (*Der Stummfilm im Zitat der Zeit*, Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum, 1984) und Gillian B. Anderson (*Music for silent films. 1894 – 1929. A Guide*, Washington 1988) wichtige Arbeit geleistet.

Konrad Ottenheims Dissertation aus dem Jahre 1944 (*Film und Musik bis zur Einführung des Tonfilms. Beiträge zu einer Geschichte der Filmmusik*, Diss. Friedrich Wilhelms-Universität, Berlin 1944) versteht sich als Beitrag zur Beleuchtung der öffentlichen Musikkultur. Fragen nach der theoretischen Unterbauung der Stummfilmmusik werden nur historisch betrachtet.

Ein wichtiges Werk der Sekundärliteratur, das sich ausschließlich mit der Musik der Stummfilmära befasst, liegt von Hansjörg Pauli (*Filmmusik. Stummfilm*, Stuttgart [u.a.]: Klett-Verl. für Wissen und Bildung, 1981) vor. Paulis entwicklungsgeschichtlicher Abriss beleuchtet sowohl aufführungspraktische als auch systematische und theoretische Aspekte, eingebettet in den produktions- und wirtschaftsgeschichtlichen Kontext des Stummfilms.

Ulrich Rügner (*Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934*, Hildesheim [u.a.]: Olms, 1988) versteht Filmmusik als geschichtlichen Gegenstand und legt anhand der konkreten Analyse von Musik von Giuseppe Becce in ihrem kinematographischen Gestaltungszusammenhang vor allem dar, wie die Gestaltung von Stummfilmmusik ab Mitte der 20er Jahre von spezifisch filmischen Kriterien der Dramaturgie ausgeht.

Die Theoriediskussion der Mitt- und Endzwanziger Jahre rund um die Person Hans Erdmanns stellt Ulrich Siebert (*Filmmusik in Theorie und Praxis: eine Untersuchung*

der 20er und frühen 30er Jahre anhand des Werkes von Hans Erdmann, Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang, 1990) in den Mittelpunkt seiner Arbeit.

Nach einer systematischen Zusammenfassung der Stummfilmmusikpraxis sowie theoretischer musikdramaturgischer Modelle beschreibt Rainer Fabich (*Musik für den Stummfilm: analysierende Beschreibung originaler Filmkompositionen*, Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang, 1993) wesentliche Strukturmerkmale originaler Stummfilmkompositionen. In einem zweiten Teil der Arbeit folgt die analysierende Beschreibung ausgewählter Originalkompositionen.

Karl Heinz Dettke schenkt in seinem Werk besondere Aufmerksamkeit der Kinoorgel (*Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 1995) sowie der reproduzierten Begleitung von Stummfilmen.

Unselbständige Schriften liegen von Claudia Bullerjahn (*Von der Kinomusik zur Filmmusik. Stummfilm-Originalkompositionen der zwanziger Jahre*, in: Musik der zwanziger Jahre, hrsg. von Werner Keil, Hildesheim: Olms, 1996) und Lothar Prox (*Im Stadium der Kindheit. Skizzen zur Filmmusik*, in: Musica. Zweimonatsschrift, 32. Jg. 19768, Heft 3 (Mai – Juni): Musik und Medien, hrsg. von Sigrid Abel Struth [u.a.], Kassel: Bärenreiter (1947-), S. 229 – 235) vor.

Darüber hinaus widmen umfassende Darstellungen der Geschichte der Filmmusik, unter anderen von Wolfgang Thiel (*Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*, Berlin: Henschelverlag Kunst u. Gesellschaft, 1981), Hans Christian Schmidt (*Filmmusik*, Kassel: Bärenreiter 1982; Musik aktuell. Analysen, Beispiele, Kommentare; 4), Georg Maas/Achim Schudack (*Musik und Film – Filmmusik. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis*, Mainz: Schott, 1994) oder Peter Rabenalt (*Filmmusik*, Berlin: Vistas, 2005), ausführlichere Kapitel der Stummfilmzeit.

Anders verhält sich die Lage, was die Renaissance der Stummfilmmusik betrifft. Selbständige Publikationen liegen bislang nicht vor.

An einzelnen Artikeln aus Fachzeitschriften (*Musik und Gesellschaft*, *Musica*, *NZfM*) sowie einschlägigen Berichte sind zu nennen:

- die Symposiumsschrift *Stummfilmmusik gestern und heute* aus dem Jahr 1979 mit Beiträgen von Lothar Prox (Perspektiven einer Wiederaufbereitung von Stummfilmmusik S. 9-23 und Stummfilmvertonungen deutscher Fernseh-Redaktionen. Eine Aufstellung. S. 27 -34), einer Aufzeichnung eines Gespräches mit dem Kinodirigenten Werner Schmidt-Boelcke (S. 35 – 50) und eines mit dem zeitgenössischen Stummfilmpianisten Joachim Bärenz (S. 73 – 81),
- die von der Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft herausgegebene Schrift *Früher Film und späte Folgen. Restaurierung, Rekonstruktion und Neupräsentation historische Kinematographie* (hrsg. von Ursula von Keitz, Marburg: Schüren, 1998) mit Beiträgen von Kurt Johnen (*Den Schatten eine Stimme geben. Zwischenbilanz nach sieben Jahren Film&MusikFest in Bielefeld*, S. 95 – 115), Martin Loiperdinger (*Plädoyer für eine Zukunft des frühen Kinos*, S. 66-83) und Lothar Prox (*Musik und Stummfilm*, S. 84 – 94),
- sowie folgende Einzelbeiträge:
 

Prox, Lothar: *Musik zu alten Filmen. Stummfilmvertonungen der Fernsehanstalten* (in: *Musica*. Zweimonatsschrift, 34. Jg. 1980, S. 25 – 31), *Musik und Stummfilm. Schnittkes Neukomposition für einen russischen Revolutionsfilm von 1927* (in: *NZfM* 154.1 (1993), S. 53 – 55) und *Der Fall Metropolis* (in: *FilmDienst* Nr. 19/2001),
- Sudendorf, Werner: *Rekonstruktion oder Restauration? Zur Problematik des filmischen Originals* (in: *Der Stummfilm. Konstruktion und Rekonstruktion*, hrsg. von Elfriede Ledig, München: Schaudig, Bauer, Ledig, 1988),
- Bullerjahn, Claudia: *Musik zum Stummfilm. Von den ersten Anfängen einer Kinomusik zu heutigen Versuchen der Stummfilmillustration* (in: *Musik multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen*, hrsg. von Josef Kloppenburg, Laaber 2000),
- Thiel, Wolfgang: *Stummfilmmusik als künstlerische Aufgabe. Ein Arbeitsbericht* (in: *Musik und Gesellschaft*, 33. Jg. 1983, Heft 10 (Oktober), hrsg. vom Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, S. 606 – 611)

Zudem war ich bemüht, aus den oben angeführten Werken über (Stumm-) Filmmusik, die ab 1980 erschienen sind, d. h. ab jenem Zeitpunkt, zu dem die Renaissance von musikalisch begleiteten Stummfilmen begann, vereinzelte Äußerungen, die direkt auf diese wiederbelebte Praxis Bezug nehmen oder für diese von Relevanz erscheinen, herauszufiltern und systematisch einzuordnen.

Daneben dienten Berichte aus der Tagespresse, Material von Veranstaltern von Stummfilmaufführungen sowie Homepages von wissenschaftlichen Institutionen, die sich mit der Rekonstruktion bzw. Restauration von Stummfilmen beschäftigen, als Quellen.

Adornos/Eislers *Komposition für den Film* (Adorno, Theodor Wiesengrund/Eisler, Hanns: Komposition für den Film, Erstaufgabe 1947, New York, geänderte deutsche Version Berlin 1949) bezieht sich vorrangig auf die Tonfilmpraxis Hollywoods der Entstehungszeit, erwies sich aber aufgrund seiner genauen Beschäftigung des Einsatzes von Neuer Musik in der Filmkomposition auch für die gegenwärtige Stummfilmpraxis und ihren Neuvertonungen durch zeitgenössische Komponisten als einschlägig.

Die angeführten Quellen, die in Bezug auf den Gegenstand dieser Arbeit überwiegend als Primärliteratur einzuordnen sind, habe ich zu ordnen und unter systematischen Gesichtspunkten darzustellen versucht.

---

## 3. DIE PRAXIS DER STUMMFILMBEGLEITUNG IN DEN 20ER-JAHREN

---

Über die gesamte Periode des Stummfilmes sorgten Tonkünstler für die musikalische Begleitung der Filmprojektionen. Der Wortbestandteil „stumm“ bezieht sich nur auf die Filme selbst, die keine technisch integrierte Tonspur besitzen, nicht aber auf die Art der Vorführung. Teilweise bediente man sich zusätzlich eines Bild-Erklärers, jedoch blieb die Musik „die akustische, zumeist live zugespelte Hauptebene.“<sup>3</sup>

---

### 3.1 WARUM FILMMUSIK?

---

Um die Tatsache zu erklären, dass seit der Frühzeit des Kinos Filme mit Musik begleitet wurden, wurden und werden verschiedene Gründe angeführt.

Ein sehr gängiges Argument bezieht sich auf den Projektorenlärm: Der Projektor befand sich anfangs im gleichen Raum wie die Zuschauer und den störenden Lärm, den dieser verursachte, galt es durch die Filmmusik zu übertönen.<sup>4</sup>

Für die 20er Jahre scheint dieses Argument allerdings nicht mehr schlüssig, wie folgende Aussage Hans Erdmanns belegt:

„Wenn, wie es zuweilen heißt, die Notwendigkeit der Begleitmusik beim Film ursprünglich zurückzuführen ist auf reine Äußerlichkeit, die Abdämpfung des Surrens der Projektionsapparate, so wäre je eigentlich heute schon [1924] die Musiknotwendigkeit nicht mehr gegeben: das Geräusch der modernen Vorführungsmaschinen ist im ganzen recht schwach geworden und kann nicht mehr

---

<sup>3</sup> C. Bullerjahn, Musik zum Stummfilm, in: Musik multimedial, 2000, S. 60.

<sup>4</sup> vgl. etwa G. Maas/A. Schudack, Musik und Film – Filmmusik, 1994, S. 67.

besonders stören. Ich erinnere mich meiner ersten Begegnung mit der lebendigen 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‘.“<sup>5</sup>

Ein anderer, häufig genannter Grund soll die Angst des Publikums im abgedunkelten Kinosaal gewesen sein, die es zu neutralisieren galt.<sup>6</sup>

Darüber hinaus sollte die Filmmusik den Widerspruch zwischen der Wirklichkeitsnähe der Bilder und ihrer wirklichkeitsfernen Stummheit reduzieren:

„Wirklichkeitsnähe wurde vom Publikum erlebt [...] und auf Wirklichkeitsnähe hin wurde produziert: da ist doch vielleicht die Annahme gestattet, auch die Musik sei benutzt worden nicht aus geradewohl, sondern so, dass sie das Wirklichkeitserlebnis womöglich noch steigerte – eben indem sie die von den Bewegungsvorgängen evozierten Bildtöne zuschoss: wozu sie in der Lage war, weil auch sie in der Zeit vermittelt, also der Bewegung mächtig ist.“<sup>7</sup>

Auch Kurt London betonte schon 1936, dass das visuelle Element alleine die tatsächliche Darstellung des wirklichen Lebens nicht hinreichend zu leisten vermöge.<sup>8</sup>

Ebenso begründet Béla Balász die Notwendigkeit der Musik mit dem Wirklichkeitscharakter, zu dem sie beitrage:

„Ein Stummfilm ohne Musikbegleitung wirkt peinlich, was seine physiko-psychologische Erklärung hat. Für den Stummfilm ist nämlich die Musik nicht nur ergänzender Stimmungsausdruck, sondern in gewisser Hinsicht auch die ergänzende dritte Dimension. Solange der Zuschauer Musik hört, wird er sich dessen nicht bewusst, dass die grauen Filmbilder nur zweidimensional sind und im Grunde genommen keine echte Tiefenwirkung besitzen. Der Zuschauer akzeptiert sie als reale Bilder der lebendigen Wirklichkeit. Im Augenblick aber, in dem die Filmbilder tatsächlich verstummen, erschienen sie plötzlich flach und als Spiel blutloser Schatten. [...] Die psychologische Ursache dieser Erscheinung ist, dass wir die

---

<sup>5</sup> H. Erdmann, in RFB (1924), Nr. 34, S. 28, zit. nach U. Siebert, Filmmusik in Theorie und Praxis, 1990, S. 93.

<sup>6</sup> vgl. etwa H.-C. Schmidt, Filmmusik, 1982, S. 14.

<sup>7</sup> H. Pauli, Filmmusik. Stummfilm, 1981, S. 43.

<sup>8</sup> K. London, 1936, Ausgabe 1970, S. 34, zit. nach H.-C. Schmidt, 1982, S. 37.

Wirklichkeit niemals nur mit einem Organ perzipieren. Was wir nur sehen, nur hören, usw., das hat keinen dreidimensionalen Wirklichkeitscharakter.“<sup>9</sup>

Erdmann/Becce/Brav gestehen dem wahrnehmungspsychologischen Argument, dass Bewegungserscheinungen im Alltag immer mit einem auditiven Korrelat wahrgenommen würden, zwar eine „gewisse elementare Richtigkeit“ zu, schränken es jedoch ein:

„Wir haben uns dagegen gewöhnt, entferntere Bewegung ohne Gehörsempfindung zu sehen, ohne dabei den Eindruck des Unnatürlichen zu haben. Hier setzt die Erfahrung ein, die besagt: wenn ich Bewegungen ohne jede Gehörsempfindung sehe, so ist die Bewegung in einer solchen Entfernung, dass der Schall nicht mehr zu mir dringen kann. In unserem Falle könnten wir dann den anderen Schluss machen: so ist diese Bewegung ein Filmvorgang.“<sup>10</sup>

Gewichtiger erscheint Hans Erdmann das Argument der Kollektivrezeption, denn der Film werde für eine Zuschauermasse vorgeführt, und eine Kunst, die „unter Voraussetzung einer Zuschauermenge entstanden“<sup>11</sup> sei, könne nicht stumm sein, zudem es dem „menschlichen Naturell“ widerspreche, auf längere Dauer stumm zuzuschauen.

„Warum wirkt ein Film ohne Musikbegleitung peinlich?“ fragte Béla Balázs 1924 in *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* und antwortete:

„Vielleicht ist die Musik dazu da, um den luftleeren Raum zwischen den Gestalten, den sonst der Dialog überbrückt, zu füllen. Auch wirkt jede Bewegung, die vollkommen lautlos ist, unheimlich. Noch unheimlicher wäre es aber, wenn einige hundert Menschen in seinem Saal beisammen säßen, stundenlang schweigend, in absoluter Stille.“<sup>12</sup>

Und schon bereits 1912 bemerkte Victor Klemperer, dass man ohne Musik das Gefühl habe, „sich in einer Gesellschaft von Taubstummen zu befinden“, was auf die Dauer sehr bedrückend wirke.<sup>13</sup>

---

<sup>9</sup> B. Balázs, *Der Film*, 1949, S. 318f.

<sup>10</sup> H. Erdmann/G. Becce/L. Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, 1927, Bd. I, S. 4.

<sup>11</sup> ebd., S. 4f.

<sup>12</sup> B. Balázs, zit. nach F. Güttinger, *Der Stummfilm im Zitat der Zeit*, 1984, S. 172.

<sup>13</sup> V. Klemperer, zit. nach F. Güttinger, 1984, S. 172.

Heute wird weiter die Tradition der Koppelung von theatralischem Geschehen mit Musik ins Treffen geführt, so etwa von Charles M. Berg, auf den sich wiederum Pauli beruft<sup>14</sup> oder auch von Hans-Christian Schmidt:

„Schließlich hat die Koppelung von theatralischem geschehen mit Musik eine jahrhundertelange Tradition, festgeschreiben durch das Musiktheater in seine vielfältigen Schattierungen, wo die Musik etwa seit Monteverdi als eine durch das Wort konkretisierte, begrifflich fassbare ‚Sprache‘ sich darstellt (...). Wo die Musik mithin aufgerufen war, dem theatralischen Affekt sich anzuschmiegen, das große Bühnentableau üppig auszupolstern, dem Inhalt und Tonfall von Sprache zu folgen und in groben Zügen das Spektakel anzukündigen und ausklingen zu lassen.“<sup>15</sup>

Wenn auch die Gründe für den erstmaligen Einsatz unkünstlerischer Natur gewesen sein mochten, so wurde seit etwa 1910 „die Forderung nach einer durchdachten und anspruchsvollen Musikbegleitung der Stummfilme immer nachdrücklicher erhoben.“<sup>16</sup> Künstlerische und ästhetische Argumente wurden im Rahmen des in den 20er Jahren einsetzenden theoretischen Diskurses nachgereicht.

Zu diesem Zweck reihte Hans Erdmann den Film gemeinsam mit Tanz und Pantomime in die Reihe der stummen Bewegungskünste ein, deren Grundlage der Rhythmus sei und die „ihren akustischen Ausgleich im hörbar markierten Rhythmus“<sup>17</sup> finden würden.

Allerdings schließen Erdmann/Becce/Brav im *Allgemeinen Handbuch der Filmmusik* die Möglichkeit einer stummen Vorführung zumindest nicht prinzipiell aus:

„Gegenüber diesem tatsächlichen Zustand [dass der Stummfilm mit Musik begleitet wird] darf natürlich die Frage offen bleiben, ob sich in der Zukunft ein mal ein genügend großes Publikum finden könnte, dass an der Vorführung gewisser Filme ohne begleitende Musik bzw. allgemein ohne akustisches Aequivalent [!] Gefallen findet.“<sup>18</sup>

1926 rechtfertigte Max Mühlenau in der Einleitung zu seinem *Kinobrevier* die Kinomusik unter Rückgriff auf Schopenhauer:

---

<sup>14</sup> H. Pauli, 1981, S. 46.

<sup>15</sup> H. Schmidt, 1982, S. 14.

<sup>16</sup> G. Maas/A. Schudack, 1984, S. 68.

<sup>17</sup> H. Erdmann: Filmmusik, ein Problem? In: RFB (1924), Nr. 34, S. 28, zit. nach U. Siebert, 1990, S. 94.

<sup>18</sup> H. Erdmann/G. Becce/L. Brav, Handbuch, 1927, Bd. I, S. 5.

„Aus diesem innigen Verhältnis, welches die Musik zum wahren Wesen aller Dinge hat, ist auch dies zu erklären, dass, wenn zu irgend einer Szene, Handlung, Vorgang, Umgebung eine passende Musik ertönt, diese aus [!] den geheimsten Sinn derselben aufzuschließen scheint und als der richtigste und deutlichste Kommentar dazu auftritt.“<sup>19</sup>

1929 unterstrich Klaus Herrmann die Notwendigkeit von Musik, indem er darauf hinwies, dass die meisten Filme bereits in ihrer Anlage „auf die unterstreichende und vergrößernde Mitarbeit des Orchesters“<sup>20</sup> spekulieren würden.

Außerdem habe die Musik zur diskontinuierlichen Erzählweise des nun aufkommenden, in sich zusehends reicher gegliederten Spielfilms, als akustisches Kontinuum ein Gegengewicht geboten, indem sie Schnitte und Sprünge zwischen Raum und Zeit und Handlungssträngen überbrückte, so Pauli.<sup>21</sup> Auch in Hinblick auf die Geschichten habe die Musik dazu gedient, den Widerspruch zwischen der Wirklichkeitsnähe des Mediums und der Wirklichkeitsferne der auf ein Happy End zusteuernenden Fabeln zu reduzieren.<sup>22</sup>

Auch von Seiten der Produktionsfirmen wurde die Bedeutung der Filmmusik betont. In den 1920er Jahren äußerte sich Irving Thalberg, Produktionschef der MGM, dass es eine Stummfilm-Industrie ohne Musik nie hätte geben können:

„Niemals gab es einen stummen Film. Es war immer das gleiche. Wir komplettierten eine Szene, sichtigten sie in einem unserer projektionsräume und waren erschüttert. Es war furchtbar. Wir hatten große Hoffnungen an unsere Szenen, arbeiteten uns daran zugrunde, und das Ergebnis war immer das gleiche. Dann zeigten wir die Bilder in einem Theater, wo unten im Graben ein Mädchen am Klavier loshämmerte, und der Unterschied war wie Tag und Nacht. Ohne diese Musik hätte es niemals eine Filmindustrie gegeben.“<sup>23</sup>

Einen radikalen Standpunkt gegen die Begleitmusik vertrat hingegen Rudolf Arnheim (1932):

---

<sup>19</sup> M. Mühlenau, Kinobrevier, 1926, zit. nach K. Ottenheym, 1944, S. 44.

<sup>20</sup> K. Herrmann, zit. nach F. Güttinger, 1984, S. 168.

<sup>21</sup> H. Pauli, 1981, S. 181.

<sup>22</sup> ebd.

<sup>23</sup> I. Thalberg, *The Wit and the Wisdom of Hollywood*, ed. Max Wild, New York, 1971, S. 13, zit. nach und übersetzt von A. Kreuzer, *Filmmusik*, 2001, S. 40.

„Die Filmmusik war an sich kaum mehr als eine schlechte Angewohnheit, denn wer öfter Filme ohne Begleitmusik gesehen hat, weiß, dass man sich sehr schnell daran gewöhnte und die Musik keineswegs vermisste. Gewiss konnte eine geschickte Begleitung – unbemerkt! – die Wirkung des Filmbildes zuweilen steigern, wie es etwa bei Edmund Meisels Musik zu *Potemkin* und *Symphonie einer Großstadt* der Fall war; aber die Gefahr, dass sie schadete, war viel größer.“<sup>24</sup>

Abschließend gilt es noch zu betonen, dass Filmmusik in den 20er Jahren einen ganz anderen Stellenwert hatte als dies heute der Fall ist.

Dem Kinopublikum war die Filmmusik außerordentlich wichtig. Auf einen von Emilie Altenloh 1913 verteilten Fragebogen gaben viele an, der Musik wegen ins Kino zu gehen.<sup>25</sup>

Vereinzelt wurde der Musik sogar applaudiert. So berichtete etwa Poldi Schmidl, Filmmusikexperte aus Berlin in der Zeitschrift *Film-Ton-Kunst* über ein Erlebnis aus dem Jahre 1914:

„Ein viertelstündiger Film wurde von dem Orchester eines Berliner Lichtspieltheaters vor kurzem durch nichts anderes begleitet als durch drei einfache Akkorde, die bloß je nach dem Gange der Handlung anschwellten und wieder nachließen, drei einfache Akkorde ein und derselben Tonleiter. Die Zuschauer waren vollauf zufrieden, sie merkten gar nicht, welche musikalische Wassersuppe ihnen eben vorgesetzt wurde, und sie taten, was im Kino eigentlich noch nicht gebräuchlich ist, sie applaudierten der Musik.“<sup>26</sup>

Genausogut konnte aber schlechte Musik den ein oder anderen auch vom Kinobesuch abhalten. So gestand etwa Bert Brecht, dass er sich *The Gold Rush* (R: Charles Chaplin, USA, 1925) erst ziemlich spät angesehen habe, „weil die Musik, die in dem Haus, wo er läuft, gemacht wird, so überaus scheußlich und unkünstlerisch“<sup>27</sup> gewesen sei.

Diesem Interesse des Publikums entsprechend wurde Filmmusik auch nicht nur in der Fachpresse besprochen, sondern hatte immer auch ihren Platz innerhalb der

---

<sup>24</sup> R. Arnheim, *Film als Kunst*, 1974, S. 304/305.

<sup>25</sup> vgl. F. Güttinger, 1984, S. 158.

<sup>26</sup> P. Schmiedl, in: *Film-Ton-Kunst*, 6. Jg., Nr. 3, 1923, S. 32, zit. nach L. Prox, *Perspektiven einer Wiederaufbereitung von Stummfilmmusik*, in: *Stummfilmmusik gestern und heute*, 1979, S. 12.

<sup>27</sup> C. Chaplin, zit. nach F. Güttinger, 1984, S. 163.

alltäglichen Filmrezensionen. Die Tageszeitungen bestellten eigene Filmmusikkritiker, „die mit ernster Miene begutachteten, ob die Begleitung passend oder nicht und welcher Qualität die verwendete Musik gewesen sei.“<sup>28</sup> Heute haben Worte zur Filmmusik in den Filmrezensionen der Tageszeitungen, selbst in den Feuilletons, kaum einen Platz.

## 3.2 MODELLE DER STUMMFILMBEGLEITUNG

---

Nicht jeder Stummfilm war mit einer werkspezifischen Filmmusik ausgestattet. Die unterschiedlichen Verfahren, eine Filmmusik zusammenzustellen, lassen sich wie folgt systematisieren:

### 3.2.1 IMPROVISATION

---

In vielen, vor allem den kleineren Filmtheatern und Kinotoppuntern wurde das Filmgeschehen von einem Pianisten bzw. Kinoorganisten begleitet, zumeist improvisierend. Folgende Möglichkeiten kamen in Betracht:

a) freie, assoziative Improvisation

Während die Filmhandlung gleich blieb, glich dann musikalisch keine Vorstellung einer anderen. Aber auch beim freien Improvisieren schliffen sich bestimmte Begleitmuster und Praktiken ein, die sich bei häufig vorkommenden Szenen wiederholten, dem Spieler bewusst oder unbewusst.<sup>29</sup>

b) Improvisation mit Verwendung vorab notierter eigener Themen oder Motive für bestimmte Personen oder Situationen im Film

---

<sup>28</sup> R. Arnheim, 1974, S. 304f.

<sup>29</sup> vgl. K. Dettke, Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland, 1995, S. 29.

Dies setzte die Möglichkeit einer Vorabbetrachtung des Films voraus. In den meisten Fällen trafen die Filme aber nicht rechtzeitig ein und der Pianist bzw. Organist konnte nur anhand der Zensurkarte ungefähr das Sujet des Filmes erfahren, was für eine genauere musikalische Gestaltung wenig nützte.<sup>30</sup>

c) Improvisation unter Verwendung von Fremdmaterial wie etwa Zitaten aus autonomer Musik oder der Incipits aus den cue sheets

Ab den 10er Jahren standen den Pianisten cue sheets oder auch filmwerkunspezifische Sammlungen von Musikstücken zur Verfügung, die die Aufgabe erleichtern sollten.<sup>31</sup> Nach 1915 enthielten die cue sheets auch Incipits der empfohlenen Musikstücke. Wie Arthur Kleiner mitteilte, sparten daraufhin aber nicht wenige Pianisten Mühe und Kosten und erhoben diese Incipits zu Themen, über die sie dann „munter improvisierten“, „statt sich die aufgelisteten Musikalien zu besorgen und sie aufgrund der Angaben im ‚cue sheet‘ zum zuverlässig funktionierenden Klavierauszug anzuordnen“.<sup>32</sup>

### 3.2.2 KOMPILATION BZW. ILLUSTRATION

---

Beide Begriffe werden in den theoretischen Schriften der 1920er Jahre synonym verwendet und bezeichnen „das Verfahren der Auswahl, Zusammenstellung und Anpassung präexistenter Musikstücke nach dramaturgischen Erwägungen“.<sup>33</sup>

Die Kompilation übernahm in der Regel der Pianist bzw. der Kapellmeister des Lichtspieltheaters, der für die musikalische Begleitung der Filmvorführung eigenverantwortlich war. Aus seinem Vorrat an Notenmaterial, zu dem Modetänze, Schlager – „wenn ihr Text nur irgendwie in den Zusammenhang passen wollte“<sup>34</sup> -

---

<sup>30</sup> vgl. ebd., S. 206.

<sup>31</sup> siehe dazu und zum Begriff des cue sheet unter Kap. 3.3.

<sup>32</sup> H. Pauli, 1981, S. 93.

<sup>33</sup> U. Siebert, Filmmusik, in: MGG, 2/1995, Sachteil 3, Sp. 448.

<sup>34</sup> K. Ottenheim, 1944, S. 14.

und Volkslieder genauso wie Operetten, Opern, sinfonische Orchestermusik oder Klaviermusik gehörten<sup>35</sup>, stellte er so genannte Kompilate zusammen.

Der musikalische Leiter musste also die Filmmusik aus dem Notenarchiv bzw. mit Hilfe der Kinotheken<sup>36</sup> zusammenstellen, die Noten fallweise ergänzen oder transponieren und für jeden Musiker als Stimmensatz verfügbar machen. Oft überließ man dem Kinokapellmeister auch die Auswahl seiner Musiker.<sup>37</sup> Die Arbeit der Kinomusikdirektoren an den ersten Häusern der Metropolen war gut bezahlt.

Für die Orchestermusiker waren gute Blattspielfähigkeiten Voraussetzung, Zeit für Proben gab es im Gegensatz zum traditionellen Konzert- und Theaterbetrieb, der tage- oder wochenlange Vorbereitung einer Aufführung erlaubte, kaum.

Wie die Arbeit eines Kinokapellmeisters konkret aussah, hat Werner Schmidt-Boelcke, einer der bekanntesten Dirigenten der Stummfilmzeit, sehr anschaulich 1979 in einem Gespräch mit Gero Gandert beschrieben:

„Im allgemeinen [!] hatte man zwei oder drei Tage Zeit, manchmal auch länger. Ich sah mir den Film immer in seiner Gesamtheit auf der großen Leinwand im Theater an, nachts, nach elf, nach der letzten Vorstellung, und machte mir kurze Notizen, den Stimmungsgehalt des Films betreffend, weil ich es gern hatte, den Film in einem bestimmten musikalischen Stil zu erarbeiten. [...] Dazu diente mir eben diese Gesamtvorführung des Films auf der großen Leinwand, weil der Eindruck eben doch ganz anders ist, als wenn man ihn auf der einer kleinen Leinwand sieht. Dann ging ich normalerweise am nächsten Morgen – wenn es sehr eilig war, auch nachts – mit meinem Privatvorführer, der mir von der Firma zur Verfügung gestellt worden war, in mein Büro in der Friedrichsstraße, wo ja auch die ganze Filmbranche ihre Büros hatte. Dort hatte ich mein ganzes Notenrepertoire, etwa 4000 verschiedene Stücke für großes Orchester, nach ‚Stimmungen‘ katalogisiert. Dieses Repertoire reichte von Bach bis Honegger oder Strawinsky, die ganze sinfonische Musik, die ganze Unterhaltungsmusik, die gängigen Schlager, die musste man ja auch einbauen in irgendwelche komischen Filme. Dieses Repertoire war so umfangreich, dass ich später in meiner Rundfunkzeit niemals erlebt habe, dass mir ein unbekanntes Stück aufs Pult kam. Es kam natürlich vor, dass man für bestimmte Szenen etwas Bestimmtes sich vorgestellt hatte, was nicht im Repertoire war. Da rief man den Sortimenter an, und der schickte einem innerhalb von wenigen Stunden das Orchestermaterial, das man haben wollte. In meinem Büro stand ein Projektor. Der Vorführer führte mir die erste Szene vor, ich suchte eine passende Musik raus,

---

<sup>35</sup> vgl. u.a. H. Pauli, 1981, S. 105 u. 134.

<sup>36</sup> siehe dazu Kap. 3.3.2.

<sup>37</sup> vgl. K. Dettke, 1995, S. 40.

inzwischen drehte er den Film zurück, dann wurde diese Musik am Klavier zu der Szene ausprobiert; wenn sie nicht passte, wieder zurück, eine andere Musik, und so wurde Stück für Stück der ganze Film illustriert. [...] Die Stücke mussten zueinander auch in der Tonart passen, damit man nicht zu große Stufen zwischen den einzelnen Motiven hatte. [...] Ich habe sehr oft Überleitungen komponiert. Es sollte ja ineinander gehen, man sollte den Eindruck haben, dass das eine Musik aus einem Guss ist.“<sup>38</sup>

Um 1927 hielt man einen Notenbestand von etwa 3000 Musiknummern für die Bibliothek eines Kinokapellmeisters für unbedingt nötig.<sup>39</sup> Karl Heinz Dettke geht aber davon aus, dass in der Praxis der Notenschrank des einfachen Kapellmeisters „kaum ein über Wochen ausreichendes Repertoire geeigneter Stücke aufwies.“<sup>40</sup> Er weist überdies darauf hin, dass die Suche nach für das Ensemble geeigneten Noten außerhalb Berlins oder anderer größerer Städte kaum Erfolg versprach und die Anschaffung neuer Noten fast immer das Budget des Kapellmeisters belastete, der seine eigene Gage dafür aufwenden musste.<sup>41</sup> „Die 4000 Piecen des Chefdirigenten Schmidt-Boelcke [...] bildeten eine seltene Ausnahme“, so Dettke.<sup>42</sup>

Das größte Problem stellte aber wohl der Zeitdruck dar. Pro Woche waren oft 9000 Meter Film in der Mehrzahl der Kinohäuser zu illustrieren. Diese hohe Zahl von Filmmetern resultierte vor allem aus der bis Anfang der 30er Jahre geübten Praxis, neben Werbung, Wochenschau und Kulturfilm, bzw. Komödie oder Grotteske, zwei Hauptfilme zu zeigen und das Programm zweimal die Woche zu wechseln. In den meisten Fällen blieb also nicht viel Zeit für eine sorgfältig vorbereitete Illustration. Die beiden größten deutschen Filmkonzerne Ufa und Emelka bestellten wohl deshalb 1928 Chefdirigenten, die Ufa Willy Schmidt-Gentner, die Emelka Werner Schmidt-Boelcke. Ihre Hauptaufgabe war es, Musikszenarien zu erarbeiten, zu komponieren oder zu kompilieren und die Premiere zu dirigieren. Daneben hatten

---

<sup>38</sup> W. Schmidt-Boelcke, in: Ein Kinorchesterdirigent erinnert sich, in: Stummfilmmusik gestern und heute, 1979, S. 44f.

<sup>39</sup> K. Mühsam, Film und Kino, Dessau 1927, S. 57, zit. nach K. Ottenheim, 1944, S. 10.

<sup>40</sup> K. Dettke, 1995, S. 41.

<sup>41</sup> ebd., S. 43.

<sup>42</sup> ebd., S. 40.

sie die Kapellmeister für die Konzerntheater in Deutschland auszuwählen und die Größe der Orchester nach ökonomischen Maßstäben festzulegen.<sup>43</sup>

Abhängig von Zeitdruck, Notensammlung und Fähigkeiten des Kapellmeisters bzw. des Pianisten sowie der Besetzung und dem Können der Kinomusiker wurde derselbe Film in jedem Lichtspieltheater also anders und in höchst unterschiedlicher Qualität illustriert. Die Kompilationspraxis dominierte den musikalischen Kinoalltag. Sie war notwendig, „um den quantitativ hohen Bedarf eines ständig wechselnden Kinoprogramms nach Musik zu decken.“<sup>44</sup>

### 3.2.3 AUTORENILLUSTRATION BZW. KOMPILAT-KOMPOSITIONEN

---

Der Begriff der „Autorenillustration“ wurde 1927 von Guisepppe Becce und Hans Erdmann in ihrem *Allgemeinen Handbuchs der Filmmusik* eingeführt: „Wir wollen also die Komposition, wie sie bisher in kleiner Zahl für bestimmte Filme geschrieben wurde, richtiger Autorenillustration nennen“, da es „eine Filmkomposition im eigentlichen Sinne [...] vorläufig nicht [...] bei der derzeitigen künstlerischen Technik gibt“.<sup>45</sup> In erster Linie sprechen Becce/Erdmann damit das Problem an, dass Filme in den 20er Jahren in den meisten Fällen ohne Mitspracherecht des Komponisten entstanden, der Komponist ohne Einfluss auf die Gesamtkonzeption von Film und Musik bleib. Darüber hinaus verweisen Becce/Erdmann mit dem Begriff der „Autorenillustration“ aber auch auf die Tatsache, dass sich Filmmusiken gleichzeitig aus eigens für einen bestimmten Film komponierten und präexistenten Teilen zusammensetzen können: „Im Einzelnen ist es schwer feststellbar, inwieweit da wirklich ‚neu komponiert‘ wurde, und inwieweit es sich um Arbeiten ‚halb und halb‘ handelt.“<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> vgl. ebd., S- 45.

<sup>44</sup> R. Fabich, Musik für den Stummfilm, 1993, S. 20.

<sup>45</sup> H. Erdmann/G. Becce/L. Brav, 1927, Bd. I, S. 7.

<sup>46</sup> ebd., S. 6.

Ungewissheiten über die Autorenschaft einer Filmmusik lagen und liegen auch deshalb vor, da es durchaus üblich war, dass Produzenten prominente Komponisten oder Dirigenten im Filmvorspann nannten, selbst wenn die Musik nur kompiliert war.<sup>47</sup>

Heute erweist sich der Begriff vor allem in letzterem Zusammenhang als hilfreich und bezeichnet Mischformen unter den Stummfilmpartituren, bei denen ein „Teil der Filmmusik [...] neu komponiert, andere Teile des Films vom Komponisten mit präexistenter Musik illustriert“ wurden.<sup>48</sup>

Kreuzer verwendet für dasselbe Phänomen den Begriff der „Kompilat-Kompositionen“, die er als „Kombinationen von bekannten Werken und neuen Filmkompositionen“<sup>49</sup> definiert. Sie seien im Spannungsfeld – gewissermaßen als Kompromiss - zwischen Komponisten, die für Neukompositionen von Filmmusik kämpften, und wirtschaftlich denkenden Produzenten, die wohlhabende und kunstbeflissene Bürger als Einnahmequelle für die Filmindustrie anvisierten und deshalb auf Konzertmusik von Beethoven, Grieg, Mendelssohn, Bizet, Schubert, Schumann, Chopin, Johann Strauss und anderen renommierten „Klassikern“ setzten, die in einschlägigen Kreisen als schick und gepflegt angesehen wurden. Auch Urheberrechtsreformen hatten zur Folge, dass Kinobesitzer für Neukompositionen Lizenzzahlungen leisten mussten, weshalb ungeschütztem Material der Vorzug gegeben wurde.<sup>50</sup>

Als eine der frühesten Autorenillustrationen kann die Musik von Joseph Carl Briel – unter Mitarbeit von Regisseur Griffith – zu *The Birth of a Nation* (R: D.W. Griffith, USA, 1915) genannt werden, wobei Kompositionen von Bellini, C.M. von Weber und R. Wagner verwendet wurden.<sup>51</sup>

---

<sup>47</sup> vgl. K. Dettke, 1995, S. 53.

<sup>48</sup> U. Siebert, 1995, Sp. 450.

<sup>49</sup> A. Kreuzer, 2001, S. 38.

<sup>50</sup> vgl. ebd.

<sup>51</sup> K. Dettke, 1995, S. 49.

### 3.2.4 ORIGINALKOMPOSITION

---

Die Abgrenzung von Originalkomposition und Autorenillustration gelingt nicht immer zweifelsfrei, da die Kompilationen einen unterschiedlich hohen Eigenkompositionsanteil aufweisen, der überdies oft nicht genau bestimmbar ist, da der Nachweis der präexistenten Musikwerke aufgrund der schlechten Quellenlage oft nicht mehr möglich ist.<sup>52</sup> Hier stellt sich die Frage, ab wann man von einer Originalkomposition mit musikalischen Zitaten sprechen darf.

Die meisten Publikationen führen die Musik von Camille Saint-Saens zu *L'Assassinat du Duc de Guise* (R: André Calmette/Charles Le Bargy, F, 1908) als erste Originalfilmmusikkomposition der Geschichte an.<sup>53</sup> Rainer Fabich weist allerdings zu Recht auf die schon 1906 von Romolo Bachini zu dem Film *Zauber des Goldes* (R: Gaston Velle, I, 1906) komponierte Musik hin.<sup>54</sup>

Es folgten Fernand Le Borne zu *L'Empreinte* (R: Henri Burguet, F, 1908), Georges-Adolphe Hüe zu *Le Retour d'Ulysse* (R: A. Calmettes/Charles Le Bargy, F, 1909), Osvaldo Brunetti zu *Lo schiavo di Cartagine* (R: Arturo Ambrosio/Luigi Maggi, I, 1910), Joseph Carl Briel zu *Les amours de la reine Élisabeth* (R: Henri Desfontaines/Louis Mercanton, F, 1912), Pasquale Mario Costa zu *L'histoire d'un Pierrot* (R: Baldassarre Negroni, I, 1914) und Ildebrando Pizzetti zu *Cabiria* (R: Giovanni Pastrone, I, 1914).<sup>55</sup>

In Deutschland komponierte als erster Joseph Weiss eine Musik zu dem Film *Der Student von Prag* (R: Paul Wegener, D, 1913).<sup>56</sup> Robert Stolz vertonte in Österreich im selben Jahr den Spielfilm *Der Millionenonkel* (R: Hubert Marischka, A, 1913).<sup>57</sup>

---

<sup>52</sup> vgl. C. Bullerjahn, 2000, S. 73.

<sup>53</sup> vgl. u.a. U. Siebert, 1995, Sp. 450.

<sup>54</sup> R. Fabich, 1993, S. 35.

<sup>55</sup> K. Dettke, 1995, S. 49.

<sup>56</sup> K. Ottenheim, 1944, S. 95.

<sup>57</sup> K. Dettke, 1995, S. 53.

Die meisten werkspezifischen Originalkompositionen entstanden aber erst in den 20er Jahren, was Bullerjahns Auflistung der Stummfilm-Originalkompositionen und Autorenillustrationen in Deutschland von 1910 bis 1929 belegt.<sup>58</sup>

Sie stammten überwiegend aus der Feder von Illustrationspraktikern wie Marc Roland, Gottfried Huppertz, Hugo Riemann, Edmund Meisel oder Giuseppe Becce, die als Komponisten autonomer Musik ohne größere Bedeutung waren. Der Schritt vom filmwerkspezifischen Kompilat zur filmwerkspezifischen Originalkomposition sei vergleichsweise klein gewesen, konstatiert Hansjörg Pauli.<sup>59</sup> Die Ergebnisse unterschieden sich daher nicht wesentlich von einer aus Kinotheken zusammengestellten Begleitmusik. „Es war das nächstliegende, dass die Filmindustrie diesen [den Illustrationspraktikern] ihre Aufträge zukommen liess [!]“, so Ottenheim.<sup>60</sup>

Wenige Komponisten stammten nicht aus dem Umfeld der Filmbranche, sondern waren eher der autonomen Kunstmusik verpflichtet: auf Bachini und Saint-Saens, der laut Pauli den Kompositionsauftrag für *L' assassinat du Duc de Guise* aus wirtschaftlichem Kalkül heraus erhielt<sup>61</sup>, folgten Paul Dessau, Hanns Eisler, Paul Hindemith, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Pietro Mascagni, Ernst Toch, Walther Gronostay, Richard Strauss, Wolfgang Zeller, Erik Satie, Dimitrij Schostakowitsch, Jean Sibelius und Jacques Ibert, „jedoch häufig eher in der Absicht, den Stummfilm als Experimentierfeld vor allem im Zusammenhang mit dem Avantgardefilm zu nutzen“<sup>62</sup>, wie Claudia Bullerjahn ihnen unterstellt.

Genau dazu, zu Experimenten im Rahmen von Wochenschauen, Trickfilmen, Grotesken und kurzen Lustspielen, rief in Deutschland der *Film-Kurier* 1928 aber auch mehrmals auf. Der Film müsse sich die Kraft neuer, junger Komponisten

---

<sup>58</sup> C. Bullerjahn, Von der Kinomusik zur Filmmusik, in: Musik der zwanziger Jahre, 1996, S. 286f.

<sup>59</sup> H. Pauli, 1981, S. 96.

<sup>60</sup> K. Ottenheim, 1944, S. 96.

<sup>61</sup> „Und wiederum war ihnen dafür nur das beste (oder prominenteste) gut (oder wirkungssicher) genug: sie holten sich Camille Saint-Saens, damals 73 Jahre alt und in den Konzertsälen Frankreichs der berühmteste unter den lebenden einheimischen Komponisten.“ H. Pauli, 1981, S. 114.

<sup>62</sup> C. Bullerjahn, 2000, S. 73.

dienstbar machen, statt überlebte Kunstgattungen zu imitieren. Anstelle von Gefühlsverlogenheit, kitschiger Musiksentimentalität, verlogener italienischer Lyrikkopie und postwagnerischer Schlachtenmalerei forderte man zu wertvollen Filmen eine Originalmusik aus dem „Musikgeist der Gegenwart“.<sup>63</sup>

Erste Versuche, der deutschen Filmmusik neue Impulse zu geben, waren dieser klaren Aufforderung freilich schon vorausgegangen. Sie stammten von Paul Hindemith und Max Butting.

Hindemith schrieb 1921 die Filmmusik zum Dokumentarfilm *Im Kampf mit dem Berg* (R: Arnold Fanck, D, 1921) für Salonorchester oder Klavier und Violine. Die ungewöhnliche Komposition war aber erst bei der Düsseldorfer Premiere zu hören, bei der Uraufführung des Films im Berliner Ufa-Palast entschied man sich gegen das Wagnis.<sup>64</sup> Ebenfalls 1921 schrieb Max Butting die Musik zu Ruttmanns abstraktem Zeichentrickfilm Lichtspiel *Opus I* (R: Walter Ruttmann, D, 1921).<sup>65</sup>

In Frankreich wandten sich Arthur Honegger (*La roue*, R: Abel Gance, F, 1923 und *Napoléon*, R: Abel Gance, F, 1927), Erik Satie (*Entr'act*, R: René Clair, F, 1924) und Darius Milhaud (*L'Inhumaine*, R: Marcel L'Herbier, F, 1924) der Filmmusik zu.<sup>66</sup>

Von besonderer Bedeutung im Zusammenhang von Stummfilm und Avantgardekomponisten waren die Veranstaltungen der Deutschen Kammermusik in Baden-Baden von 1927 bis 1929, für die aber „bewusst nur solche Filme ausgewählt [wurden], die in ihrer Art nichts mehr mit dem Kinodrama, der Welt der falschen Gefühle zu tun hatten.“<sup>67</sup>

1927 schrieb Hindemith Musik für mechanische Orgel zu einem Kater-Felix-Trickfilm (R: Otto Messmer).

---

<sup>63</sup> Film-Kurier 23.6.1928, 5.7.1928, 12.7.1928, 26.7.1928, 29.11.1928, nach K. Dettke, 1995, S. 56f.

<sup>64</sup> vgl. K. Dettke, 1995, S. 57.

<sup>65</sup> ebd.

<sup>66</sup> ebd.

<sup>67</sup> K. Ottenheim, 1944, S. 113.

1928 wurden aufgeführt: Milhauds Vertonung einer Ufa-Wochenschau, die Kompositionen von Ernst Toch und Walter Gronostay zu weiteren *Kater-Felix*-Trickfilmen, Hugo Herrmanns Variationen über einen achttaktigen Bass zu einer *Nähmaschinenstudie* von Sascha Stone, Wolfgang Zellers kammermusikalische Komposition zu drei ausgewählten Szenen des Scherenschnittfilm *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (R: Lotte Reiniger, D, 1926) und Paul Hindemith Komposition zu *Vormittagsspuk bewegter Gegenstände* (R: Hans Richter, D, 1928) für mechanisches Klavier.<sup>68</sup>

1929 folgten Neukompositionen von Hindemith, Milhaud, Zeller, Gronostay und Paul Dessau zu weiteren Tobis-Filmen.<sup>69</sup>

Insbesondere seine Vertonung des viertelstündigen Puppenspiels *Der verzauberte Wald* und des Märchenfilms *L'horloge magique* (R: Wladyslaw Starewitsch, F, 1928) trugen Dessau „das Lob ein, der ‚ehrgeizigste Schöpfer unter Berlins jungen Musikern‘ zu sein.“<sup>70</sup>

Im Herbst 1929 kamen im Rahmen der *Woche der Neuen Musik* folgende Kompositionen zur Aufführung: Walter Gronostay zu *Alles dreht sich, alles bewegt sich* (R: Hans Richter, D, 1929), Darius Milhaud zu *La p'tite Lili* (R: Alberto Cavalcanti, F, 1927), Paul Dessau zu *Episode oder Wenn man Pech hat*, Hindemith Komposition zu *Vormittagsspuk bewegter Gegenstände* (R: Hans Richter, D, 1928) und Werner Richard Heymanns Vertonung von *Des Haares und der Liebe Wellen* (R: Walter Ruttmann, D, 1929).<sup>71</sup>

Außerdem schrieb Hanns Eisler 1927 die Filmmusik zu *Opus III* (R: Walter Ruttmann, D, 1924).

---

<sup>68</sup> K. Dettke, 1995, S. 57.

<sup>69</sup> ebd.

<sup>70</sup> Film-Kurier 8.9.1928, zit. nach K. Dettke, 1995, S. 57.

<sup>71</sup> K. Dettke, 1995, S. 58.

Was Komponisten der Avantgarde überhaupt dazu bewogen hat, sich dem Film zuzuwenden, versucht Herrmann Danuser zu erklären<sup>72</sup>:

Die Jahre um 1920 ließen sich als eine Phase einer Generationenverschiebung verstehen, „insofern jenen Komponisten, welche ein Jahrzehnt zuvor den Durchbruch zur Neuen Musik vollzogen hatten – vorab Arnold Schönberg mit seinen Schülern Anton von Webern und Alban Berg [...], nach dem Ersten Weltkrieg eine Reihe meist in den neunziger Jahren geborenen Kollegen an die Seite trat, die sich der Öffentlichkeit als zweite und junge Generation einer eigentlich „neuen“ Musik einprägte.“ Was Komponisten wie Darius Milhaud, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Paul Hindemith, Ernst Krenek, Hanns Eisler, Serge Prokofjew oder Dimitri Schostakowitsch zu einer musikgeschichtlichen Generation zusammenfüge, sei ihr kritisches Verhältnis zum musikalischen Autonomieprinzip, das von der „Vorkriegsgeneration“ der neuen Musik noch fraglos vorausgesetzt worden war. Ihre Musik könne als „mittlere Musik“ bezeichnet werden – „zum einen im Hinblick auf den Kunstanspruch durch einen mittleren Stilhöhenbereich zwischen dem ‚Oben‘ der absoluten Kunstmusik und dem ‚Unten‘ schierer Trivialmusik, zum anderen im Hinblick auf den Stand des musikalischen Materials durch eine mittlere Position zwischen dem ‚Vorn‘ einer strikten (freien oder dodekaphonen) Atonalität und dem ‚Hinten‘ einer traditionellen funktionsharmonischen Tonalität.“ Diese mittlere oder ‚artifizielle Funktionsmusik‘ sei der ehemaligen ‚Kunstmusik‘ aber nicht kontradiktorisch entgegengestellt worden, sondern zielte auf eine Einheit von Kunstgehalt und Funktionserfüllung, „d. h. sie hielt den Grad der kompositorischen Artifizialität variabel, passte ihn dem jeweiligen Funktionsanspruch an und achtete nur darauf, dass die Artifizialität der Musik nie Gefahr lief, den Vorwurf, sie sei ein Selbstzweck, auf sich zu ziehen.“

„Angesichts der nicht sehr erfreulichen Lage, in der sich die Musik dem Film gegenüber befindet, glaubten wir berechtigt zu sein, zur Lösung dieser Frage

---

<sup>72</sup> H. Dauser, „Mittlere Musik“ als Komposition für den Film: Das Beispiel Hanns Eisler, in: K. E. Behne (Hrsg.): film-musik-video oder Die Konkurrenz von Auge und Ohr, 1987, S. 13 – 30.

beizutragen, indem wir zur Komposition von Filmmusiken aufforderten“<sup>73</sup>, formulierte Paul Hindemith 1928 seine Beweggründe, sich mit Filmmusik zu befassen.

Hanns Eisler war bemüht, „die Filmmusik selber den Zwängen einer schlechten, weil nicht-musikalisch [sondern kommerziell] determinierten Ästhetik zu entziehen und sie so zu gestalten, dass sie, in welcher Form auch immer, künstlerisch-musikalisch wertvoll erschien und auch für sich gehört werden konnte.“<sup>74</sup>

Diese Verbindung von funktioneller Musik und Musik mit eigenem Kunstanspruch zeigte sich auch an dem Umstand, dass Komponisten wie Ravel, Strawinsky, Prokofiew oder Eisler ihre für Bühne oder Film geschriebenen Kompositionen ihrer unmittelbaren Bestimmung auch entzogen und sie – meist in Form von Suiten - auch für rein konzertante Aufführungen verfügbar machten.<sup>75</sup>

Danuser fasst zusammen:

„Es gibt, um zusammenzufassen, mehrere Gründe, weswegen gerade die Filmmusik paradigmatisch werden konnte für die Bemühungen der jungen Komponisten und insbesondere Eislers um eine ‚mittlere Musik‘. Erstens stand die Filmmusik außerhalb des Verdachts, in ihr würde die abgewiesene spätromantisch-moderne Weltanschauungsmusik als absolute Tonkunst überleben [...]; zweitens eröffnete die junge ‚Gattung‘ mannigfache Perspektiven der erstrebten interdisziplinären, experimentellen Zusammenarbeit mit anderen Künstlern (so beim Fest ‚Deutsche Kammermusik‘ 1927 in Baden-Baden); drittens machte Filmmusik jene Stielvielfalt erforderlich, die ein Charakteristikum der ‚mittleren Musik‘ ist, weil sie in verschiedenartiger Weise auf die Bildinhalte Bezug nimmt und hierbei nicht an das Gebot einer stilistischen Einheitlichkeit gebunden ist; viertens – und keineswegs letztens – eröffnete sie Möglichkeiten des Gelderwerbs; und fünftens kam bei Eisler die Einsicht hinzu, dass für den Zweck politischer Aufklärung bzw. Propaganda der Film ein ausgezeichnetes Medium sei, das keineswegs unbeachtet bleiben durfte.“<sup>76</sup>

Abschließend soll noch einmal betont werden, dass die Mehrheit der Filme, zu denen die genannten Avantgardekomponisten in den 20er Jahren die Musik

---

<sup>73</sup> P. Hindemith: Zu unserer Vorführung ‚Film und Musik‘, in: Programmheft Deutsche Kammermusik, Baden-Baden 1928, zit. nach Fabich, 1993, S. 30.

<sup>74</sup> H. Danuser, 1987, S. 17.

<sup>75</sup> siehe zur Nähe des Kinos der zwanziger Jahre zum Konzertwesen auch unter Kap. 3.4.

<sup>76</sup> H. Danuser, 1987, S. 19.

schrieben, oft nicht den „Weg in den großen Verteiler“<sup>77</sup> fanden und deshalb nicht als Kino-Realität bezeichnet werden können. Warum sich die Avantgardekomponisten in gleichem Maße nicht auch dem kommerziellen Film zuwandten, führt Hansjörg Pauli auf den Umstand zurück, dass Originalfilmmusiken über die Premieren hinaus kaum zu hören waren und sich kaum „Leute, die etwas mehr Beachtung verdienten [...], und schon gar keine Koryphäen aus Konzertsaal oder Oper“ sich „dazu herbeiließen, Originalfilmmusiken zu schreiben“<sup>78</sup>. Dementsprechend stellte auch Hans Erdmann 1927 fest, „dass es für die Musik-Autoren gar wenig sachlichen Anreiz bietet, ihre Arbeit immer nur mit der Aufführung im Uraufführungstheater erledigt zu sehen [...]“<sup>79</sup> Außerdem musste ein Komponist Eingriffe in sein Werk allemal fürchten, „wenn etwa für großes Orchester entworfene Sturm- und Feuermusiken von einem Trio, Quartett oder Quintett aufgeführt oder Teile des Originals durch Kinotheckenstücke ersetzt wurden.“<sup>80</sup>

Was die Praxis des kommerziellen Film angeht, blieb nie viel Zeit zum Komponieren – zwischen Fertigstellung des Films und Uraufführung lagen in der Regel höchstens vier bis sechs Wochen.<sup>81</sup> Die Produktionsfirmen erteilten die Kompositionsaufträge in aller Regel erst gegen Ende der Dreharbeiten - ohne vorherige Zusammenarbeit zwischen Drehbuchautor, Regisseur und Komponist. „Dieser sollte dann nicht nur musikalisch einfallsreich, sondern vor allem in kürzester Zeit seine Noten zu Papier bringen“, so Dettke.<sup>82</sup> Edmund Meisel stand beispielsweise zur Vertonung von *Panzerkreuzer Potemkin* (R: Sergei M. Eisenstein, UdSSR, 1925) nur 12 Tage zur Verfügung, Bagier schuf in drei Wochen eine 300-Seiten-Partitur zu *Der verlorene Schuh* (R: Ludwig Berger, D, 1923).<sup>83</sup> Zusätzlich

---

<sup>77</sup> H. Pauli, 1981, S. 164f.

<sup>78</sup> ebd.

<sup>79</sup> H. Erdmann/G. Becce/L. Brav, 1927, Bd. I, S. 24.

<sup>80</sup> K. Dettke, 1995, S. 55.

<sup>81</sup> vgl. K. Johnen, Den Schatten eine Stimme geben, in: Stummfilmmusik gestern und heute, 1979, S. 98.

<sup>82</sup> K. Dettke, 1995, S. 55.

<sup>83</sup> ebd.

konnten nachträgliche Filmschnitte, Szenenumstellungen oder Zensurauflagen nochmals zur raschen Bearbeitung der Partitur zwingen.

Der große finanzielle Aufwand von Seiten der Filmhersteller und Musikverleger, den ein Kompositionsauftrag mit sich brachte, lohnte sich nur bei entsprechenden finanziellen Erfolgsaussichten des Films. Nicht alle Spielfilme rechtfertigten eine intensive musikalische Arbeit, mancher Film verschwand ja bereits nach einer Woche aus dem Programm.<sup>84</sup>

Die Uraufführung eines durchkomponierten Filmes erfolgte meist mit großem Aufwand. Das Orchester wurde verstärkt, oftmals dirigierte der Komponist selbst.<sup>85</sup>

Keineswegs war es aber garantiert, dass die Komposition auch in jedem Kino erklang, da sich die Kinotheater der Provinz keineswegs dazu verpflichtet fühlten, die zusammen mit der Filmkopie bereitgestellte Partitur auch zu verwenden. Sei es, weil man sie als für das Stammpublikum ungeeignet empfand, sie einfach von den Kinomusikern nicht zu bewältigen war<sup>86</sup>, der ehrgeizige Dirigent vor Ort sie einfach ignorierte, um seine eigenen, gesondert honorierten Kompilate aufzuführen oder auch einfach die nötige Besetzung nicht vorhanden war.<sup>87</sup>

Als erfolgreiche Originalmusiken erwiesen sich die von Marc Roland zu *Der Weltkrieg (1. Teil – Des Volkes Heldengang, 2. Teil – Des Volkes Not*, R: Léo Lasko, D, 1927/28), die in über 200, selbst kleinen Häusern nachgespielt wurde, die von Wolfgang Zeller zu *Luther* (R: Hans Kyser, D, 1928), die in 107 deutschen Städten sowie im Ausland zu hören war sowie ferner Edmund Meisels Musik zu *Panzerkreuzer Potemkin* (R: Sergei M. Eisenstein, UdSSR, 1925), die er in vielen Städten auch selbst dirigierte.<sup>88</sup>

---

<sup>84</sup> ebd.

<sup>85</sup> K. Ottenheim, 1944, S. 105.

<sup>86</sup> vgl. C. Bullerjahn, 1996, S. 287.

<sup>87</sup> vgl. R. Fabich, 1993, S. 26.

<sup>88</sup> vgl. K. Dettke, 1995, S. 54.

Weitere Missstände lagen in der Orchesterpraxis selbst begründet, wie Pauli ausführt:

„Die Trägheit mancher Ensembles, die es vorzogen, die immer gleichen Versatzstücke in immer neuen Kombinationen herunterzuleiern, statt Partituren mit womöglich unbekanntem Sätzen frisch einzustudieren zu müssen (freilich: wann hätten sie sie denn einzustudieren sollen, wo sie Tag für Tag drei bis vier Sitzungen durchzustehen hatten?).“<sup>89</sup>

Auch das gegenüber Originalmusiken in den 20er Jahren noch schwankende Rechtsverhältnis verhinderte teilweise die Aufführung der Originalmusik.

Zudem waren die Filmkopien, die in die Provinztheater gelangten, jene, die zuvor in den Kinos der Metropolen abgespielt wurden. Dementsprechend waren sie also oft etliche Meter kürzer, da Filmrisse an der Tagesordnung waren. Weniger wichtige Kinos erhielten mitunter von vornherein Kopien mit abweichenden oder fehlenden Filmszenen<sup>90</sup>, was eine Aufführung der natürlich einer nicht beschädigten oder gekürzten Filmversion angepassten Originalpartitur erschwerte bzw. verhinderte.

Weiter war das Aufführungstempo nicht normiert, und „mancher Kinobesitzer war bestrebt, durch Erhöhung des Vorführtempos eine größere Anzahl von Filmvorstellungen pro Tag zu ermöglichen“<sup>91</sup>. Eine Firma präsentierte sogar ihre Apparate an, die sechzig Bilder pro Sekunde zeigen konnte.<sup>92</sup> Umgekehrt konnten überlastete Stromnetze in manchen Städten eine zu langsame Vorführgeschwindigkeit zur Folge haben.<sup>93</sup> Durch die falsche Vorführgeschwindigkeit korrespondierte die Länge der Originalkomposition oftmals gar nicht mehr mit jener des Filmes.

Die Anfertigung einer maßgeschneiderten Musikillustration war demnach eigentlich vergebliche Mühe. „Höchstens in den Uraufführungs- und Premierenkinos erklang

---

<sup>89</sup> H. Pauli, 1981, S. 158.

<sup>90</sup> vgl. ebd.

<sup>91</sup> C. Bullerjahn, 1996, S. 288.

<sup>92</sup> K. Ottenheim, 1944, S. 9.

<sup>93</sup> vgl. H. Pauli, 1981, S. 102.

die Originalkomposition entsprechend der Intention des Komponisten,<sup>94</sup> so Bullerjahn.

Um für jeden Film eine eigene Musik zu schreiben, gab es außerdem gar nicht genügend Komponisten.<sup>95</sup> Unmittelbar nach dem Ende des Ersten Weltkrieges erlebte der deutsche Film eine wirtschaftliche Scheinblüte. Die Entwertung der Mark ermöglichte es, deutsche Filme im Ausland zu praktisch konkurrenzlosen Preisen anzubieten, und nahm umgekehrt ausländischen Produzenten den Anreiz, nach Deutschland zu exportieren. 1922 wurden in Deutschland 474 lange Spielfilme hergestellt. Ein Jahr später beendete die Stabilisierung der Mark zwar die Konjunktur und normalisierte auch die Produktionsbedingungen, in der Folge begannen sich nun aber amerikanische Filmkonzerne für den deutschen Filmmarkt zu interessieren<sup>96</sup>, auf dem sie sich, wie in ganz Europa – ausgenommen der Sowjetunion - bis Ende des Jahrzehnts die Vorherrschaft sichern konnten<sup>97</sup>, sodass es nicht weniger Filme als bisher zu illustrieren gab.<sup>98</sup>

All diese Faktoren schränkten die Anzahl originaler Filmkompositionen im Vergleich zur sehr umfangreichen internationalen Filmproduktion auf relativ wenige Fälle ein.

### 3.2.5 REPRODUZIERTE KINOMUSIK

---

Waren keine Musiker im Kino anwesend, so wurde der Ton mit Hilfe technischer Geräte reproduziert.

---

<sup>94</sup> C. Bullerjahn, 2000, S. 74.

<sup>95</sup> vgl. H. Birett, Stummfilm-Musik, 1970, S. 8.

<sup>96</sup> Geschichte des Films, hrsg. U. Gregor/E. Patalas, Bd. 1., 1976, S. 47.

<sup>97</sup> ebd., S. 119.

<sup>98</sup> Zwar erließ die Reichsregierung 1925 eine Kontingentverfügung, die, um den deutschen Binnenmarkt vor der Schwemme amerikanischer Filme zu schützen, für jeden eingeführten Film einen in Deutschland produzierten als Äquivalent verlangte, doch stellten die amerikanischen Firmen in ihren Niederlassungen daraufhin selbst Kontingentfilme her. Vgl. U. Siebert, 1990, S. 33f.

#### a) Phonograph und Grammophon

Teilweise wurde Musik in Form von Schallplatten zusammen mit dem Film verliehen oder der Kinobesitzer bzw. Vorführer übernahm die Auswahl der Platten<sup>99</sup>, die dann von Phonograph oder Grammophon abgespielt wurden.

Ende 1928 kam ein pausenlos spielender Schallplattenmusikschrank als Ersatz für die Kinoorgel auf den Markt, ein Jahr später das „Phonoradio“ der Firma Popper, „das in kleineren und mittleren Häusern Kinoorgel-Schallplatten erstklassiger Künstler abspielen sollte, wenn der Etat die Anschaffung einer Orgel verbot“.<sup>100</sup>

#### b) elektrische Klaviere

Schon 1899 wurden Stummfilme von elektrischen Klavieren begleitet, wie sich der Gründer eines Kinematographentheaters in Berlin 1939 erinnerte. Das Instrument habe sich dank der Groschen, die das Publikum einwarf, um zu den Filmen Musik zu hören, schon nach zwanzig Spieltagen amortisiert.<sup>101</sup> Auch Herbert Birett berichtet davon, dass in vielen Kinos nur ein Musikautomat, der „nach Wunsch von Besuchern durch Geldeinwurf in Gang gebracht werden konnte[n]“, aufgestellt war.<sup>102</sup>

1904 stellte die Firma Welte & Söhne Freiburg ihr Mignon-Reproduktionsklavier vor. Das Spiel von Pianisten wurde mit einer speziell entwickelten Aufnahmeapparatur vom Klavier abgenommen und in Lochform in einen langen Papierstreifen gestanzt, der dann, eingelegt in den Reproduktionsmechanismus der entsprechend eingerichteten Klaviere und Flügel, die eingespielte Musik in

---

<sup>99</sup> vgl. R. Fabich, 1993, S. 17f.

<sup>100</sup> K. Dettke, 1995, S. 185.

<sup>101</sup> FilmKurier, 31.10.1939, nach K. Dettke, 1995, S. 23.

<sup>102</sup> H. Birett, 1970, S. 6.

allen Nuancen wiedergab. Weitere, ähnliche automatische Klaviere boten die Leipziger Firmen C.H. Weigel und Hupfeld an.<sup>103</sup>

Die Vorteile der elektrischen Klaviere gegenüber Phonograph und Grammophon lagen in ihrer größeren Lautstärke und einem natürlichen, einem Klavier entsprechenden Frequenzgang und -umfang. Wie bei der mechanische Illustration von Phonograph oder Grammophon kam es aber auch beim automatischen Klavier vor, dass Filmhandlung und Begleitung überhaupt nicht zusammenpassten und „zur Löwenjagd in der Wüste zufällig der Pilgerchor aus Tannhäuser ertönte, zur Kerkerszene im Faust ein flotter Marsch oder bei einem historischen Großfilm ein moderner Schlager“.<sup>104</sup>

Über die Zeit der Wander- und Ladenkinos hinaus waren elektrische Klaviere in kleinen und finanzschwächeren Kinounternehmen im Einsatz, „die sich ein teures Orchestrion oder eine Kapelle nicht leisten, oder einen begabten Klavierspieler nicht finden konnten.“<sup>105</sup>

### c) Orchestrion

Ein anderes selbstspielendes Instrument ist das Orchestrion. Die Bezeichnung zeigt die Funktion dieses mechanischen Musikwerkes an, die Karl Heinz Dettke beschreibt:

„Vereinigung mehrere Orchesterinstrumente, vor allem Holz- und Blechbläsern (teils durchschlagende Zungenstimmen) sowie Schlagwerken, die ohne Musiker eine auf Walze oder Papierband vorgegebenes Programm spielen, mechanisch durch Kurbel, pneumatisch oder elektrisch angetrieben“.<sup>106</sup>

Auch das Orchestrion ist sowohl schon in den Wandertheatern der Kinematographenunternehmen von 1901 nachweisbar als auch noch Ende der 20er Jahre.<sup>107</sup> Die genaue Anzahl der Orchestrions in den festen Spielstätten ist

---

<sup>103</sup> vgl. K. Dettke, 1995, S. 22.

<sup>104</sup> FilmKurier, 14.10.1926; FilmKurier 26.3.1927, zit. nach K. Dettke, 1995, S. 23.

<sup>105</sup> K. Dettke, 1995, S. 23.

<sup>106</sup> ebd., S. 24.

<sup>107</sup> vgl. ebd.

nicht mehr zu ermitteln, dürfte aber geringer gewesen sein als die Zahl der selbstspielenden Klaviere und der live musizierenden Pianisten und kleinen Kapellen.

Trotz der von Jahr zu Jahr umfangreicheren und differenzierteren Angebote an Notenrollen und der mittels Doppelrollen möglichen Umschaltung auf ein anderes Musikstück konnten die Orchestrions keine der jeweiligen Filmszene adäquate Begleitung bieten. „Auch das größte und teuerste Orchestrion machte Kino-, nicht Filmmusik im eigentlichen Sinne“, konstatiert Dettke.<sup>108</sup>

Für den Kinobetreiber hatte reproduzierte Musik vor allem folgende Vorteile:

„[...] fehlerfrei vorgetragene Stücke, Unabhängigkeit von Fähigkeit und Arbeitsfreude eines Spielers, keine Probleme mit Krankheit, Zuspätkommen oder Fehlen des Pianisten, mit Sorge um Vertretung, Lohnzahlung, Steuern und Musikergewerkschaft. Der Automat erfüllte klag-, anspruchs- und widerspruchslos täglich seine vielstündige Arbeit.“<sup>109</sup>

Zudem stellte etwa das selbstspielende Klavier für das überwiegend einfache Publikum eine technische Attraktion dar.<sup>110</sup>

### 3.3 BEMÜHUNGEN ZUR ANHEBUNG DER QUALITÄT DER STUMMFILMBEGLEITUNG

---

Seit den 10er Jahren gab es verschiedene Bemühungen um „eine Anhebung des qualitativen Niveaus zur Steigerung der Filmwirkung und des Unterhaltungswertes.“<sup>111</sup> Bullerjahn sieht dies im Zusammenhang mit der Weiterentwicklung der Methodik des filmischen Erzählens insbesondere durch D. W. Griffith sowie dem Wechsel zum „Bürgertum als neuem kaufkräftigeren

---

<sup>108</sup> ebd., S. 26.

<sup>109</sup> ebd., S. 23.

<sup>110</sup> ebd.

<sup>111</sup> C. Bullerjahn, 1996, S. 283f.

Adressaten der von nun an literarisch gehobeneren Filmfabeln“<sup>112</sup>, die auch zu einem Bedarf nach einer angemessenen Musik geführt hätten. Die einschlägigen Bemühungen fielen außerdem mit dem Aufschwung der Filmindustrie, der zunehmenden Etablierung des Films als kulturelle Alternative zum Schauspiel sowie dem Bau der ersten echten Kinos, d. h. von Räumlichkeiten, die nur für die Filmvorführung bestimmt sind, zusammen.<sup>113</sup>

Auch Hansjörg Pauli betont die wirtschaftliche Motivation dieser Bemühungen: „Filmmusik, kann man demnach mit ebensolchem Recht behaupten, kam ins Gespräch, als die Industrie ihrer bedurfte. Dementsprechend sollte sie sich entwickeln.“<sup>114</sup>

In den finanz- und infrastrukturschwächeren Kleinstädten und auf dem Land dauerte es sehr viel länger als in den Großstädten, bis diese Anregungen zur Verbesserung der Stummfilmbegleitung auch in der Praxis umgesetzt wurden.<sup>115</sup>

Im Folgenden werden unterschieden: Musikempfehlungen für einen bestimmten Film, Sammlungen von Musikstücken für die Illustration immer wiederkehrender, typischer Handlungssituationen, allgemeine Ratgeber und –schläge sowie praktische Hilfestellungen wie etwa Fortbildungsmöglichkeiten für Kinomusiker.

### 3.3.1 FILMWERKSPEZIFISCHE MUSIKEMPFEHLUNGEN („CUE SHEETS“, „MUSIKSZENARIEN“ ODER „MUSIKAUFSTELLUNGEN“)

---

Dabei handelte es sich um filmwerkspezifische Handzettel, die den Filmkopien kostenlos beigelegt wurden. Die Filmhandlung wurde in Stichworten wiedergegeben und zu einer Übersicht der Filmszenen wurden passende Musikstücke unter Angabe von Titel und Komponist vorgeschlagen. Darüber hinaus enthielten solche

---

<sup>112</sup> C. Bullerjahn, 2000, S. 64.

<sup>113</sup> vgl. ebd.

<sup>114</sup> H. Pauli, 1981, S. 86.

<sup>115</sup> C. Bullerjahn, 2000, S. 65.

Musikaufstellungen auch noch die genaue Bezeichnung des Teils des Stückes, der gebraucht wurde, die Dauer desselben, das Vorführungstempo sowie Hinweise aufs Copyright. Nach 1915 enthielten die cue sheets auch die Incipits der vorgeschlagenen Musiktitel.<sup>116</sup>

In Deutschland begannen renommierte Kinokapellmeister der Metropolen in der Folge, solche Musiklisten selbst zu erstellen und an die Provinz-Kinotheater zu verkaufen. In den großen Konzernen betraute man mit dieser Aufgabe den Generalmusikdirektor, der „einem Film auf dem Weg in die konzerneigenen Lichtspieltheater eine komplette Musikzusammenstellung mitgab.“<sup>117</sup> Werner Schmidt-Boelcke spricht von einer zusätzlichen Einnahmequelle für den Kinodirigenten:

„Die Filmverleiher hatten ein Interesse dran, dass der Film in dem Theater, in dem er uraufgeführt wird, eine möglichst wirkungsvolle Musik bekommt. Und es war üblich, den jeweiligen Kapellmeister daran zu interessieren, natürlich für Geld, und dafür lieferte er dem Verleih eine Aufstellung der Musik, die er selbst in seiner Illustration verwendet hatte. Die Verleiher ließen das drucken, und das ging mit den Kopien an sämtliche Provinztheater.“<sup>118</sup>

Teilweise wurden solche Musikzusammenstellungen auch in den Filmzeitschriften veröffentlicht. So publizierte erstmals 1909 der *Edison Kinetogram*, das Werbemagazin der Edison Manufacturing Company, unter dem Titel „Incidental Music for Edison Pictures“ erstmalig eine Seite mit musikalischen Empfehlungen für sieben neu anlaufende Produktionen.<sup>119</sup> 1916 wurde die Musikaufstellung von G. Becce zu *Die Räuberbraut* (R: Robert Wiene, D, 1916) im Hansaverlag gedruckt.<sup>120</sup>

Hansjörg Pauli beschreibt allgemein das Repertoire der vorgeschlagenen Musiktitel:

„Was über die cue sheets binnen weniger Jahre ins Repertoire von Filmmusik eindrang, reichte über die Salonmusik hinweg bis tief hinein in die Kunstmusik. [...] Hier sei besonders hervorgehoben, dass die Kunstmusik, die da für den Film

---

<sup>116</sup> vgl. H. Pauli, 1981, S. 93.

<sup>117</sup> U. Siebert, 1995, Sp. 448.

<sup>118</sup> W. Schmidt-Boelcke, in: Ein Kinodirigent erinnert sich, 1979, S. 48.

<sup>119</sup> vgl. C. Bullerjahn, 2000, S. 64.

<sup>120</sup> K. Dettke, 1995, S. 43.

fruchtbar gemacht wurde, zu einem nicht geringen Teil aus den Bereichen Oper, Schauspiel, Konzert stammte, mithin von Haus aus sinfonische Orchestermusik war. Orchestermusik, die in Klavierauszügen und Paraphrasen oder Querschnittsangaben den Pianisten zur Verfügung stand, aber auch [...] in reduzierten Besetzungen und Arrangements für Salonorchester oder Kleinstensembles vorlag.“<sup>121</sup>

Die vorgeschlagenen Stücke waren aber nicht immer zu realisieren, da Besetzung und Größe der Kinoensembles unterschiedlich waren, die Filmmusiker teilweise nicht qualifiziert genug waren und das vorgeschlagene Notenmaterial auch nicht überall verfügbar war.

Deshalb ging man bald dazu über, lediglich Szenenabfolge, Charakterisierung und Stimmung festzuhalten und den Musikern im Kino die konkrete Auswahl der passenden Musik selbst zu überlassen.

### 3.3.2 FILMWERKUNSSPEZIFISCHE MUSIKEMPFEHLUNGEN („KINOALBEN“ ODER „KINOTHEKEN“)

---

Darunter versteht man Sammlungen von Musikstücken, die nach Stichworten bzw. typischen Situationen der Handlung und Stimmungsmustern (etwa Verfolgung, Trauer, Sterbeszene, Festmarsch, Liebe, Kriegsmusik usw.) aufgeschlüsselt sind. Sie erleichterten dem Pianisten bzw. ab der Zeit der großen Orchester dem Kinokapellmeister die Auswahl geeigneter Musikstücke, die nur noch hinsichtlich der Länge und der Übergänge an den speziellen Film adaptiert werden mussten. Das Repertoire dieser Musikstücke reichte von eigens komponierten, filmgerechten kleinen Versatzstücken bis hin zu präexistenten Werken aus den Bereichen populäre Klassik und zunächst auch Salonmusik und Schlager. In einigen Fällen wurden auch Einzelstücke aus durchkomponierten Filmen wiederverwendet.<sup>122</sup> So sind beispielsweise in der im Musikverlag Robert Rühle erschienenen *Filmharmonie* Teile von Gottfried Huppertz' Originalkompositionen zu *Kriemhilds Rache* (R: Fritz Lang,

---

<sup>121</sup> H. Pauli, 1981, S. 134.

<sup>122</sup> K. Ottenheim, 1994, S. 70.

D, 1924) und *Zur Chronik von Grieshuus* (R: Arthur von Gerlach, D, 1925) enthalten.<sup>123</sup>

Die erste Sammlung dieser Art erschien 1913 in den USA in zwei Bänden unter dem Titel *Sam Fox Moving Picture Music*. Verfasser der je circa 25 Nummern eigens komponierter Kinomusik war J. S. Zamecnik.<sup>124</sup> Die Sammlung kam sowohl in Klavierfassung als auch bereits in einer Version für Instrumentalensemble heraus (mit Stimmen für 1. Violine, 2. Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass, Flöte, Klarinette, Trompete, Posaune, Schlagzeug und Klavier).<sup>125</sup>

Die Vorteile der filmwerkunsspezifischen Empfehlungen gegenüber den cue sheets lagen auf der Hand: Sie waren wirtschaftlicher, da die in den cue sheets vorgeschlagenen Musikstücke oft teuer und schwer zu beschaffen waren. Sie waren auch praktikabler, da die Kinomusiker mit den immer gleichen Versatzstücken von mal zu Mal vertrauter wurden und es waren weder von Zensur und Filmriss verschonte Filmkopien noch die genaue Einhaltung der Vorführgeschwindigkeit erforderlich, da die Stücke flexibel zu kürzen und verlängerbar waren.<sup>126</sup>

Der zweckorientierte Charakter dieser Stücke wirkte sich auf deren Inhalt und ihre Form aus. Hansjörg Pauli beschreibt die Merkmale:

„Die situationstypischen Nummern mussten so angelegt werden, dass sie beinahe beliebig verlängert oder verkürzt werden konnten. Dies begünstigte einfache Reihenformen, die durch die Wiederholung bzw. die Streichung einzelner Teile verlängert oder verkürzt werden konnten. Zwischen den einzelnen Teilen oder Gliedern gab es kaum motivische Beziehungen, um zu verhindern, dass ein Aushören zum Verständnis unerlässlich wäre. Auch die enge tonartliche Verwandtschaft der einzelnen Glieder begünstigte Streichungen ad hoc. Sequenzierungen ersetzten thematische Arbeit, Rückungen entwickeltere modulatorische Abläufe. Das Ergebnis waren allseitig fungible Gebilde ohne inhaltliche Differenzierung und der Rückzug auf einige wenige Grundgesten.“<sup>127</sup>

---

<sup>123</sup> U. Rügner, *Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934*, 1988, S. 77.

<sup>124</sup> H. Pauli, 1981, S. 86.

<sup>125</sup> ebd., S. 134f.

<sup>126</sup> vgl. Bullerjahn, 2000, S. 68.

<sup>127</sup> H. Pauli, 1981, S. 101.

Hansjörg Pauli stellt eine fortschreitende Verengung und Vereinheitlichung des Kinotheken-Repertoires auf Kunstmusik des 19. Jh. unter Zurückdrängung von Modetänzen, Schlagern und Volksliedern fest<sup>128</sup>, die er um 1920 als „weitgehend abgeschlossen“<sup>129</sup> betrachtet.

Welche Umstände aber führten zu dieser Verengung?

Unter Berufung auf Charles M. Berg nennt Hansjörg Pauli die Entwicklung der filmischen Erzähltechnik hin zur Kunst, die auch im Bereich der musikalischen Begleitung ein Adäquat, also Kunstmusik verlangt habe, sowie den stetig wachsenden Bedarf an Versatzstücken, der durch verlagsgebundene Lohnschreiber originaler Kinomusik nicht mehr zu decken gewesen sei.

Pauli selbst ergänzt zwei kommerziellen Denken entspringende Gründe:

Erstens hätten die Verleger ernster Musik diese Bewegung forciert, um die profitable Gelegenheit eines größeren Marktes zu nutzen:

„Kaum ein nach allgemeinem Konsens ums europäische Musikleben hochverdientes Verlagshaus, das nicht früher oder später eingestiegen wäre, um sich mit eine Scheibe vom großen Kuchen abzuschneiden. So verhökerte die Wiener Universal Edition in ihrer ‚Vindobona-Collection‘ Sinfonik des ausgehenden 19. Und beginnenden 20. Jahrhunderts in Salon-Bearbeitungen: Bruckner, Mahler, Janacek, Richard Strauss – sogar Schrecker und Zemlinsky; Schott’s Söhne in Mainz boten über die ‚Domesticum-Serie‘ in variablen Reduktionen für Klaviertrio bis 25 Mann-Salonorchester [...] Ouvertüren aus Konzert, Sprechtheater, Oper (von Gluck bis Wagner, Mozart eingeschlossen), dann Opern-Querschnitte und-Fantasien sowie Einzelstücke vorwiegend aus der französischen, deutschen und russischen Produktion der Romantik feil, das halbe Abendland, wenn man es recht bedenkt [...].“<sup>130</sup>

Zweitens sollte dem Bürgertum als gesellschaftlicher Klasse der Film schmackhaft gemacht werden, und diesem galten Charakterstück, Salonpiece und Oper als Inbegriff von Kunstmusik.<sup>131</sup>

---

<sup>128</sup> ebd., S. 105.

<sup>129</sup> ebd., S. 108.

<sup>130</sup> ebd., S. 136.

<sup>131</sup> vgl. ebd., S. 110f.

Bullerjahn spricht von einem „mit missionarischem Eifer empfohlenen Gebrauch von ‚klassischer Musik‘, deren Verwendung nebenbei bemerkt zusätzlich kostenlos war.“<sup>132</sup>

Daneben erschienen zahllose Sammlungen originaler Kinomusik, die vor allem jene Ausdrucksbereiche oder Situationen abzudecken versuchten, „denen mit der noch so umfassenden Vermarktung des sinfonischen Repertoires nicht hatte beigegeben werden können“.<sup>133</sup> Sie wurden in den 1920er Jahren meist für verschiedene Besetzungen veröffentlicht: für Sinfonieorchester, Salonorchester, Klavierquartett und Klaviertrio. Die Klavierstimme der Salonfassung war als Auszug angelegt und konnte darüber hinaus auch vom Solopianisten verwendet werden.<sup>134</sup>

1919 begann Guisepe Bece mit der Veröffentlichung seiner *Kinothek*. Mit ihrem Erscheinen sieht Rügner die „anarchische Zeit der Filmmusik in Deutschland“ als beendet an: [...] sie war die große Hilfe der deutschen Kinokapellmeister aus allen Verlegenheiten“.<sup>135</sup> Sie enthielt hauptsächlich eigens komponierte Stücke, aber auch Bearbeitungen der Préludes und Nocturnes von Chopin.<sup>136</sup> Am Ende brachte es Becces Kinothek auf sechs Reihen mit insgesamt 81 Nummern. Ihr Name, zusammengesetzt aus den Worten Kino und Bibliothek, wurde binnen kurzer Zeit zum Gattungsbegriff für Sammlungen orchestraler Versatzstücke für das Kino, egal es sich um für diesen Zweck eigens komponierte Stücke oder um Arrangements von präexistenten Werken handelte.<sup>137</sup>

Das *Allgemeine Handbuch der Filmmusik*, von Hans Erdmann, Guisepe Bece und Ludwig Brav 1927 herausgegeben, „vollendete und veredelte die Illustrationspraxis, indem es verlagsübergreifend 3050 Musiktitel in systematischer Ordnung

---

<sup>132</sup> C. Bullerjahn, 2000, S. 68.

<sup>133</sup> H. Pauli, 1981, S. 136f.

<sup>134</sup> vgl. ebd.

<sup>135</sup> U. Rügner, 1988, S. 76.

<sup>136</sup> U. Siebert, 1995, Sp. 449.

<sup>137</sup> H. Pauli, 1981, S. 137f.

zusammenstellte“.<sup>138</sup> Die im *Handbuch* dargelegten Prinzipien sollten aber nicht nur die Illustrationspraxis verbessern helfen, sondern auch für die werkspezifische Komposition gelten.<sup>139</sup>

Der erste Band befasst sich mit den theoretisch-systematischen Grundlagen des Verhältnisses von Musik und Film, mit methodischen, stilästhetischen und filmmusikdramaturgischen Fragen.

Im zweiten Band werden sowohl spezifisch filmmusikalische Formen<sup>140</sup> als auch Opern- und Konzertmusik nach einem System von Spannungs-, Bewegungs-, Helligkeitsgraden, nach Stimmung und Form aufgeschlüsselt. An präexistenten Werken wurden vor allem Kompositionen von d'Albert, Auber, Bizet, Mendelssohn, Massenet, Puccini, Rubinstein, Tschaikowsky und Verdi aufgenommen und bearbeitet<sup>141</sup>, „unerbittlich zu Charakterstücken“ abgebaut, wie Pauli formuliert.<sup>142</sup> Stichwort- und Werkverzeichnis sowie typografische Symbole weisen auf eine breite Skala von Kategorien, die die verschiedensten filmischen Situationen abdecken.<sup>143</sup> „[...] kein Anlass, keine Situation, keine Stimmung, keine Affektschattierung, die hier nicht ein entsprechendes musikalisches Korrelat fände: ein Handbuch der gefühlhaften Eventualitäten, ein Warenhaus der menschlichen Leidenschaften und Lebenssituationen“, fasst Schmidt zusammen.<sup>144</sup>

Die einzelnen Musiknummern ordnet das *Handbuch* nach den zwei Hauptkategorien „Expression“ und „Incidenz“.

---

<sup>138</sup> U. Siebert, 1995, Sp. 449.

<sup>139</sup> ebd., Sp. 450.

<sup>140</sup> siehe dazu näher unter Kap. 4.3.3.

<sup>141</sup> K. Dettke, 1995, S. 42.

<sup>142</sup> H. Pauli, 1981, S. 149.

<sup>143</sup> U. Siebert, 1995, Sp. 449.

<sup>144</sup> H. Schmidt, 1982, S. 25.

Unter „Expression“ verstehen Erdmann/Becce die Übereinstimmung des szenischen und musikalischen Gefühlsausdrucks. Sie unterscheiden weiter zwischen dramatischer und lyrischer Expression.

Unter der Rubrik „dramatische Expression“ finden sich Stücke für die starken Erregungsmomente der dramatischen Handlung. Kennzeichen der dramatischen Expression sei das „mehr oder weniger aktive Aufeinanderstoßen der Gegensätze“<sup>145</sup> im Sinne von Handlung-Gegenhandlung, Geschehen und Dynamik. Auf die Musik bezogen bedeutet dies: „[...] ist die dramatische Musik eine solche, die eine weniger regelmäßige Faktur hat, seltener periodisch gegliedert ist, weniger die Melodie als dem kurzen Motiv zuneigt, die von starken Gegensätzen dynamischer, rhythmischer und harmonischer Art durchzogen ist; daneben solche, die im dynamischen Effekt aufwärts oder abwärts führt und schließlich überhaupt sehr bewegte Musik.“<sup>146</sup>

Dagegen bezeichne der eigentlich lyrische Ausdruck die „mehr oder weniger passive Seelenstimmung“. Die lyrische Musik sei eine „solche, die von hauptsächlich gleichmäßiger Faktur, häufiger periodisch gegliedert, hervortretend melodiös und ohne unvermittelte Gegensätze dynamischer, rhythmischer oder harmonisch-klanglicher Natur ist.“<sup>147</sup>

Die zweite Großgruppe des *Handbuchs* ist die der Inzidenz. Darunter subsumieren die Autoren des *Handbuchs* jene Fälle, in denen die Musik ihren „Anhalt mehr aus dem Milieu der Vorgänge gewinnt“<sup>148</sup> oder die Musik real im szenischen Vorgang vorkommt [heute: On-Musik] bzw. hinzugedacht wird. Im Wesen des Inzidenz-Begriffes liege, „dass die ihm entsprechende Musikform das typisch gewordene

---

<sup>145</sup> H. Erdmann/G. Becce/L. Brav, 1927, Bd. I, S. 61.

<sup>146</sup> ebd.

<sup>147</sup> ebd.

<sup>148</sup> H. Erdmann: Zur Grundlage der Beziehungen zwischen Film und Musik, in: RFB (1926), Nr. 26, S. 16, zit. nach U. Siebert, 1990, S. 128.

konventionelle Musikstück ist, wie es uns am reinsten in den Märschen, Tänzen und Liedern entgegentritt.“<sup>149</sup>

Die Unterscheidung zwischen dramatischer und lyrischer Expression wie auch Incidenz ist zunächst rein von der musikalischen Faktur bestimmt. Innerhalb der gesamten Gruppe der Expression wird dann aber zusätzlich noch nach einem System der Spannungsgraduierung differenziert, wodurch Ulrich Siebert Kriterien der musikalischen Faktur mit Kriterien der Dramaturgie vermischt sieht.<sup>150</sup> Zwar wird die Gruppe der Inzidenzmusik nicht weiter nach dramaturgischen Kriterien aufgeschlüsselt, Erdmann war aber dennoch bewusst, dass auch Incidenzmusik dramaturgische Funktionen übernehmen konnte.<sup>151</sup>

Aufgrund seines späten Erscheinens war das *Handbuch* jedoch vermutlich kaum mehr von praktischer Relevanz.<sup>152</sup> Da es aber die wesentlichen Ergebnisse der in der Zeitschrift *Film-Ton-Kunst* geführten Diskussionen zusammenfasst, ist es heute aber eine umso wichtigere Quelle für den ästhetischen Diskurs rund um Filmmusik, der in den 20er Jahren geführt wurde.

Weitere Kinotheken bzw. Sammlungen existieren u.a. von William Axt, Albert William Ketèlby, Hugo Riesenfeld, Carl May, Werner Richard Heymann, Robert Leuschner, Gottfried Huppertz, Marc Roland oder Ernö Rapèe.<sup>153</sup>

### 3.3.3 RATGEBER FÜR KINOMUSIKER

---

1909 erscheinen in der amerikanischen Fachzeitschrift *Moving Picture World* erste Artikel mit Aussagen über eine durchdachte Anwendung von Musik im Film<sup>154</sup> und

---

<sup>149</sup> H. Erdmann/G. Becce/L. Brav, 1927, Bd. I, S. 62.

<sup>150</sup> vgl. U. Siebert, 1990, S. 129.

<sup>151</sup> siehe dazu unter Kap. 4.3.3.

<sup>152</sup> vgl. Bullerjahn, 2000, S. 70.

<sup>153</sup> vgl. U. Siebert, 1995, Sp. 449.

<sup>154</sup> vgl. C. Bullerjahn, 2000, S. 64.

zwei Jahre später richtete die Zeitschrift unter dem Titel *Working the Sound Effects* noch eine weitere Kolumne, die sich vor allem an Schlagzeuger richtete, ein.<sup>155</sup>

Ulrich Siebert nennt weiters das 1913 in den USA von Eugene A. Ahern veröffentlichte Handbuch für Stummfilmkannibalen *What and How to Play for Pictures*.<sup>156</sup>

Vor allem ab 1920 wurden vermehrt Lehrbücher und Kompendien angeboten, die sich um einen verfeinerten Einsatz der Kinothekenmusik bemühten. Erfahrungen wurden ausgetauscht, Vorschläge für die Begleitung neuer Filme mitgeteilt und für eine anspruchsvolle Filmmusik gestritten. „Zweifellos: Filmmusiker verstehen sich als ein künstlerischer Berufsstand mit einem eigenen Berufsethos“, leiten Maas und Schudack ab.<sup>157</sup>

Ein Beispiel stellt das *Kinobrevier. Anleitung zur musikalischen Filmillustration* von Max Mühlenau aus dem Jahre 1926 dar. Mühlenau kritisiert darin die oft übliche, verbindungslose Nebeneinanderreihung von Tonarten:

„Sie müssen Modulationen verwenden und sei es bloß mittels des sogenannten Nothelfer-Modulationsakkordes, des verminderten Dominantseptakkordes, welcher im strengsten Falle mit einem einzigen Griff auf dem Klavier hergestellt werden kann. Ist es auch kein Kunstgriff, so doch immerhin ein Notgriff. Jedenfalls ein Schritt zum Bessermachen.“<sup>158</sup>

1921 wurde das *Kinomusikblatt* begründet und erschien vom Jahre 1926 an in erweiterter Form als *Film-Ton-Kunst. Eine Zeitschrift für die künstlerische Musikillustration des Lichtbildes* im Verlag Schlesinger. Herausgeber waren Hans Erdmann, der auch verantwortlicher Schriftleiter war, Giuseppe Becce und Ludwig Brav. Seit dem Jahre 1927 war die *Film-Ton-Kunst* offizielles Mitteilungsorgan der *Gesellschaft der Filmmusik-Autoren Deutschlands e.V.*<sup>159</sup>

---

<sup>155</sup> ebd., S. 70.

<sup>156</sup> Siebert, 1995, Sp. 449.

<sup>157</sup> G. Maas/A. Schudack, 1994, S. 13.

<sup>158</sup> M. Mühlenau, *Kinobrevier. Anleitung zur musikalischen Filmillustration*, Berlin 1926, S. 18, zit. nach K. Ottenheim, 1944, S. 11.

<sup>159</sup> K. Ottenheim, 1944, S. 43.

Die *Film-Ton-Kunst* war das wichtigste Diskussionsforum für filmmusikalische Fragen. Sie beinhaltete Artikel zu praktischen und ästhetischen Fragen der Stummfilmmusik ebenso wie solche kunstpolitischer Fragestellung.<sup>160</sup>

Rügner beschreibt das Anliegen der *Film-Ton-Kunst*:

„Becces ‚Film-Ton-Kunst‘ bemühte sich mit großer Intensität und Ernsthaftigkeit um eine Steigerung des künstlerischen Niveaus der Filmmusik. Dabei stand die Funktion der Filmmusik als Gebrauchsmusik, die filmspezifisch durchdacht und gemacht sein müsse, stets im Vordergrund. Die in der ‚Film-Ton-Kunst‘ geführten Diskussionen beschäftigten sich intensiv mit Problemen filmmusikalischer Form und Dramaturgie. Das Bestreben sämtlicher Autoren war eine größere Plastizität der Filmmusik zum einen und das Erzielen eines einheitlichen, künstlerischen Eindrucks zum andern.“<sup>161</sup>

Außerdem erschienen im Jahre 1925 die Zeitschrift *Kinoorchester* und 1927 *Der Kinokapellmeister*. Letzterer als Beilage der bekannten Filmzeitschrift *Lichtspielbühne*, wodurch dem Blatt eine große Verbreitung gesichert war.

### 3.3.4 PRAKTISCHE HILFESTELLUNGEN

---

Die Anschaffung neuer Noten belastete fast immer das Budget des Kapellmeisters, der in vielen Fällen seine eigene Gage dafür aufwenden musste. Um die Kapellmeister bei der Notenbeschaffung zu unterstützen, kündigte die im November 1927 gegründete Filmmusik-Union im Juni 1928 für die kommende Spielzeit an, die Ausleihe kompletter Orchesternoten für Besetzungen von zwei bis vierzig Musiker zu ermöglichen. Initiator der Filmmusik-Union, einer Gruppe von Filmmusik-Verlegern, war Marc Roland. Das Ende der Filmmusikunion kam schnell, nicht zuletzt wegen Streitigkeiten mit der GEMA über die Aufführungsgebühren. Nachfolgerin wurde die Reichs-Film-Musik-Zentrale, wieder unter der Leitung von Roland.<sup>162</sup>

---

<sup>160</sup> vgl. U. Siebert, 1990, S. 59.

<sup>161</sup> U. Rügner, 1988, S. 81.

<sup>162</sup> vgl. K. Dettke, 1995, S. 43.

Der Berliner Musikverlag Ed. Bote & Bock bot den Kapellmeistern in seiner Orchesterzentrale ein Orchester- und Salonorchester-Sortiment, dazu Nachschlagewerke, Fachzeitungen, fachmännische Beratung sowie ein Vorspielzimmer. Außerdem stellte der Verlag einen *Thematischen Führer durch die klassische und moderne Orchestermusik* kostenlos zur Verfügung.<sup>163</sup>

1927 gründete die Gesellschaft der Filmmusik-Autoren eine Filmmusik-Beratungsstelle in der Potsdamer Straße ein. Leiter waren Hans Erdmann, Klaus Pringsheim und Marc Roland.

Die Fachzeitschrift *Film-Kurier* richtete im Februars 1928 mit ihrem Beiblatt *Die Filmmusik* einen Fragekasten für „Provinzkapellmeister“ ein, der über Musikauswahl, Besetzungen und Illustrationspraktiken informierte, da die Zahl der Kinokapellmeister, die zu künstlerischer Arbeit imstande wären, gering sei.<sup>164</sup>

Für Kapellmeister, die die Praxis des Wechsels von einer Tonart in die andere nicht beherrschten, stellten A. W. Kunz und P. G. Schwarz „Modulationen“ zusammen, die ausgeschnitten und an die jeweilige Musiknummer geheftet werden konnten.<sup>165</sup>

Ab etwa 1927 wurden Forderungen nach Aus- und Fortbildungsangeboten sowie nach „Preisen für Filmmusik“ laut.<sup>166</sup>

An der staatlichen Akademischen Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg leitete Fritz Wenneis seit dem Frühjahr 1928 im Rahmen der Kapellmeisterausbildung eine eigene Klasse für Filmmusik. Im Herbst 1929 wurden zwei Semester dauernde Lehrgänge für die Theorie und Praxis der Filmmusik unter Paul Hindemith eingerichtet.

---

<sup>163</sup> vgl. ebd., S. 44.

<sup>164</sup> *Film-Kurier* 30.8.1928, nach K. Dettke, S. 44.

<sup>165</sup> K. Dettke, 1995, S. 44.

<sup>166</sup> vgl. ebd., S. 60-63.

Für Jänner 1929 kündigte die Deutsche Filmschule München einen theoretischen und praktischen fünfmonatigen Lehrgang für Filmillustratoren und Kapellmeister an.

Auch das renommierte Klindworth-Scharwenka-Konservatorium in Berlin eröffnete Lehrgänge im Mai 1929 unter der Leitung von Hans Erdmann. Als Dozenten konnten unter anderen Giuseppe Becce, Paul Dessau und Marc Roland gewonnen werden.

1930 bot auch noch das Stern'sche Konservatorium in Berlin unter der Leitung von Kurt London einen halbjährigen Lehrgang für Theorie und Praxis der Filmmusik an, wobei sowohl auf Stummfilm- wie auch schon auf Tonfilmkomposition eingegangen wurde.

Bereits im Spätsommer 1930 zeichnete sich jedoch ein Schülermangel ab. Neulinge hatten nun kaum Chancen, für Illustration und Neuvertonung der Tonfilme standen genügend bewährte Dirigenten, Komponisten und Musiker zur Verfügung.

### 3.4 AUFFÜHRUNGSORTE, INSTRUMENTARIUM UND KINOMUSIKER

---

Größe und Ausstattung der Kinotheater sowie die Anzahl der dort beschäftigten Musiker differierten während der gesamten Zeit des stummen Films stark.

Dass mancher Betreiber eines kleinen und finanzschwachen Kinounternehmens ganz auf die Anstellung von Musikern verzichtete und statt dessen selbstspielende Musikinstrumente wie etwa mechanisches bzw. elektrisches Klavier oder Orchestrion zum Einsatz kamen, wurde bereits oben in Kapitel 3.2.5 beschrieben.

In den kleineren Stadtkinos sowie auch in der Provinz weit verbreitet war der solistisch begleitende Klavierspieler. Seit Beginn der kinematographischen Vorführungen 1895/96 gehörte das Klavier zu den beliebtesten Begleitinstrumenten in den 25 Jahren des stummen Films. Neben Kostengründen

dürfte dafür vor allem die in der Filmbegleitung erforderliche hohe Flexibilität ausschlaggebend gewesen sein, so Fabich.<sup>167</sup>

Fähigkeiten und Ausbildung der Klavierspieler der Stummfilmzeit differierten stark:

„[...] vom Dilettanten bis zum Konzertpianisten, vom begabten, einfühlsamen Begleiter bis zum einfallslosen Stümper oder Vom-Blatt-Spieler irgendwelcher Genrestückchen dürften alle Typen unter den Klavieristen vertreten gewesen sein. Dass sich in größeren Städten mit Konservatorien, Musikhochschulen und Musiktheatern eher ein guter Pianist finden ließ als auf dem flachen Land oder für ein Wanderkino, versteht sich.“<sup>168</sup>

Nicht immer stand dem Pianisten ein gut gewartetes Instrument zur Verfügung. Karl Dettke berichtet vom „Topos vom ‚verstimmten‘ Klavier im Stummfilmkino“:

„Je kleiner der Zuschauerraum, desto ungünstiger das Raumklima und desto größer die Gefahr, dass sich ein Instrument verstimmt, besonders dann, wenn es älter oder von geringer Qualität ist. Klavierstimmen erfordert einige Stunden Zeit, die bei Spieldauern von zehn oder elf Stunden nur nachts oder frühmorgens zur Verfügung stand, - und kostete Geld, das mancher Kinotopfbetreiber nicht aufwenden wollte, schon gar nicht, wenn die Stimmintervalle immer kürzer wurden.“<sup>169</sup>

Viele Kinotheater besaßen neben dem Klavier auch noch ein Harmonium, welches so neben dem Klavier stand, dass sich der Pianist nur auf seinem Schemel zu drehen brauchte, um von einem Instrument auf das andere zu wechseln.<sup>170</sup>

Das Harmonium zählt zu den Aerophonen mit Tastatur und Registern, doch wird der Ton nicht wie bei der Orgel durch Lippen- oder Zungenpfeifen, sondern durch frei schwingende (durchschlagende) Zungen ohne Aufsatz erzeugt. Karl Dettke beschreibt seine Funktionsweise:

„Der durch abwechselndes Niedertreten zweier Tretschemel oder durch elektrisches Gebläse produzierte Spielwind gelangt aus Schöpf- und Magazinbalg über Windkanal und Windlade zum Stimmstock mit Kanzellen und Zungen. Diese werden in Schwingungen versetzt, sobald ein Register gezogen und eine Taste gedrückt wird. Tonhöhe und Klangfarbe bestimmen sich nach Länge, Dicke, Breite, Form und

---

<sup>167</sup> R. Fabich, 1993, S. 36.

<sup>168</sup> K. Dettke, 1995, S. 28.

<sup>169</sup> ebd., S. 27.

<sup>170</sup> vgl. K. Ottenheim, 1944, S. 15.

Material der Zungen, die schon bei geringem Winddruck ansprechen und die Tonhöhe auch bei stärkstem Wind beibehalten.“<sup>171</sup>

Das Harmonium benötigte geringen Platz und kaum Service. Mit Stimmen wie Vox coelestis, Aeolsharfe, Unda maris und Vox angelica konnte es gewisse sphärische Klangwirkungen erzeugen und wurde vor allem für die Begleitung feierlicher, tragischer oder sentimentaler Filmszenen verwendet. „Wechselte der Pianist vom Klavierschemel zur Harmoniumbank, wusste das Publikum, was vermutlich kommen würde“, so Dettke.<sup>172</sup>

Außer dem Harmonium waren manchmal noch Glockenspiel, Xylophon, Celesta und verschiedene Geräuschmaschinen zur bequemen Handhabe des Pianisten aufgestellt.<sup>173</sup>

Zur solistischen Filmbegleitung ließen sich auch größere zwei- oder dreimanualige Orgeln mit entsprechender Registerzahl verwenden. Mit der Kinoorgel, wie sie beispielsweise von den Firmen Weise oder Steinmayer entwickelt wurde, hatte sich zudem seit den frühen Zehner Jahren im angloamerikanischen Raum, etwas später auch im deutschsprachigen Raum, ein eigenes Kinoinstrument etabliert. Ihr Nachteil lag in den hohen Anschaffungskosten.

Der Kinoorganist improvisierte, adaptierte Klavierauszüge von Stücken aus Oper, Operette, Singspiel oder Ballett für die Orgel oder griff auf Kinothekenmaterial zurück, wobei sich die Verwendung der Klavierparts nicht immer als problemlos erwies. Wollte der Organist nicht allein manualiter spielen, musste er entweder Noten der linken Hand ins Pedal transponieren oder eine eigene Bassstimme finden. Da der Manualumfang mit maximal 61 Tasten außerdem nicht dem Umfang des Klaviers entspricht, galt es überdies manche Stimmen auf zwei oder drei Manuale zu verteilen.<sup>174</sup>

---

<sup>171</sup> K. Dettke, 1995, S. 32.

<sup>172</sup> ebd., S. 34.

<sup>173</sup> vgl. K. Ottenheim, 1944, S. 15.

<sup>174</sup> vgl. K. Dettke, 1995, S. 207.

Zeit für eigene Orgelkompositionen blieb bei wöchentlichem, manchmal sogar zweiwöchentlichem Programmwechsel selbst für den kompositorisch begabten Organisten kaum. Ebenso bedeutete es einen zu großen Zeitaufwand, eine Originalkomposition oder Autorenillustration für Orgel zu arrangieren.<sup>175</sup> Bei der wohl einzigen Originalpartitur für Kinoorgel handelt es sich um eine Illustration zu *Der blaue Express* (R: Ilya Trauberg, UdSSR, 1929) des Berliner Organisten Horst Feldt, der damals an den Bavaria-Lichtspielen engagiert war.<sup>176</sup>

Im Gegensatz zum Pianisten musste der Organist zur Reproduktion von Bildtönen und zur Erzeugung von Geräuschen nicht das Instrument wechseln, da die Kinoorgeln über zahlreiche Klangfarben und zusätzliche Geräuscheffekte wie „Donner, Wind, Regen, Schlittengeläut, Pferdegetrappel, Sirene, Pfeifen, Klingeln, Klappern“ verfügten.<sup>177</sup>

Immer wieder wurden auch andere Instrumente speziell für die solistische Musikbegleitung im Kino konstruiert. So berichtete etwa 1927 der *Film-Kurier* von einem Instrument namens Luthéal Orphéal, einem Flügel, bei dem ein System von Dämpfern unter den Saiten die Töne so modifizierte, dass angeblich Saiten-, Blasinstrumente, ja sogar sowie die „kraftvollen Töne der Kirchenorgel vollkommen“ wiedergegeben werden konnten.<sup>178</sup> Im April 1928 wurde in Paris das Ondes Martenot vorgestellt. Nach dem Prinzip des Röhrengenerators funktionierend, konnte es elektronische Klänge auch in kleinsten Intervallen hervorbringen, allerdings nur einstimmig. 1930, also schon am Ende der Stummfilmzeit, entwickelte Friedrich Trautwein an der Berliner Musikhochschule das Trautonium, ein ursprünglich monophones Elektrophon, dessen horizontal liegende Metallsaite ähnlich wie bei der Violine abgegriffen wird. Später wurde es

---

<sup>175</sup> vgl. ebd., S. 208.

<sup>176</sup> vgl. ebd., S. 206.

<sup>177</sup> ebd., S. 209. Siehe dazu auch unter Kapitel 3.5.1: Exkurs zum Geräuscheinsatz

<sup>178</sup> Film-Kurier 5.2.1927, zit. nach K. Dettke, 1995, S. 186.

von Oskar Skala durch Verdoppelung des Generators und der Spielsaite für das zweistimmige Spiel weiterentwickelt.<sup>179</sup>

Doch keines dieser Instrumente konnte die Kinoorgel während der Stummfilmzeit ablösen. Erst die Hammond-Orgel, eine pfeifenlose elektromagnetische Orgel mit Tonradgenerator, die 1934 in den USA patentiert wurde, „wäre zur Konkurrenz der wesentlich teureren Pfeifen-Kinoorgeln geworden, wenn deren Zeit sich nicht schon dem Ende zugeneigt hätte.“<sup>180</sup> Die nur spieltischgroße Hammond-Orgel verfügt über zwei volle Manuale zu je 61 Tasten. Durch frei einstellbare Zugriegelregister lassen sich zahlreiche Klangkombinationen erfinden, ergänzbar durch Crescendopedal, Tremolo, Vibrato, Nachhall und Percussionseffekte.<sup>181</sup>

In den etwas größeren Kinos begleiteten Ensembles das Filmgeschehen, wobei Besetzung, Art (Laien- oder Berufsmusiker) sowie Größe höchst uneinheitlich waren. Die ersten Kinokapellen waren in Deutschland um 1909/10 entstanden, als die Zeit der Wander- und Ladenkinos vorüber war und der Kinematograph feste Spielstätten bezog. Größere, mit Berufsmusikern fachgerecht besetzte Klangkörper leisteten sich in der Regel nur großstädtische Lichtspielhäuser.<sup>182</sup>

Oftmals stellten ein Klaviertrio (Violine, Klavier, Cello) oder ein Stehgeiger zusammen mit einem Cellisten und einem Schlagzeuger die musikalische Grundausstattung dar.<sup>183</sup> Gelegentlich wurde das vom Caféhaus übernommene Klaviertrio noch durch einen Schlagzeuger ergänzt, der für Takt und Rhythmus zu sorgen hatte sowie die Geräusche zu erzeugen hatte.<sup>184</sup>

---

<sup>179</sup> K. Dettke, 1995, S. 187.

<sup>180</sup> ebd.

<sup>181</sup> vgl. ebd., S. 188f.

<sup>182</sup> vgl. ebd., S. 36.

<sup>183</sup> U. Siebert, 1995, Sp. 448.

<sup>184</sup> vgl. K. Dettke, 1995, S. 27.

Ab 1920 bildete sich das Salonorchester mit folgender Besetzung heraus: Violine 1 doppelt, Violine obligat<sup>185</sup>, Cello, Kontrabass, Flöte, Oboe, Klarinette, Trompete, Posaune, Harmonium, Klavier und Schlagzeug.<sup>186</sup>

1926 trat im Berliner Ufa Palast am Zoo *Sam Wooding's Neger Jazzband* mit großem Erfolg auf. In den folgenden Jahren bildeten sich auch Kino-Ensembles, die sich Jazzband, Jazz-Band-Symphoniker, Jazzorchester oder Jazzkapelle nannten.<sup>187</sup>

Darüber hinaus gab es aber auch mehr oder weniger zufällig entstandene Instrumentalbesetzungen: „Hier finden Sie Mandolinenduoette, sie können Balalaikamusik im Kino hören, auch ein Trompeter wirkt hier neben einem Klavierspieler und einem einzigen Geiger.“<sup>188</sup>

Während die Provinztheater oder -kinos bis zum Ende der Stummfilmperiode nur schlecht ausgestattet waren, wuchsen die Kinos in den Metropolen ab den 1910er Jahren erst vereinzelt, dann in großem Umfang zu richtiggehenden Kinopalästen:

„Was in der Pionierzeit schlicht und zutreffend Kinematograph, Bioskop oder auch Lichtspielhaus genannt wurde, hieß seit den 10er Jahren Victoria-Theater, Lessing-Theater, Thalia-Lichtspiele, Schiller-Lichtspiele, Kammer-Lichtspiele. (Das prätentiose Gehabe verriet sich schließlich selbst durch Renommierbezeichnungen wie ‚Gloria-Palast‘, ‚Admirals-Palast‘, ‚Marmorhaus‘ u.a.)“<sup>189</sup>

Die Inneneinrichtung dieser „Schauburgen“<sup>190</sup> mit eleganten Foyers, Garderoben, Erfrischungssälen, großer Bühne und schwerem Vorhang, Orchestergraben, Rang und Logen erinnert heute somit eher an ein großes Schauspiel- oder Operngebäude als an ein Kino. Grund für die luxuriöse Ausstattung der Kinotheater mit „bis zu 6000

---

<sup>185</sup> Bezeichnung für eine Orchesterstimme, die in Stimmsätzen hauptsächlich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Alternative zur Zweiten Violine angeboten wurde.

<sup>186</sup> U. Siebert, 1995, Sp. 448.

<sup>187</sup> vgl. K. Dettke, 1995, S. 37.

<sup>188</sup> Emilie Altenloh, Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher, 1914, S. 21, zit. nach R. Fabich, 1993, S. 28.

<sup>189</sup> L. Prox, Im Stadium der Kindheit, in: Musica. Zweimonatsschrift, 32. Jg. 1978, Heft 3 (Mai – Juni): Musik und Medien, hrsg. von Sigrid Abel-Struth [u.a.], S. 230.

<sup>190</sup> ebd.

Sitzplätzen“<sup>191</sup> war das Bestreben der Kinobesitzer, „das gehobene, zahlungskräftige Bürgertum anzulocken“.<sup>192</sup>

In diesen großen Uraufführungstheatern wuchsen die Orchester bis auf Sinfonieorchesterstärke an.

1920 zählten Klangkörper von 50 bis 60 Musikern durchaus zum Komfort, den man in einem führenden Theater erwarten konnte, so Pauli.<sup>193</sup> Neben einem solchen – im New Yorker *Roxy* sogar bis zu 110 Mann starken<sup>194</sup> - Orchester verfügten die Lichtspielpaläste auch über einen großen Chor und Gesangssolisten.<sup>195</sup> Ein gewisser Tootell, der 1928 für einige Monate durch Deutschland reiste, lobte die deutsche Kinomusik und nannte folgende Orchestergrößen in Relation zur Platzzahl in deutschen Filmtheatern: 2000 Plätze etwa 30 Musiker, 1000 Plätze 18 bis 20, 500 bis 600 Plätze 10 bis 12 Musiker.<sup>196</sup>

Über die genaue Beschaffenheit und musikalische Qualität der Riesenorchester sei kaum Genaueres zu erfahren, da Presseberichten in erster Linie nur Besetzungszahlen zu entnehmen seien, so Kreuzer.<sup>197</sup> Über den Aufbau der ihm seinerzeit in Berlin anvertrauten Orchester antwortete Dirigent Werner Schmidt-Boelcke allerdings klar: „Beethoven-Orchester plus Harfe.“<sup>198</sup>

Als Ergänzung zum Orchester oder Ensemble wurde oft eine Kinoorgel, meist als Kleininstrument in Klavier- oder Schrankgröße, verwendet:

---

<sup>191</sup> C. Bullerjahn, 2000, S. 66.

<sup>192</sup> C. Bullerjahn, 1996, S.287.

<sup>193</sup> H. Pauli, 1981, S. 129.

<sup>194</sup> ebd.

<sup>195</sup> C. Bullerjahn, 2000, S. 66.

<sup>196</sup> vgl. K. Dettke, 1995, S. 38.

<sup>197</sup> A. Kreuzer, 2001, S. 43.

<sup>198</sup> Mündliche Mitteilung während des Bonner Workshops Filmmusik, Oktober 1977, zit. nach H. Pauli, 1981, S. 132.

„Der Vorteil selbst der kleinsten Orgel lag in ihrer polyphonen Spielbarkeit, die einen vierstimmigen Akkord ermöglichte, auch wenn das eine oder andere Orchestermitglied abwesend war und dessen Stimme ausfiel.“<sup>199</sup>

Der Organist im Orchesterensemble musste vor allem ein guter Vom-Blatt-Leser sein und die Stücke, die er vom Kapellmeister zugewiesen bekam, während der Vorführung in Anpassung an das Orchester mitspielen. Die Registrierung bestimmte sich weitgehend durch die Zusammensetzung der Musikergruppe, ebenso die dynamische Gestaltung.<sup>200</sup>

Orgelmusik erklang auch zur Unterhaltung der Kinobesucher vor dem Filmbeginn und in den Pausen.

Anders als bei Opern- oder Symphonieorchestern, blieb die Zahl der in den einzelnen Lichtspielhäusern beschäftigten Musiker auch nicht konstant. Erfolgreichen und prominenten Kapellmeistern gewährten die Konzerne, solange die Bilanzen günstig ausfielen, eine Vergrößerung des Ensembles. So wurde etwa das zuvor 35 Mitglieder umfassende Orchester des Ufa-Palastes am Zoo 1925 auf 72 Musiker ergänzt, als Ernö Rapée für ein Jahr die Leitung übernahm.<sup>201</sup> Ebenso wurden für Premieren mehr Musiker angestellt. Nach Angaben Werner Schmidt Boelckes verfügte das Capitol in der Regel über 60, bei Premieren bis 70 Musiker.<sup>202</sup>

Die immer größer werdenden Orchester fanden allerdings nicht bei jedem Anklang. Lotte H. Eisner äußerte heftige Kritik:

„Es kommt mir lächerlich vor, dass ein Filmwerk ein Orchester von 70 Mann benötigt. Das große Orchester entspricht seinem ganzen individualistischen Charakter nach in keiner Weise dem Film, der, seiner Entstehung und Vorführung nach, von mechanischen Momenten abhängt. Es mag unsozial gegen die Musiker des Orchesters erscheinen, aber der mechanische Film braucht die mechanische Instrumentierung - die mechanische Orgel, das mechanische Klavier.“<sup>203</sup>

---

<sup>199</sup> K. Dettke, 1995, S. 204.

<sup>200</sup> ebd.

<sup>201</sup> ebd., S. 37.

<sup>202</sup> ebd., S. 38.

<sup>203</sup> L. H. Eisner, Musikalische Illustration oder Filmmusik? Aus einem Interview mit Kurt Weill, in: Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel, hrsg. von Werner Sudendorf, 1984, S. 64.

In den größeren Kinos verschwanden die Musiker im Orchestergraben und waren demnach für das Publikum unsichtbar: „die sah man ebensowenig wie den Operateur.“<sup>204</sup> Zumindest für einige Hollywood-Kinos konstatiert Kreuzer allerdings das Gegenteil: „Häufig verschwanden die Musiker nicht mehr in Orchestergräben, sondern stellten sich nett dekoriert auf den Bühnen zur Schau.“<sup>205</sup> Dies belegt auch ein Bericht der Zeitschrift *Cadenza* über die Eröffnung eines Großraumkinos in Boston 1915, den Pauli bei Charles M. Berg gefunden hat:

„Das Orchester sitzt hier nicht wie üblich im Orchestergraben, sondern nimmt seinen Platz auf der Bühne ein, in einem Pavillon, wie man ihn in italienischen Gärten finden kann: Rosen und Tulpen ranken sich um die Säulen der Loggia und formen Girlanden; hinter einer Blumenhecke stehen drei elektrische Springbrunnen, die während des ganzen Abends nicht zur Ruhe kommen; indirektes Licht hüllt die Szenerie ein – der Eindruck ist überwältigend.“<sup>206</sup>

In Deutschland 1926 führten der Gloria-Palast in Berlin und der Ufa-Palast in Wiesbaden eine offene Sitzordnung vor der Leinwand oder Bühne ein.<sup>207</sup>

Stundenlanges Sitzen im engen Orchestergraben, schlechte oder zu grelle Pultbeleuchtung, mangelhaft belüftete Räume und fehlende Ruhepausen zwischen den mehrstündigen Vorstellungen bedingten die äußerst schlechten Arbeitsbedingungen der Kinomusiker.<sup>208</sup> Wie der Berliner Arzt Singer bei seinen Patienten diagnostizierte, zehrten konzentriertes Beachten der Einsätze, fortwährendes Umblättern und Notenwechseln, abruptes Abbrechen und Neubeginnen an den Nerven. Vielfach zu grelles Licht am Notenpult führte zu Augenerkrankungen und allgemeinen Überanstrengungsneurosen. Darüber hinaus war die Arbeit schlecht bezahlt und wenig angesehen.<sup>209</sup>

---

<sup>204</sup> F. Güttinger, 1984, S. 149.

<sup>205</sup> A. Kreuzer, 2001, S. 42.

<sup>206</sup> *Cadenza*, Februar 1915, nach Ch. M. Berg, S. 247, zit. nach H. Pauli, 1981, S. 129.

<sup>207</sup> K. Dettke, 1995, S. 39.

<sup>208</sup> ebd.

<sup>209</sup> vgl. ebd., S. 63.

Die großen Uraufführungstheater beschäftigten fast ausschließlich qualifizierte Berufsmusiker, während sich andere Häuser, vor allem jene der Provinz, in denen auch keine musikalischen Ausbildungsstätten existierten, mit Nebenberuflern oder gar Dilettanten begnügen mussten, was natürlich Auswirkungen auf die Qualität der Musikbegleitung hatte.

Im Jahre 1929 zählte man in Berlin 2.133 täglich spielende Filmbühnen. Der Anteil der wirklichen Orchester dürfte bei kaum mehr als einem Prozent gelegen haben, so Dettke. Ihre Verbreitung werde aber leicht überschätzt, „da die Fachpresse hauptsächlich über die Ereignisse in Berlin, seltener über andere Großstädte und gar nicht über die zahlreichen kleineren Kapellen berichtet.“<sup>210</sup> Tatsächlich konnten die großen Orchester den Pianisten aber nie ganz verdrängen. Bis an das Ende der Stummfilmzeit blieb in der Mehrheit der Kinos die Regel der Einzelspieler oder eine kleine Kapelle.<sup>211</sup>

Dennoch waren die Lichtspielpaläste mit ihren Orchestern von entscheidender Bedeutung, betont Pauli:

„Doch so, wie die Prestige-Theater das Schicksal eines neuen Filmwerks bestimmte, die Prestige-Theater oder vielmehr die Reaktionen des Publikums anlässlich der Erstaufführung in einem Prestigetheater, genau so determinierte das Repertoire-Potential des Sinfonieorchesters, was gängige Begleitmusik in der Orchesterphase werden sollte.“<sup>212</sup>

## EXKURS: DIE NÄHE DES KINOS DER 20ERJAHRE ZUM KONZERTWESEN

---

Die Nähe des Kinos der 1920er Jahre zum Konzertwesen liegt in dem aus kommerziellem Denken resultierenden Bemühen begründet, das Bürgertum als Kinokundschaft zu gewinnen bzw. zu behalten.

---

<sup>210</sup> ebd., S. 28f.

<sup>211</sup> vgl. H. Birett, 1970, S. 6f.

<sup>212</sup> H. Pauli, 1981, S. 133.

Wie schon oben angeführt, führte das Bestreben, den Geschmack des Bürgertums zu bedienen, zu einer schrittweisen Verengung des Kinotheken-Repertoires auf Kunstmusik des 19. Jahrhunderts. So entstanden nach 1918 haufenweise „Anthologien, in denen kaum mehr Neukompositionen, sondern bekannte Kunstmusik-Werke von Beethoven, Grieg, Mendelssohn, Bizet, Schubert, Chopin und anderen renommierten ‚Klassikern‘ zusammengestellt wurden“.<sup>213</sup>

Auch der Bau der Kinopaläste mitsamt ihrer prunkvollen Ausstattung, die Konzert- und Opernhäusern um nichts nachstand, wurde von denselben Intentionen getragen.

In den großen Kinotheatern war es üblich, dass vor dem Beginn des Filmes eine Ouvertüre oder ein anderes eröffnendes Konzertstück gespielt wurde.<sup>214</sup> Auch in den Pausen gab es konzertante Aufführungen. Mitte der Zwanzigerjahre, als das Radio dem Kino als Unterhaltungsmedium zunehmend zur Konkurrenz wurde, waren die Kinobetreiber bemüht, ihre bürgerliche Kundschaft nicht zu verlieren, indem sie das Filmprogramm durch außerfilmische Attraktionen ergänzten. Die meisten dieser außerfilmischen Beiträge stammten dabei aus dem Bereich der Kunstmusik: Ouvertüren, Opernquerschnitte, einzelne Arien (mitunter Gastspiele prominenter Vokalistinnen), andere solistische Vorträge, Konzert- oder auch Balletteinlagen. Pauli spricht von einer „überragende Rolle“, die das Kinoorchester somit für den Aufbau dieses Rahmenprogramms innehatte.<sup>215</sup> Ganze Sinfonien gehörten zum Standardrepertoire größerer Kinoorchester, berichtet auch Kreuzer.<sup>216</sup>

Auf personelle Gemeinsamkeiten von Film- und Konzertmusik wurde bereits oben unter Kapitel 3.2.4 eingegangen. Sowohl für den Film wie auch für den Konzertsaal schrieben Bachini, Saint-Saens, Dessau, Eisler, Hindemith, Honegger, Milhaud, Toch, Gronostay, Strauss, Zeller, Satie, Schostakowitsch und Ibert.

---

<sup>213</sup> A. Kreuzer, 2001, S. 38.

<sup>214</sup> K. Ottenheim, 1944, S. 114.

<sup>215</sup> vgl. H. Pauli, 1981, S. 170ff.

<sup>216</sup> A. Kreuzer, 2001, S. 43.

Mitunter gelang Filmmusik auch der Transfer vom Filmtheater in den wirklichen Konzertsaal:

So ist Hanns Eislers Musik zu *Opus III* (R: Walter Ruttmann, D, 1924) heute auch als 1. Satz der Orchestersuite op. 23 (Präludium in Form einer Passacaglia) überliefert. Überhaupt ging ein Großteil von Eislers Instrumentalkompositionen aus seiner Filmmusik hervor, so Christian Kunze.<sup>217</sup>

Arthur Honegger legte mit seiner Filmmusik zu *La Roue* (R: Abel Gance, F 1921/22) den Grundstein für sein berühmtes Orchesterwerk *Pacific 231*.<sup>218</sup>

Aus Saint Saens Musik zu *L'assissanat du Duc de Guise* (R: André Calmette/Charles Le Bargy, F, 1908) ging die *Konzertsuite op. 128* hervor, die über die Filmversion hinaus Holzbläser und Horn verlangt.<sup>219</sup>

Umgekehrt arbeitete Richard Strauss die Musik seiner 1911 uraufgeführten Oper *Der Rosenkavalier* für den gleichnamigen Film (R: Robert Wiene, A, 1925) um.

Wodurch sich der Filmbetrieb vom Konzertbetrieb allerdings eklatant unterschied, waren die deutlich kürzeren Probenzeiten, die kaum vorhandene Zeit zum Komponieren sowie die schlechteren Arbeitsbedingungen der Kinomusiker, die außerdem nicht alle über eine entsprechende Ausbildung verfügten.

### 3.5 KOMPOSITIONSTECHNIKEN

---

Die „Notwendigkeit, in dem oft sehr knapp bemessenen für die Komponisten zur Verfügung stehenden Zeitraum rational und effektiv zu arbeiten“<sup>220</sup>, führte schon zu

---

<sup>217</sup> C. Kunze, Filmmusik bei Hanns Eisler, in: Hanns Eisler-Komposition für den Film. Dokumente und Materialien zu den Filmkompositionen Hanns Eislers, in der Reihe: Materialien zur Filmgeschichte Nr. 12, hrsg. von Freunden der Deutschen Kinemathek, November 1982, S. 4/5, zit. nach R. Fabich, 1993, S. 30.

<sup>218</sup> R. Fabich, 1993, S. 33.

<sup>219</sup> H. Pauli, 1981, S. 114.

Stummfilmzeiten zur Entwicklung von Filmmusiktechniken. Diese Kompositionsstrategien, die auch noch heute Verwendung finden, sind zudem von der Tatsache geprägt, dass der Komponist – von wenigen Ausnahmen abgesehen – erst nach Vorliegen des Filmrohschnitts mit der Erstellung der Musik beauftragt wird.

Meist werden verschiedene Techniken innerhalb einer Komposition angewandt.

### 3.5.1 DESKRIPTIVE TECHNIK (UNDERSCORING, BILDILLUSTRATION)

---

Claudia Bullerjahn definiert die deskriptive Technik als „Ergänzung des Bildes durch musikalische Imitation oder Stilisierung von Geräuschen und Unterstreichung von Bewegungen“.<sup>221</sup> Josef Kloppenburg bezieht weiters die Untermalung von dargestellten Gefühlen, die musikalische Bezeichnung von sichtbaren Affekten mit ein: „Unter dieser Kompositionsweise ist zu verstehen, dass die Musik möglichst alle auf der Bildebene sichtbaren Vorkommnisse, Bewegungen und dargestellten Gefühle möglichst synchron mitvollzieht“.<sup>222</sup>

Die in der Praxis der Stummfilmbegleitung übliche selektive Reproduktion von Bildtönen fällt zur Gänze in den Bereich der deskriptiven Technik. „Bildtöne“, definiert Pauli, „sind jene akustischen Ereignisse, von denen der Kinobesucher annimmt, dass auch die Personen, die an den visuellen Ereignissen beteiligt sind, die sozusagen ‚im Film vorkommen‘, sie wahrnehmen. Bildtöne sind Bestandteile jener Realität, die jeder Film aus sich selber heraus aufzubauen versucht.“<sup>223</sup> Der Ersatz der Bildtöne kann entweder stilisiert, also durch lautmalerischen Musikeinsatz, oder naturalistisch erfolgen, wobei ein naturalistischer Synchronereffekt wiederum isoliert oder als integrierter Bestandteil der Filmmusik auftreten kann.

---

<sup>220</sup> C. Bullerjahn, 1996, S. 289.

<sup>221</sup> ebd.

<sup>222</sup> J. Kloppenburg, Filmmusik. Stil – Technik – Verfahren – Funktionen, in: Musik multimedial, 2000, S. 42.

<sup>223</sup> H. Pauli, 1981, S. 14.

## EXKURS: GERÄUSCHE UND BILDTONREPRODUKTION

Der französische Filmhistoriker George Sadoul berichtet von zahlreichen Versuchen in der Frühzeit des Kinos, gleichzeitig mit den bewegten Bildern die adäquaten Töne wiederzugeben. Lumière, Méliès und andere hatten Sprecher hinter der Leinwand aufgestellt, während andere erfindungsreiche Synchronisationsmethoden vorschlugen. „Man verstand es, Bewegung und Rede zu synchronisieren; man verstärkte die Töne und machte sie für die 6000 Zuschauer im Gaumont-Palace verständlich. Aber die Stimmen waren näselnd und die Synchronisation mangelhaft. 1914 wurde der Tonfilm aufgegeben.“<sup>224</sup>

Diese Zeugnisse legen nahe, dass es zunächst selbstverständlich erschien, die Bilder von etwas Wirklichem mit den dazugehörigen wirklichen Klängen zu verbinden. Erst später entstanden eigenständige Theorien der (bewusst) schweigenden Kunstgattung Film. „Aus alter Not wurde durch Gewöhnung und talentierte Anstrengung [um Bildgestaltung] eine neue Tugend“, erklärt Peter Rabenalt.<sup>225</sup>

So entwickelte Béla Balázs 1922 mit *Der sichtbare Mensch* eine Ästhetik des Films, die „das Stummsein als das Wesen der Filmkunst beschreibt:

„Viele Millionen Menschen sitzen allabendlich im Kino und durchleben nur *sehend* Schicksale, Charaktere, Gefühle und Stimmungen, ja auch Gedanken, ohne dabei auf das Wort angewiesen zu sein. Denn die Worte berühren den seelischen Inhalt der Bilder nicht und sind auch sonst nur vergängliche und verkümmerte Zeichen noch unentwickelter Kunstformen. Die Menschheit lernt bereits die wunderbare, vielleicht schon dagewesene reiche Sprache des Mienenspiels, der Bewegung und der Gesten. Das ist nicht eine die Taubstummensprache ersetzende, Worte anzeigende Zeichensprache, sondern die visuelle Korrespondenz der unmittelbar Gestalt gewordenen Seelen. Der Mensch wird wieder sichtbar.“<sup>226</sup>

Ebenso stellte für Rudolf Arnheim 1932 (*Film als Kunst*) der Wegfall der nichtoptischen Sinneswelt ein ästhetisches Grundprinzip des Films dar:

„Niemand vermisste, wenn Menschen über die Leinwand gingen, den Klang der Schritte, niemand das Rascheln des Laubes, das Ticken der Uhr. Das objektive Fehlen

---

<sup>224</sup> G. Sadoul, *Geschichte der Filmmusik*, 1957, S. 223.

<sup>225</sup> P. Rabenalt, *Filmmusik*, 2005, S. 43.

<sup>226</sup> B. Balázs, 1949, S. 35f.

solcher Geräusche wurde (auch das Sprechen der auftretenden Menschen gehört natürlich dazu!) kaum je bemerkt.“<sup>227</sup>

In der Praxis blieb der Wunsch nach einer wirklichkeitsnahen akustischen Ergänzung des Filmbilds aber bestehen. „Über weite Strecken bestand die Aufgabe des Kinomusikers deshalb darin, einen Ersatz zu liefern für Geräusche und Sprachmelodie [...]“<sup>228</sup>, erklärt Bullerjahn.

Dies zeigt sich auch am Bau von Kinoorgeln mit zahlreichen Geräuschregistern. Über folgende Effekte verfügt etwa die restaurierten Welte-Kinoorgel im Potsdamer Museum: Zwei Vogelstimmen, Telefonklingeln, Alarmsignal, Sirene, Schiffssirene, Eisenbahn, Lokomotivpfeif, Wassergeräusch, Regen, Sturm, Donner.<sup>229</sup> Diese akustische Imitation „erforderte vom Begleiter am Spieltisch erhöhte Aufmerksamkeit, rasche Reaktionsfähigkeit und bei der Benutzung der eng nebeneinanderliegenden Register, Fußknöpfe oder Fußhebel für die Beiwerks-Geräusche Treffsicherheit, wenn nicht statt der Klingel Sirene oder Hupe ertönen sollten“, bemerkt Dettke.<sup>230</sup>

Stand keine Orgel zur Verfügung, wurde die Nachahmung der Geräusche vom Schlagzeuger übernommen:

„Jedes Geräusch, das auf der Leinwand angedeutet wird, soll dem Zuschauer zu Gehör gebracht werden. In Lichtspieltheatern ohne Orgel fällt dem Mann am Schlagzeug diese wichtige Aufgabe zu. Es gibt hier mitunter Künstler, die mit erstaunlicher Virtuosität ihres Amtes walten. Von der Kusszene zweier Liebenden bis zum Donnerschlag geben sie die Gefühlsäußerung und die Stimmen der Naturgewalten exakt und möglichst getreu wieder.“<sup>231</sup>

Daneben kamen auch eigene Maschinen auf den Markt, die dem Perkussionisten die Arbeit erleichtern sollten. So bot beispielsweise im Jahre 1909 eine englische Firma die sogenannte *The Allefax Machine* zum Kauf an, die das Geräusch fließenden

---

<sup>227</sup> R. Arnheim, 1974, S. 46.

<sup>228</sup> C. Bullerjahn, 2000, S. 59.

<sup>229</sup> P. Rabenalt, 2005, S. 44.

<sup>230</sup> K. Dettke, 1995, S. 210.

<sup>231</sup> Ludwig Sauer, Die deutsche Lichtspielorgel, in: Deutsche Instrumentenbauzeitung vom 10. Januar 1929, zit. nach R. Fabich, 1993, S. 42.

Wassers, splitternden Glases oder einer fauchenden Dampfmaschine nachahmen konnte. Auch Edmund Meisel konstruierte eine Geräuschmaschine, mit der er Schallplatten aufnahm, die dann von der Deutschen Grammophon veröffentlicht wurden.<sup>232</sup>

Mitte der 10er Jahre wurde dieser Standard aber zusehends heftiger angegriffen. Die als Geräuschemacher eben noch hoch geschätzten Schlagzeuger wurden zusehend kritisiert und Bemühungen um naturalistische Synchroneffekte immer entschiedener als übertrieben und störend abgelehnt.<sup>233</sup> Statt naturalistischen Synchroneffekten galt es nun als vorbildlich, „der Frage ‚Geräuschbegleitung‘ eine Musiknote“ abzugewinnen.<sup>234</sup>

So plädierte man beim Internationalen Kongress für Kinematographie, der im Herbst 1926 in Paris stattfand, für eine Umsetzung der Geräusche durch musikalische Analogien:

„Die Filmunternehmer, von den Filmverleihern unterstützt, sollen künftighin die Nachahmungsgeräusche während der Vorführungen unterlassen. Andererseits gibt die 7. Kommission dem Wunsche Ausdruck, dass für die ganz modernen Filme die Musikbegleitung peinlich genau einen Teil dessen darstellen muss, was man die ‚Orchestrierung des Geräusches‘ nennt.“<sup>235</sup>

Auch Ernő Rapée verwarf in mehreren Ausgaben des *Film-Kuriers* des Jahres 1927 jegliche Geräuschimitationen durch Hilfsmittel, da sich alles in wirkliche Musik übersetzen ließe.<sup>236</sup>

Edmund Meisel verfolgte hingegen eine Synthese von Musik und Geräusch. David Kershaw beschreibt seine Musik zu *Oktober* (R: Sergei M. Eisenstein, UdSSR, 1928) als „eine Partitur von abgestimmtem Geräusch, wobei die Instrumentalpartien als

---

<sup>232</sup> vgl. R. Fabich, 1993, S. 42.

<sup>233</sup> vgl. H. Pauli, 1981, S. 105.

<sup>234</sup> H. Erdmann, *Film-Ton-Kunst*, Nr. 3, 15.6.1926, zit. nach U. Rügner, 1988, S. 89.

<sup>235</sup> zit. nach K. Ottenheim, 1944, S. 42.

<sup>236</sup> siehe *Film-Kurier* 18.1., 2.4, 19.8., 24.8. 1927, nach K. Dettke, 1995, S. 210.

Verlängerung der dominierenden Schlaginstrumente auftreten.“<sup>237</sup> Neben konventionellen Orchesterinstrumenten kamen Glocken, Sirene, Tamburin, Gong, Ratsche sowie eine Geräuschorgel zum Einsatz.

Wenn auch gegen Ende der Stummfilmzeit die Kritik an der naturalistischen Geräuscherzeugung immer lauter wurde, so erfreute sich diese Praxis beim Publikum aber dessen ungeachtet bis zum Ende der Stummfilmzeit großer Beliebtheit.

Dies belegen die Publikumsreaktionen bei Filmaufführungen mit Orgelbegleitung in den letzten Jahren der Stummfilmzeit<sup>238</sup> ebenso wie die Tatsache, dass auch weiterhin immer wieder Schlagzeuger mit der Aufgabe betraut wurden, dramaturgisch wichtige Geräusche während der Vorführung real zu imitieren.<sup>239</sup>

An dieser Stelle sei auch angemerkt, dass die Verengung des Begriffes „Filmmusik“ auf „ausschließlich jene Musik, die der Schicht der Fremdtöne zuzählen sind“<sup>240</sup> im Zusammenhang mit Stummfilmmusik der Verfasserin nicht sinnvoll erscheint, da hier die Unterscheidung zwischen Bildton und Fremdton mitunter problematisch ist.

Auch die sogenannte Inzidenzmusik wird heute der deskriptiven Technik zugeordnet. Darunter versteht man den Einsatz spezifischer Instrumente oder Instrumentalfarben bzw. die Verwendung eines musikalischen Zitats, um eine bestimmte Zeit, ein bestimmtes Milieu, einen bestimmten Schauplatz oder ein typisches Handlungsmoment wie eine Hochzeit oder ein Begräbnis zu illustrieren.<sup>241</sup> So stünde ein Musette-Walzer zum Beispiel für Paris, Barockmusik für höfische

---

<sup>237</sup> D. Kershaw, Die Rekonstruktion von Meisels Oktober, in: Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel, 1984, S. 44.

<sup>238</sup> vgl. K. Dettke, 1995, S. 210.

<sup>239</sup> vgl. P. Rabenalt, 2005, S. 44.

<sup>240</sup> H. Pauli, 1981, S. 15.

<sup>241</sup> siehe zum Begriff der Inzidenz auch oben unter Kap. 3.3.2.

Ereignisse und Chopins Trauermarsch für ein Begräbnis.<sup>242</sup> Rabenalt spricht von regelrechten "Assoziationskatalogen" für Klangfarben und Instrumente, die sich in der Musik des 20. Jahrhunderts entwickelt hätten:

„Die Trompete gilt der Aktion, dem Militärischen, das Waldhorn der Natur, die Flöte dem Lyrischen, die Oboe der Klage, die Klarinette dem fröhlichen Landleben, die Posaune der Kraft und Würde, das Fagott dem Komischen, Violine und Violoncello gehören der Seele.“<sup>243</sup>

Die deskriptive Technik war unter allen Filmmusiktechniken zu jeder Zeit der meisten Kritik ausgesetzt. Die tautologische Kopplung von Bild und Musik wurde häufig als unkünstlerisch angesehen:

„Die Musik [...] darf keine sklavische Nachahmung der Handlung sein und sich nicht in Effekthascherei vordrängen. Sie soll nicht stützen, was deutlich zu sehen ist. Sondern sie muss die Hintergründe des Films auf ihre Weise ausdeuten.“<sup>244</sup>

Heute findet die deskriptive Technik fast nur noch Verwendung im Zeichentrickfilm und in der Komödie – und dies insbesondere in der extremen Form des „Mickeymousing“.<sup>245</sup> Die Gründe hierfür lägen vor allem in der zunehmenden Entdeckung der reinen Geräuschebene als Ausdrucksmittel, womit sich eine musikalische Stilisierung erübrige, so Bullerjahn.<sup>246</sup>

Eine synchrone Koppelung von Bild- und Tonebene lässt sich am besten durch eine Originalkomposition erreichen. Als Beispiel kann Edmund Meisels Komposition zu *Panzerkreuzer Potemkin* (R.: Sergei Eisenstein, UdSSR, 1925) genannt werden.

Abschließend sei noch – um eventuellen Missverständnissen vorzubeugen - darauf aufmerksam gemacht, dass der Begriff der „Illustration“ also zweierlei meinen kann: einerseits die deskriptive Technik, andererseits das Verfahren der Kompilation, das aber nur zum Teil (etwa im Bereich der Inzidenzmusik) der

---

<sup>242</sup> C. Bullerjahn, 1996, S. 291.

<sup>243</sup> P. Rabenalt, 2005, S. 40.

<sup>244</sup> K. Weill in einem Interview mit L.H. Eisner, Musikalische Illustration oder Filmmusik?, in: Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel, 1984, S. 63.

<sup>245</sup> siehe zum Begriff des „Mickeymousing“ u.a. bei G. Maas/A. Schudack, 1994, S. 42.

<sup>246</sup> C. Bullerjahn, 1996, S. 316.

deskriptiven Technik unterlag, zum anderen (im Bereich der Expression) der Mood-Technik.

### 3.5.2 MOOD-TECHNIK

---

Bei der Mood-Technik werden „den zu vertonenden Filmszenen Charakterstückartige [!], in sich abgeschlossene Tonbilder zugeordnet, die den Stimmungsgehalt der visuellen Vorgänge unterstreichen oder generieren sollen“<sup>247</sup>, so Claudia Bullerjahn. Im Gegensatz zur deskriptiven Technik zeichne die Mood-Technik keine visuellen oder auch seelische Vorgänge minutiös nach, sondern vermittele statische, wenig in Entwicklung befindliche Gefühlswelten bzw. nicht sichtbare Befindlichkeiten der Protagonisten. Einzelne Szenen und Einstellungen könnten mithilfe der Mood-Technik hinsichtlich ihres Stimmungsgehaltes durch die Musik verklammert und durch vorgezogenen Musikeinsatz Stimmungen in nachfolgende Szenen antizipiert werden.

“Diese in sich stimmigen Charakterstücke nehmen nicht auf jede Begebenheit auf der Bildebene im einzelnen Bezug, sondern drücken insgesamt die der Szene angemessene Stimmung musikalisch aus”<sup>248</sup>, führt Josef Kloppenburg aus, der die Mood-Technik auf das aus der Oper übernommene Prinzip komponierter Affektstationen zurückführt.

Maas/Schudack definieren die Mood-Technik als „stimmungsmäßige Kolorierung einer Szene durch Musik“.<sup>249</sup> Den gegenständlichen und begrifflichen Elementen werde eine emotionale Tiefendimension hinzugefügt. Die musikalische Stimmung könne entweder die Perspektive des Protagonisten („expressive Filmmusik“) oder die des Publikums („sensorische Filmmusik“) einnehmen.

---

<sup>247</sup> ebd., S. 296.

<sup>248</sup> J. Kloppenburg, 2000, S. 43

<sup>249</sup> G. Maas/A. Schudack, 1994, S. 44.

Als gutes Beispiel für den Einsatz der Mood Technique in der Stummfilmzeit kann die Autorenillustration von Guiseppe Becce zu *Der letzte Mann* (R.: F.W. Murnau, Deutschland, 1924) angeführt werden.<sup>250</sup>

Im heutigen Hollywoodspielfilm scheint die Mood-Technik am häufigsten angewandt zu werden, und zwar „unter dem zunehmenden Einfluss der Archivmusikverlage wieder im Sinne der Kompilationspraxis des Stummfilms“.<sup>251</sup>

Die Mood-Technik lässt sich nicht ganz sauber von der deskriptiven Technik abgrenzen. So ist es durchaus möglich, dass die Musik zu einer Szene gleichzeitig insgesamt die der Szene angemessene Stimmung musikalisch ausdrückt, aber auch auf einzelne Details Bezug nimmt. Auch dürfte mitunter die Entscheidung schwerfallen, ob die Gefühle des Protagonisten, auf die sich die Musik bezieht, sichtbar oder nicht sichtbar bzw. statisch sind oder sich in Entwicklung befinden.

Die Ursache des Problems liegt darin begründet, dass die Definition der deskriptiven Technik sich auf das Verhältnis der Musik zu einer einzelnen Einstellung oder eines einzelnen Bildes bezieht, also auch ein bestimmtes Bild-Ton-Verhältnis, nämlich ein synchrones nach sich zieht, die Definition der Mood-Technik sich aber auf das Verhältnis der Musik zu einer ganzen Szene bezieht und in Bezug auf die einzelne Einstellung sowohl synchrone als auch asynchrone Bild-Ton-Relationen zulässt.

Diesen Unschärfen entsprechend wird auch die gesamte Expressionsmusik der Kompilationspraxis der Zwanzigerjahre anders subsumiert. Während Ulrich Rügner im Zusammenhang mit der Expressionsmusik von „stimmungs-illustrativer Musik“<sup>252</sup> spricht, subsumiert Claudia Bullerjahn die Expressionsmusik unter die Mood-Technik: „An einigen Stellen konzipierte Becce seine musikalische Begleitung deutlich im Sinne der Mood-Technik entsprechend seinem gemeinsam mit Hans

---

<sup>250</sup> vgl. C. Bullerjahn, 1996, S. 298.

<sup>251</sup> C. Bullerjahn, 1996, S. 316.

<sup>252</sup> U. Rügner, 1988, S. 151.

Erdmann und Ludwig Brav veröffentlichten Allgemeinen Handbuch der Filmmusik.“<sup>253</sup>

Im Prinzip ist die Kategorisierung im einzelnen auch nicht relevant, wichtig erscheint der Verfasserin das Bewusstsein darüber, dass eine Musik, die Stimmungen untermalt, auch in motorisch-illustrativer Musik oder leitthematischer Musik aufgehen kann.

### 3.5.3 (LEIT-) MOTIV-TECHNIK

---

Nach Josef Kloppenburg werden bei dieser Technik „Personen oder Begebenheiten der Handlung vom Komponisten mit markanten musikalischen Figuren versehen.“ Diese Motive würden im Verlauf des Films ihre Beziehung zum musikalisch Bezeichneten festigen und könnten dann in dieser vom Zuschauer gelernten Verbindung innerhalb der filmischen Narration dramaturgische Aufgaben wie Rückverweise oder Antizipationen übernehmen.<sup>254</sup>

Zudem bewirke jedes erneute Erscheinen eines solchen Leitmotivs - auch wenn es musikalisch unverändert bleibt - eine Veränderung desselben im Filmverlauf, ergänzt Bullerjahn, „denn jede Beziehung mit neuen Bildinhalten erhöht den konnotativen Gehalt des Motivs, d. h. es wird um neue Assoziationen ergänzt.“<sup>255</sup>

Maas/Schudack deuten die Leitmotivtechnik als „Versuch, die Musik ausdrücklich und in völliger Abhängigkeit an die Semantik des Filmbildes zu koppeln“.<sup>256</sup> Äußerlich betrachtet sei das Resultat eine inhaltliche Verdoppelung der Handlung durch die Begleitmusik. Allerdings könne durch ein gut gesetztes Leitmotiv eine Charakterisierung der mit dem Motiv verbundenen Person (o.ä.) erfolgen, die die visuelle Darstellung transzendiere.

---

<sup>253</sup> C. Bullerjahn, 1996, S. 298.

<sup>254</sup> J. Kloppenburg, 2000, S. 44.

<sup>255</sup> C. Bullerjahn, 1996, S. 303.

<sup>256</sup> G. Maas/A. Schudack, 1994, S. 43.

Eine modifizierte Form der Leitmotivtechnik stellt die Arbeit mit einem Leitthema dar. Statt mehrerer Motive findet sich hierbei nur noch ein größerer musikalischer Gedanke. Dieses Leitthema „kann im Verlauf der Filmhandlung in der Szene angemessener Form wiederkehren, ohne dass eine regelrecht sklavische Abhängigkeit zwischen Bildebene und thematischem Material intendiert ist.“<sup>257</sup>

Auch im Rahmen von Improvisation bzw. Kompilation scheint es möglich, bestimmten Personen oder Begegnungen Leitmotive zuzuordnen, die immer dann erklingen, wenn diese auf der Leinwand zu sehen sind. Hingegen setzt eine „gezielte Veränderung und Verknüpfung von Leitmotiven, mitunter als Widerspiegelung der charakterlichen Veränderungen eines Protagonisten“<sup>258</sup>, eine Originalkomposition bzw. eine Autorenillustration voraus.

Der Terminus „Leitmotiv“ knüpft an Richard Wagners musikdramatische Konzeption an. Eisler und Adorno betonen jedoch die Unangemessenheit der Wagnerschen Ideen für den Film<sup>259</sup>: Um kompositorisch einen Sinn zu ergeben verlange das Leitmotiv im Wagnerschen Sinne, das für sich musikalisch noch nicht entfaltet sei, nach breiten musikalischen Flächen. Diese breiten musikalischen Flächen würden dem Film aber nicht entsprechen, da dieser von der Montagetechnik geprägt sei und deshalb statt Kontinuität die Unterbrechung eines Materials durch das andere verlange. Dem Film seien daher musikalisch kürzere Formen, die in sich selbst ausgebildet werden müssen, angemessen. Zudem solle das Wagnersche Leitmotiv nicht einfach Personen, Emotionen oder Dinge charakterisieren, sondern „die szenischen Vorgänge in die Sphäre des metaphysisch Bedeutenden erheben.“ Im Film, der sich die genaue Abbildung der Wirklichkeit vorsetze, sei für solche Symbolik aber kein Raum mehr. Hier reduziere sich die Leistung des Leitmotivs „auf die eines musikalischen Kammerdieners, der seinen Herrrn mit bedeutsamer Miene vorstellt, während den Prominenten ohnehin jeder erkennt.“ Das Ergebnis sei eine bloße Verdopplung.

---

<sup>257</sup> ebd., S. 44.

<sup>258</sup> C. Bullerjahn, 1996, S. 304.

<sup>259</sup> vgl. T. Adorno/H. Eisler, Komposition für den Film 2006, S. 12f.

Auch Erdmann/Becce warnten vor Äußerlichkeiten und wiesen darauf hin, dass die „rein äußerliche Anhängung [von Leitmotiven] an bestimmte Personen der Handlung“<sup>260</sup> nur komisch wirken könne.

Als Beispiel für die Anwendung der Leitmotivtechnik nennt Claudia Bullerjahn die Musik von Gotffried Huppertz zu *Die Nibelungen* (R: Fritz Lang, D, 1924).

#### 3.5.4 BAUKASTEN-TECHNIK

---

Bei der Baukasten-Technik werden nach Bullerjahn „kleinste Bausteine, zumeist vollständig harmonisierte Einzeltakt-Zellen oder eintaktige rhythmische oder melodische Motiv-Zellen, mittels Repetition zu in der Regel vier- oder achttaktigen Mustern zusammengefügt.“<sup>261</sup> Diese werden dann ihrerseits baukastenartig zu einer ganzen Komposition zusammengesetzt.

Als Beispiel nennt Bullerjahn die Musik von Erik Satie zu *Cinéma – Entr’acte Symphonique* (R: René Clair, F, 1924).

### 3.6 DAS PROBLEM DES FILMISCH-MUSIKALISCHEN GLEICHLAUFES ODER DER SYNCHRONITÄT

---

Während der gesamten Stummfilmperiode bestand eine der größten Schwierigkeiten in der Gewährleistung eines synchronen Ablaufs von Bild und Musik. Das Problem existierte nur dort nicht, „wo Pianist, Organist oder Harmoniumspieler in freier Improvisation dem Leinwandgeschehen folgten oder wo

---

<sup>260</sup> H. Erdmann/G. Becce/L. Brav, 1927, Bd. I, S. 51.

<sup>261</sup> Bullerjahn, 1996, S. 310.

mechanische Instrumente einen mehr oder weniger passenden Klangteppich legten.“<sup>262</sup>

Hauptursache war der Umstand, dass zu Stummfilmzeit mit unterschiedlichen Aufnahmefrequenzen gedreht wurde. Karl Dettke nennt folgende Zahlen: 1903 16 bis 18, um 1910 15, 1926 20 bis 40 und 1928 28 bis 40 Bilder pro Sekunde.<sup>263</sup>

Nicht selten schwankte die Aufnahmefrequenz sogar innerhalb ein- und desselben Filmes.

Für eine korrekte Wiedergabe eines Films müssen Aufnahmefrequenz und Vorführgeschwindigkeit einander entsprechen.

So wurde im Herbst 1926 bei dem in Paris tagenden *Internationalen Kongreß für Kinematographie* folgender Ratschlag erteilt:

„Der Filmverleiher sollte es ausserdem [!] ermöglichen, - um die größte Gleichzeitigkeit zu erlangen -, die genaue Schnelligkeit, mit der jeder Film vorgeführt werden soll, anzugeben.“<sup>264</sup>

Tatsächlich gab es Listen für den Vorführer, etwa zu *Die Nibelungen* (R: Fritz Lang, D, 1924), auf der die wechselnden Geschwindigkeiten notiert waren.<sup>265</sup>

Marc Roland fügte den Notenmaterialien seiner Musiken zu *Fridericus Rex* (R: Arzén von Cserépy, D, 1922/23, 4 Teile) und *Der Weltkrieg* (R: Léo Lasko, D, 1927/28, 2 Teile) sogar besondere Anweisungen an den Kapellmeister und an den Vorführer bei. Der zweite Akt des ersten Teils von *Fridericus Rex* müsse „auf ein sehr ruhiges Vorführtempo gebremst werden. Die einzelnen Bilder bei dem Parademarsch selbst sind in verschiedenem Tempo aufgenommen und müssen von ihm bei der Vorführung ausgeglichen werden, sodass ein Marschtempo (im Interesse der zündenden Wirkung) durchgehalten werden kann.“<sup>266</sup>

---

<sup>262</sup> K. Dettke, 1995, S. 59.

<sup>263</sup> ebd. S. 60.

<sup>264</sup> zit. nach K. Ottenheim, 1944, S. 41.

<sup>265</sup> vgl. U. Rügner, 1988, S. 16.

<sup>266</sup> zit. nach U. Rügner, 1988, S. 85.

In den meisten Fällen wurden den Filmkopien aber nur Angaben zur durchschnittlichen Vorführgeschwindigkeit beigegeben. Im Einzelnen wurde dann die Vorführgeschwindigkeit der Musik angepasst: „Maßgebend war also das Tempo des musizierenden Orchesters“, erklärt Rügner.<sup>267</sup>

In der Praxis fanden sowohl durchschnittliche wie auch detaillierte Angaben häufig keine Beachtung.<sup>268</sup>

Abgesehen von der richtigen Vorführgeschwindigkeit, die Voraussetzung für eine Synchronität von Musik und Bild war, war eine Kongruenz von Bild und Ton aber auch sonst nicht leicht aufrechtzuerhalten. Speziell die Verwendung einer Originalkomposition verlangte eine genaue Übereinstimmung von Filmlauf und musikalischer Begleitung.

Normalerweise versuchten Geräuscherzeuger und Kapellmeister synchron nach dem einfachen Ansehen des Filmbildes zu arbeiten. In den größeren Uraufführungstheatern stand dem Dirigenten ein Schaltpult mit Druckknöpfen zur Verfügung, das mit dem Vorführraum und mit den einzelnen Pulten der Musiker verbunden war. Von dort aus konnte der Dirigent mittels eines mit dem Projektor gekoppelten Regelwiderstandes das Vorführtempo regulieren<sup>269</sup> und außerdem durch das Betätigen eines Fußknopfes die Musiker darauf aufmerksam machen, dass ein Szenen- und damit ein Musikwechsel erfolgte:

„Wenn ich auf diesen Knopf drückte, leuchtete an jedem Pult ein rotes Lämpchen auf. Das hieß: jetzt passiert gleich was. Normalerweise waren ja schon bei der Illustration des Films im Studio die Noten jedes einzelnen Musikers so eingezeichnet, dass er wusste, hier fängt’s an, und da ist es zu Ende. Aber man hatte ja nur eine einzige Probe, so dass es in der Premiere eben doch vorkam, dass man merkte, die Szene ist gleich zu Ende, mit der Musik biste aber noch nicht fertig. Wenn die Lampe aufleuchtete, passten die Musiker auf wie die Schießhunde. Es war unwahrscheinlich, wie das Orchester reagierte, mitten in einer Phrase einen Schluss zu komponieren, jeder einzelne machte da mit.“<sup>270</sup>

---

<sup>267</sup> vgl. ebd., S. 71.

<sup>268</sup> siehe dazu oben S. 26.

<sup>269</sup> vgl. U. Rügner, 1988, S. 72.

<sup>270</sup> W. Schmidt-Boelcke, in: Ein Kinodirigent erinnert sich, 1979, S. 47.

In der Folge entwickelten sich parallel zu den Veröffentlichungen zur Verbesserung der Stummfilmpraxis eine Vielzahl von technischen Verfahren und Vorrichtungen, „die das Erzielen einer Synchronität zwischen Bild und Musik erleichtern sollten“<sup>271</sup>.

Eine erste Art von Verfahren erforderte es, dass eine Stummfilmpartitur schon bei der Erstellung des Filmmaterials vorlag:

Nach dem Beck-Patent (1916) wurde in die linke untere Ecke des Filmbildes ein durch Spiegelwirkung mitgefilmter, dirigierender Kapellmeister mitsamt aufprojizierter Taktzahlen kopiert. Kleinere Ensembles von Kinomusikern richteten sich bei der Filmvorführung direkt nach dem Filmdirigenten, während Kapellmeister größerer Kinoorchester dem Filmdirigenten nachdirigierten. Statt dem Dirigenten konnten auch die Noten (Patent von Czerny-Springefeld und Notofilm-System), Zahlen, Zeichen oder ein Ziffernblatt, das dem Kapellmeister die verbleibende Zeit anzeigte, die ihm noch bis zum nächsten Thema verblieb (Emmerich-Verfahren), mitlaufen.<sup>272</sup>

Alle diese Verfahren waren im Grunde doch recht schwerfällig und wurden vom Publikum vielfach als störend empfunden.<sup>273</sup> Außerdem waren diese Methoden nur anwendbar, wenn die Fertigstellung der Musik der des Films vorausging, was aber die Ausnahme war.

Eine zweite Art von Verfahren benötigte weder Einkopierungen in das Filmbild noch vorher fertig gestellte Stummfilmmusiken:

Das 1922 von Oskar Meßter patentierte *Messtronom* ließ mit dem Projektionsapparat synchronisierte Notenbänder auf den Pulten der Orchestermusiker ablaufen. Für die Bedienung wurde allerdings noch eine zusätzliche Person benötigt.<sup>274</sup> Ein Musiker spielte also statt seines Instrumentes das Messtronom, genau nach dem Willen des Kapellmeisters. Das Bild lief dadurch

---

<sup>271</sup> C. Bullerjahn, 2000, S. 72.

<sup>272</sup> vgl. ebd.

<sup>273</sup> vgl. H. Birett, 1970, S. 10.

<sup>274</sup> vgl. C. Bullerjahn, 2000, S. 72.

synchron mit der Musik, ohne dass der Dirigent sich im Geringsten darum kümmern musste. Bemerkenswert ist der Anspruch, das Bild an die Musik anzupassen und nicht umgekehrt - mit anderen Worten: eine Unterordnung des Filmes unter seine Begleitmusik.

Ein weiteres Verfahren soll dem Kapellmeister die Einsätze durch Lichtblitze gegeben haben.<sup>275</sup> Das komplizierteste System war das *Musik-Chronometer* von Carl Robert Blum (1926), das zwar für Edmund Meisels berühmte Musik zu *Berlin: Die Sinfonie einer Großstadt* (R: Walter Ruttmann, D, 1927) sowie bei den Filmvorführungen auf den Baden-Badener Musiktagen zum Einsatz kam<sup>276</sup>, sonst aber kaum noch von praktischer Bedeutung war.

Ulrich Rügner beschreibt seine Funktionsweise:

„Mit dem Projektor gekoppelt waren ein Tachometer, ein Regulierwiderstand und eine verstellbare Anzeige. Die vom Tachometer abgelesene Geschwindigkeit konnte mittels des Regulierwiderstandes rückkoppelnd verändert werden, die endgültigen Tempi wurden dann von der verstellbaren Anzeige abgelesen.“<sup>277</sup>

All diese „akribischen Bemühungen um einen filmisch-musikalischen Gleichlauf“<sup>278</sup> blieben bis zur Einführung des Tonfilms aber Einzelfälle und waren nur von geringer praktischer Bedeutung. Im Allgemeinen waren die Apparaturen viel einfacher. Zweckmäßiger für die Alltagspraxis waren direkte Verbindungen zwischen Kapellmeister und Vorführraum durch Telefon oder Lichtzeichenanlage, wie oben von Schmidt-Boelcke beschrieben.

Hans Erdmann, dem wichtigsten Stummfilmtheoretiker der 1920er Jahre, erschien eine genaue Synchronisation von Film und Musik, abgesehen von Tanz- oder Marschszenen, überflüssig. Im achten Heft der *Film-Ton-Kunst* (15.11.1926) legte Erdmann unter dem Thema „Aus der Werkstatt des Filmillustrators. 3. Die Technik des filmmusikalischen Gleichlaufs“ seine Position dar: Wirkliche Bedeutung gewinne

---

<sup>275</sup> vgl. H. Birett, 1970, S. 10.

<sup>276</sup> vgl. K. Ottenheim, 1944, S. 53.

<sup>277</sup> U. Rügner, 1988, S. 70.

<sup>278</sup> ebd., S. 72.

das Problem der Synchronisation nur in zwei Fällen: „zum einen beim Szenenwechsel; zum anderen da, wo zu einer Bewegung im Film eine musikalische Korrespondenz verlangt wird.“<sup>279</sup> Er schlug drei praktische Möglichkeiten zum filmmusikalischen Gleichlauf vor: Entweder müsse der Kapellmeister die Übersicht über die Geschwindigkeit des Ablaufs behalten oder der Musik seien die Zeitmaße präzise vorzuschreiben oder die Musik sei so variabel zu gestalten, dass sie von sich aus Anpassungen vornehmen könne.<sup>280</sup>

Letzterem folgend nennt Rainer Fabich als typische Elemente einer Stummfilmmusik ad libitum Takte, Repetitionsmöglichkeiten und Fermaten, insbesondere am Ende musikalischer Abschnitte.<sup>281</sup>

Auch Adorno/Eisler sehen in der Tatsache, dass wegen der Synchronität Zeitverhältnisse von Bild und Musik übereinstimmen müssen, eine strukturbestimmende Determinante für die Filmmusik:

„Der Synchronisierung wegen muss der Komponist fähig sein, labil zu schreiben, also derart, dass gelegentlich sogar ganze Takte oder Phrasen wegfallen, hinzugefügt oder wiederholt werden können; muss an Fermaten und an die Möglichkeit von Rubati denken, kurz, er muss ein gewisses Maß von ‚Unverbindlichkeit‘ beherrschen – das Gegenteil des schlechten, zufällig unverbindlichen Komponierens-, um vollendetes Synchronisieren und zugleich lebendigen Vortrag zu erlauben.“<sup>282</sup>

---

<sup>279</sup> H. Erdmann, Film-Ton-Kunst, Nr. 8, 15.11.1926, zit. nach U. Rügner, 1988, S. 72.

<sup>280</sup> vgl. U. Rügner, 1988, S. 71.

<sup>281</sup> vgl. R. Fabich, 1993, S. 29 und S. 40.

<sup>282</sup> T. Adorno/H. Eisler, 2006, S. 96.



---

## 4. DIE ZEITGENÖSSISCHE STUMMFILMPRAXIS

---

Seit Beginn der achtziger Jahre erleben Werke der Stummfilmzeit mit originalen, neu kompilierten oder komponierten Musikfassungen eine ungeahnte Renaissance. 1983 sprach Wolfgang Thiel von dem „Bestreben, den Stummfilm aus seinem musealen Dornröschenschlaf zu erwecken und ihn wieder in die Praxis lebendiger künstlerischer Kommunikation zu überführen“.<sup>283</sup>

Der Begriff der „Renaissance“ trifft insoferne zu, als „die jüngere und gewichtigere Tradition des Tonfilms die stumme Phase der Kinematographie aus dem kollektiven Gedächtnis verdrängt“<sup>284</sup> hatte. Stummfilme wurden nur vereinzelt vorgeführt und dies – zumindest in Europa – zumeist ohne Musikbegleitung:

„Als 1955 in Brüssel *Die lustige Witwe* [...] (R: Erich von Stroheim, USA, 1925) in Anwesenheit des Regisseurs wiederaufgeführt werden sollte, wurde diesem von seinem Freund Thomas Quinn Curtiss bedeutet, er möge dafür sorgen, dass der Film nicht ‚kalt‘ gezeigt werde, wie es in Europa leider der Brauchs sei. ‚Der Film wurde mit der Musik gemacht‘, setzte Curtiss hinzu, ‚und sollte mit der Musik vorgeführt werden, wie überhaupt alle Stummfilme‘.“<sup>285</sup>

Herbert Birett führte diesen Usus von „kalten“ Stummfilmvorführungen 1970 auf einen Begriffswandel zurück:

„Stummfilm bedeutet heute etwas anderes, als vor 40 Jahren; damals galt als Gegensatz zum Stummfilm der sprechende Film, heute der Tonfilm. Durch diesen Bedeutungswandel konnte es geschehen, daß Jahre nach der Einführung des ‚Tonfilmes‘ der tonlose Film ‚entstand‘ und Cinéasten (sogenannte Filmkenner) Stummfilme nur noch tonlos sehen wollten.“<sup>286</sup>

---

<sup>283</sup> W. Thiel, Stummfilmmusik als künstlerische Aufgabe, in: Musik und Gesellschaft, 33. Jg. 1983, Heft 10 (Oktober), S. 606.

<sup>284</sup> L. Prox, 1998, S. 84.

<sup>285</sup> F. Güttinger, 1984, S. 172.

<sup>286</sup> H. Birett, 1970, S. 4.

Cineasten würdigten zwar die visuellen Ästhetik der Stummfilme, interessierten sich aber nicht für die Musik, die mitunter sogar nur als lästige Ablenkung von dieser Ästhetik empfunden wurde.

Und jene, die sich für Filmmusik interessierten, also die Pioniere der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit (Stumm-) Filmmusik, betrachteten die Stummfilmmusik nur als rudimentären Vorläufer der Tonfilmmusik. So formulierte etwa Hans Alex Thomas 1962:

„Letzten Endes war auch die ganze Musikpraxis der Stummfilmzeit nichts als ein Versuch, dem Film seine erdrückende Stummheit zu nehmen. Die Behauptung eines Kritikers, ‚der Tonfilm war von jeher da, nur unzulänglich‘, kann nur unterstrichen werden.“<sup>287</sup>

Auch Konrad Ottenheim verstand seine Dissertation *Film und Musik bis zur Einführung des Tonfilms. Ein Beitrag zur Geschichte der Filmmusik* als eine rein „kritische historische Betrachtung“, die „ein bezeichnendes Licht auf die öffentliche Musikkultur werfen“ soll und insoferne „ein Stück Musikgeschichte“ sein könne.<sup>288</sup> Fragen nach Ursache, ästhetischer Berechtigung und Gesetzmäßigkeit der Musikbegleitung zum stummen Film wollte er nur historisch betrachten, da der ganze Fragenkreis seit der Einführung des Tonfilms bedeutungslos geworden sei.<sup>289</sup>

Konrad Ottenheim konnte 1944 allerdings nicht wissen, dass jene Fragen - abgesehen von dem durchaus legitimen Selbstzweck ihrer Beantwortung - sechzig Jahre nach seiner Arbeit eine neue, auf die Gegenwart bezogene praktische Relevanz erlangt haben würden.

Denn heute gehören Stummfilmvorführungen mit live begleitenden Pianisten, Ensembles oder Orchestern zum „Alternativprogramm der Städte, Festivals und auch der Fernsehanstalten“<sup>290</sup>. Der Beruf des Stummfilmpianisten erfreut sich

---

<sup>287</sup> H. Thomas, *Die deutsche Tonfilmmusik, Von den Anfängen bis 1956*, Gütersloh 1962, S. 15, zit. nach U. Siebert, 1990, S. 13.

<sup>288</sup> K. Ottenheim, 1994, S. 1.

<sup>289</sup> vgl. ebd., S. 2.

<sup>290</sup> L. Prox, *Musik und Stummfilm. Schnittkes Neukomposition für einen russischen Revolutionsfilm von 1927*, in *NZfM* 154.1 (1993), S. 53.

inzwischen seiner Wiederbelebung und für Komponisten hat sich längst ein neues und interessantes Arbeitsgebiet geöffnet, „das hinsichtlich der ihm innewohnenden künstlerischen Möglichkeiten mit dem herkömmlichen Schreiben von Tonfilmmusiken nicht zu vergleichen“<sup>291</sup> ist.

Wie aber kam es schließlich zu dieser Renaissance der tönenden Stummfilmpraxis?

#### 4.1 DIE ENTWICKLUNG DER ZEITGENÖSSISCHEN STUMMFILMPRAXIS

---

Als frühester Wegbereiter gilt der Pianist Arthur Kleiner, der bereits 1939 am Museum of Modern Art in New York damit begann, Stummfilme, möglichst nach Originalpartituren, zu begleiten.<sup>292</sup>

Im selben Jahr veranstaltete Walter Jerven in der Berliner Kurbel „Reisen berühmter Stummfilme oder [...] Vorführung[en] alter Archivfilme aus den Kindertagen der Kinematographie“, die Adolf Wolff am Klavier begleitete.<sup>293</sup>

Bis zur wirklichen Durchsetzung dieser Praxis sollte es allerdings noch vier Jahrzehnte dauern.

Einer der Ausgangspunkte der Entwicklung stellt das Bemühen seitens wissenschaftlicher Institutionen dar, die überlieferten Nitrokopien alter Stummfilme vor dem Materialverfall zu retten.<sup>294</sup> Nitrofilm beginnt sich unter bestimmten klimatischen Bedingungen zu zersetzen oder gar sich selbst zu entzünden. Anfang der fünfziger Jahre begannen in- und ausländische Filmarchive daher ihre alten

---

<sup>291</sup> ebd.

<sup>292</sup> vgl. H. Rathsack, Vorwort, in: Stummfilmmusik gestern und heute, 1979, S. 7.

<sup>293</sup> K. Dettke, 1995, S. 31.

<sup>294</sup> L. Prox, 1993, S. 53.

Bestände auf Azetat- oder Sicherheitsfilm umzukopieren<sup>295</sup> und die Sammelaktivität zu verstärken. Dennoch waren 1988 Materialien zu nur ca. 4 % der insgesamt produzierten Stummfilme in die Archive gelangt<sup>296</sup>, 2008 waren es in Deutschland nach Angaben der UNESCO 15 %.<sup>297</sup>

Neben dem Materialproblem ist hierfür vor allem auch die langjährige Praxis der Zerstörung von Filmmaterial verantwortlich. Um die Kosten der Lagerhaltung zu sparen, wurden alte Bestände zu einem großen Teil einfach vernichtet. „In kaum einem bedeutenden Filmland ist der Film so spät als Bestandteil der eigenen Kultur akzeptiert worden wie in Deutschland“, erklärt Sudendorf und spricht von einer „über Jahrzehnte kultivierte[n] Ablehnung des Films als eines erhaltenswerten Kulturguts durch Offizielle und auch durch Filmschaffende“.<sup>298</sup>

Zudem ging wesentliches Material infolge der Bombardierung des Ufa-Geländes im Jahre 1944 verloren.<sup>299</sup>

Unter den überlieferten Filmkopien fanden sich nur wenige Exemplare in gutem Zustand. Viele gaben das Filmwerk nur in verstümmelter oder entstellter Form wieder, was die Filmarchive schon in den fünfziger Jahren vereinzelt dazu motivierte, neben Umkopierungen auch Restaurationen und Rekonstruktionen zu erarbeiten.<sup>300</sup>

Im Oktober 1980 reagierte endlich auch die UNESCO auf die problematische Überlieferungssituation von Filmmaterial. Mit der Verabschiedung der *Empfehlung zum Schutz und zur Erhaltung bewegter Bilder* erinnerte die Organisation

---

<sup>295</sup> vgl. W. Sudendorf, *Rekonstruktion oder Restauration?*, in: *Der Stummfilm, Konstruktion und Rekonstruktion*, 1988, S. 210.

<sup>296</sup> vgl. ebd., S. 217.

<sup>297</sup> Deutsche UNESCO-Kommission e.V.: *UNESCO-Welttag des audiovisuellen Erbes 2008*, [http://www.unesco.de/index.php?id=uho\\_10\\_2008\\_filmerbe](http://www.unesco.de/index.php?id=uho_10_2008_filmerbe), (Oktober 2008), 20.2.2009.

<sup>298</sup> W. Sudendorf, 1988, S. 217.

<sup>299</sup> vgl. U. Rügner, 1988, S. 17.

<sup>300</sup> vgl. W. Sudendorf, 1988, S. 210.

Filmarchive weltweit an ihre Aufgabe des Sammelns, der Sicherung und der Präsentation von filmischen Werken.<sup>301</sup>

Die Sammelaktivitäten wurden aber nicht nur verstärkt, sondern gleichzeitig auch auf das Gebiet der Stummfilmmusik ausgedehnt, nicht zuletzt deshalb, da sich herausstellte, dass das filmmusikalische Material mitunter entscheidende Hinweise für Rekonstruktionen verstümmelter Filmkopien zu liefern imstande war.<sup>302</sup> Die Wiederentdeckung der Stummfilmmusik habe die Rekonstruktionsarbeit zwar nicht eingeleitet, aber durchgesetzt, so Sudendorf.<sup>303</sup>

Zwei erste Zentren hierfür bildeten sich in Berlin und Frankfurt, wo man Partituren, vor allem Klavierauszüge, Kinotheken-Editionen, Musikaufstellungen ehemaliger Kapellmeister, Cue Sheets, Kinoschallplatten der Zwanzigerjahre und Filmkopien der ausgehenden Stummfilmzeit sowie sogar die teilweise um 1930 auf Lichttonspur konservierte Originalmusik sachkundig archivierte.<sup>304</sup> Noch heute sind unter den wissenschaftlichen Institutionen im deutschsprachigen Raum, die sich das Archivieren von Material zur Stummfilmmusik zur Aufgabe gemacht haben, im Besonderen die Deutsche Kinemathek in Berlin sowie das Deutsche Filmmuseum in Frankfurt am Main zu nennen. Die mit dieser Sammelaktivität einhergehende „Erkenntnis, dass auch der frühe Film niemals stumm gezeigt, sondern immer mit Tönen verbunden war“, stellt Kurt Johnen an den „Anfang der neueren populären Rezeptionsgeschichte von Stummfilmen“.<sup>305</sup>

Allerdings konnte diese Erkenntnis, die Konrad Ottenheim bereits 1944 an die Öffentlichkeit gebracht hatte, alleine nicht überzeugen. Der Übergang von der

---

<sup>301</sup> 2005 erklärte die UNESCO den 27. Oktober zum Welttag des audiovisuellen Erbes, den seither Filminstitutionen nützen, um ihre Arbeit der breiten Öffentlichkeit vorzustellen und die Erhaltung und Dramatik des Verlusts des filmischen Erbes zu thematisieren.

<sup>302</sup> Enno Patalas identifizierte im Zuge der Rekonstruktion von Metropolis fehlende oder falsch eingeordnete Einstellungen anhand der 1029 Stichworte im Klavierauszug, die dem Dirigenten der Uraufführung die Orientierung bei der Vorführung erleichtern sollten.

<sup>303</sup> W. Sudendorf, 1988, S. 211.

<sup>304</sup> Prox, 1998, S. 87.

<sup>305</sup> K. Johnen, 1998, S. 95.

stummen zur tönenden Stummfilmpraxis bedurfte tatsächlich noch anderer als historischer Tatsachen.

Einen zentralen Beitrag lieferten die Fernsehanstalten.

1961 begann der NDR (Norddeutscher Rundfunk) mit der Reihe *Film-Club* in seinem dritten Programm regelmäßig Stummfilme mit musikalischer Begleitung zu senden. Hans Brecht, Leiter der Redaktion *Film und Theater*, gewann den Hamburger Funkorganisten Gerhard Gregor, der *Menschen am Sonntag* (R: Robert Sidomak, D, 1929) und in der Folge vier weitere Stummfilme auf der Hammondorgel begleitete, den historischen Modellen der Improvisation und der Illustration folgend. Zusätzlich bediente Gregor Instrumente wie Klavier, Cembalo, Celesta, und Akkordeon. Im Folgenden kam es auch zu einer Zusammenarbeit mit Arthur Kleiner, der bevorzugt Originalmusiken der Stummfilmzeit interpretierte, deren Orchesterpartitur er selbst für Klavier transkribierte, wie etwa die 1970 vom amerikanischen Historiker Jay Leyda wiederentdeckte Originalmusik von Edmund Meisel zu *Panzerkreuzer Potemkin* (R: Sergej Eisenstein, UdSSR, 1925).<sup>306</sup> Den einzigen Auftrag für eine Komposition erhielt in dieser Anfangszeit Roland Sonder-Mahnken 1974 zu *Yvette* (R: Alberto Cavalcanti, F, 1927).<sup>307</sup>

Allerdings wurden die Filme beim NDR zunächst häufig unsachgemäß bearbeitet und in einer falschen Geschwindigkeit abgespielt.<sup>308</sup> Die Dreh- bzw. Laufgeschwindigkeit lag zur Stummfilmzeit meist unter der seit dem Tonfilm standardisierten Geschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunde.<sup>309</sup> Werden Stummfilme mit heute gängigen Projektoren vorgeführt, wirken sie ungewollt komisch, da sie eigentlich zu schnell abgespielt werden.

Noch 1981 klagte Hansjörg Pauli:

---

<sup>306</sup> H. Schmidt, 1982, S. 15.

<sup>307</sup> vgl. L. Prox, Stummfilmvertonungen deutscher Fernseh-Redaktionen, in: Stummfilmmusik gestern und heute, 1979, S. 28f.

<sup>308</sup> C. Bullerjahn, 2000, S. 82.

<sup>309</sup> siehe dazu schon Kap. 3.6.

„Allein, man zögert, diesbezügliche Wünsche vorzubringen, solange es noch Fernsehanstalten gibt, die, was seinerzeit mit durchschnittlich 16 Bildern pro Sekunden gekurbelt wurde, also auch mit einer Laufgeschwindigkeit von 16 Bildern pro Sekunde gezeigt werden müsste, aus Bequemlichkeit oder Unwissenheit mit den branchenüblichen 25 [!] durch den Projektor jagen – Chaplin ebenso wie Griffith und Eisenstein!“<sup>310</sup>

1973 begann Hans Brecht zusätzlich mit der Produktion historischer und analytischer Sendungen zum Thema. Hansjörg Pauli betont den außerordentlichen Stellenwert der Bemühungen Brechts um die Stummfilmmusik:

„Hans Brechts Verdienste um eine vernünftigeren, auf Kenntnis statt auf Vorurteilen gründende Einschätzung der Filmmusik, ihrer Geschichte, und damit der Geschichte schlechthin, können nicht hoch genug eingeschätzt werden; der Hinweis mag genügen, dass der größte Teil der gegenwärtigen Aktivitäten [1981] im deutschen Sprachraum direkt oder indirekt auf Impulse zurückgeführt werden darf, die er gab – lange genug als leise belächelter Einzelkämpfer.“<sup>311</sup>

1967 griff das ZDF (Zweites Deutsches Fernsehen) die Initiative des NDR auf. Die Reihe *Der große Stummfilm* führte neu entwickelte technische Geräte ein, die das Abspielen der Filmkopien in jeder gewünschten Geschwindigkeit und in der vollen Bildgröße ermöglichten sowie eine Aufhellung, Verdunklung und sogar eine Neubetitelung des Filmmaterials erlaubten.<sup>312</sup> Das Team Jürgen Labenski und Gerd Luft bot „mit Experimentierfreude und Initiative ein opulentes Programm, das von renommierten Komponisten und Interpreten – in traditioneller oder moderner Weise – erarbeitet“<sup>313</sup> wurde und überwiegend Originalmusiken enthielt.

Seit 1971 zeigte der WDR (Westdeutscher Rundfunk) ebenfalls einschlägige Bemühungen, wobei es sich bei den musikalischen Begleitungen der gesendeten Stummfilme zumeist um Kompilationen von „Schallkonserven“<sup>314</sup> der klassischen Moderne oder Avantgarde handelte.

---

<sup>310</sup> H. Pauli, 1981, S. 23.

<sup>311</sup> ebd., S. 32.

<sup>312</sup> vgl. C. Bullerjahn, 2000, S. 82.

<sup>313</sup> L. Prox, Stummfilmvertonungen deutscher Fernseh-Redaktionen, 1979, S. 27.

<sup>314</sup> ebd., S. 32.

Auch beim BR (Bayrischer Rundfunk) gab man Kompilationen den Vorrang, wobei die Münchner Bearbeiter im Gegensatz zum WDR musikalische Stile bunt mischten.

Das Fernsehen der DDR entschloss sich seit 1977 bei der Wiederaufbereitung von künstlerisch wertvollen Stummfilmen aus den Beständen des Staatlichen Filmarchivs zum Modus der Neukomposition. Allerdings beklagt Wolfgang Thiel den Umstand, dass die Redakteure es verabsäumt hätten, „entsprechend dem jeweiligen Stil und Sujet eines Films, Komponisten verschiedenster Handschrift zu Wort kommen zu lassen“.<sup>315</sup> 1981/82 wurde die Porträt-Reihe *Klassiker der Filmkunst* gesendet, welche aus zwölf filmischen Essays über bedeutende deutsche Stummfilmregisseure bestand. Ullrich Kasten übernahm die Regie und gemeinsam mit Fred Gehler das Drehbuch. Die musikalische Gestaltung übernahm Wolfgang Thiel.<sup>316</sup>

In den öffentlich-rechtlichen Anstalten, deren Qualitätsbegriff sich nicht ausschließlich an finanziellen Kategorien orientiere, hätten die Archive den idealen Verbündeten für ihre Aufgabe der aufwendigen Filmrestaurationen gefunden, so Nina Goslar.<sup>317</sup>

Heute sind es vor allem die Minoritätensender, allen voran ARTE, die dem Stummfilm regelmäßig Programmpunkte widmen.<sup>318</sup>

Auch Wolfgang Thiel weist auf die Vorreiterrolle der Fernsehanstalten für den Übergang von der stummen zur tönenden Aufführung hin, rechnet ihnen diesen Umstand aber nicht als Verdienst an: Dies „hat gewiss seinen Grund in den besonderen häuslichen Rezeptionsgegebenheiten, die fehlenden Ton als technische Störung, jedoch kaum als ästhetische Absicht erscheinen lassen.“<sup>319</sup>

---

<sup>315</sup> W. Thiel, 1983, S. 608.

<sup>316</sup> vgl. ebd.

<sup>317</sup> N. Goslar: Filmgeschichte auf ARTE, <http://www.zdf-jahrbuch.de/2005/programm bouquet/goslar.html>, März 2006, 2.4.2009.

<sup>318</sup> siehe mehr dazu unter Kap. 4.5.5

<sup>319</sup> W. Thiel, 1983, S. 608.

Dem Hörfunk konstatiert Hansjörg Pauli eine noch größere Offenheit gegenüber dem endlich erwachten Interesse an Filmmusik: „Dass da vor allem die für die Hervorbringungen der musikalischen Avantgarde zuständigen Leute seit Mitte der siebziger Jahre Skripte über Filmmusik bereitwillig annehmen und senden, ist sicher kein Zufall.“<sup>320</sup>

Um die anstehenden Aufgaben einer Wiederaufbereitung der musikalischen Tradition des Stummfilmkinos zu erörtern, kamen 1977 Film- und Musikhistoriker, Komponisten, Interpreten, Archivare, Journalisten und Pädagogen zu einem ersten Workshop im Rheinischen Landesmuseum in Bonn zusammen. 1979 folgte in Berlin das Symposium *Stummfilmmusik gestern und heute* der Stiftung Deutsche Kinemathek im Kino Arsenal. Ein Jahr später fand unter dem Titel *Musik und Stummfilm – Tradition und neue Praxis* ein weiterer Workshop in Bonn statt<sup>321</sup>, der auch Live-Aufführungen von Stummfilmmusiken im Programm hatte.<sup>322</sup>

Zur Wiederbelebung der Stummfilmpraxis und vor allem zur Rückkehr des Stummfilms auf die Kinoleinwand trugen weiter die ersten kommunalen Kinos bei, die im deutschsprachigen Raum in den 70er Jahren entstanden. Aufgrund ihres Verständnisses des Films als kulturelles Gedächtnis des 20. Jahrhunderts, ihres selbstauferlegten medialen Bildungsauftrags<sup>323</sup> und ihrer technischen Ausstattung, die es erlaubt, Werke aus allen Epochen zu präsentieren, standen von Anfang an und stehen Stummfilme regelmäßig auf ihrem Programm. Kein Wunder, dass die wissenschaftlichen Institutionen in Hinblick auf ihre Aufgabe, wiedergefundene, restaurierte oder rekonstruierte Stummfilmkopien nicht länger nur ein Schattendasein in dunklen Archiven fristen zu lassen, in den kommunalen Kinos schon bald einen weiteren Verbündeten und eine ideale Spielstätte erkannten. Heute steht hinter so manchem kommunalen Kino sogar direkt ein Filmarchiv, andere sind

---

<sup>320</sup> H. Pauli, 1981, S. 32.

<sup>321</sup> vgl. Prox, 1998, S. 87.

<sup>322</sup> U. Siebert, 1990, S. 14.

<sup>323</sup> vgl. Bundesverband kommunale Filmarbeit: Über uns, [www.kommunale-kinos.de/pages/about](http://www.kommunale-kinos.de/pages/about), S. 1f, 6.10.2008.

in ein Filmmuseum integriert. Die Aufführungen werden überwiegend live begleitet, meist vom „Mann am Klavier“, anderen Solisten oder kleineren Ensembles.<sup>324</sup>

Zu Beginn der 80er Jahre begannen auch die Veranstalter von Filmen in Sondervorführungen einzelne Stummfilme mit Live-Musik zu zeigen. In den Großstädten Frankfurt, Köln und München füllten Stummfilmaufführungen mit Orchesterbegleitung Konzerthallen und Theater.<sup>325</sup>

Einen Auslöseeffekt spricht Prox der Aufführung von *Berlin, Sinfonie der Großstadt* (R: Walther Ruttmann, D, 1927) mit der Originalmusik von Edmund Meisel im Rahmen der Berlinale 1982 zu. Ein Berichtstatter des Festivals soll die Live-Aufführung im Zoo-Palast emphatisch mit den Worten „Das ist das Kino der Zukunft!“ bejubelt haben.<sup>326</sup>

1983 fand in Regensburg unter freiem Himmel das erste Stummfilmfestival des deutschsprachigen Raumes statt, die erste *Regensburger Stummfilmwoche*. Ebenfalls noch in den 80er Jahren wurden in Servion im Schweizer Kanton Waadt das *Festival du film muet*, sowie 1985 das *Bonner Sommerkino* gegründet. Die Mehrheit der Festivals mit speziellem Interesse für die musikalischen Präsentationsformen von Stummfilmen entstanden aber erst im Laufe der 90er Jahre bzw. nach der Jahrtausendwende.

Das Aufkommen der Idee solcher Festivals, Stummfilme in Verbindung mit konzertanter Live-Musik zu präsentieren, erklärt Kurt Johnen weniger aus ästhetischen als aus kulturpolitischen Erwägungen: Zum einen habe man die Restaurierungs- und Rekonstruktionsarbeit der Museen und Archive würdigen wollen<sup>327</sup>, was die enge Verknüpfung von Archivier- und Vorführertätigkeit deutlich macht; zum anderen seien öffentliche Mittel aus dem städtischen Haushalt einfacher

---

<sup>324</sup> siehe dazu ausführlicher unter 4.5.1.

<sup>325</sup> K. Johnen, 1998, S. 95.

<sup>326</sup> vgl. L. Prox, 1998, S. 85.

<sup>327</sup> K. Johnen, 1998, S. 97.

durch größere, öffentlichkeitswirksame Ereignisse als für wissenschaftliche Arbeit, für die „allein [sich] kein Kulturpolitiker so recht begeistern lässt“<sup>328</sup>, zu erhalten.

Als Bestreben solcher Festivals gelten Stummfilmaufführungen verschiedenster Konzepte mit konzertanter Live-Musik auf hohem Niveau. Aufführungen, die „den Charakter einer Uraufführung mit den historischen Vorführbedingungen, entsprechender Musik, Instrumenten-Arrangements und Vorführorten anzudeuten“<sup>329</sup> versuchen, stehen neben zeitgenössischen Musikfassungen der Filme.

Aufgrund der engen Verbindung von Stummfilm und zeitgenössischen Komponisten haben Stummfilmaufführungen heute zudem einen Platz im Rahmen Festivals Neuer Musik gefunden.

Um all diese Aufführungen zu begleiten, bildeten sich in der Folge erste spezialisierte Ensembles. Freie Orchester führten die eher symphonisch angelegten Musikwerke auf.

Wenn die Originalmusik fehlte, schrieben Komponistinnen und Komponisten neue Musik für Stummfilme, so 1983 Mauricio Kagel zu *Ein andalusischer Hund* (R: Luis Buñuel und Salvador Dalí, F, 1929) oder 1988 Violeta Dinescu zu *Tabu* (R: F. W. Murnau, USA, 1930/31).

Es begann eine Renaissance öffentlicher Stummfilmaufführungen, „bei denen der Erlebniswert Vorrang hatte.“<sup>330</sup>

Parallel zu diesen Entwicklungen leisteten Quellenforscher wie Herbert Birett (1970), Walter Seidler (1979), Martin Marks (1979) oder Gillian B. Anderson (1988)<sup>331</sup> wichtige Arbeit.

---

<sup>328</sup> ebd., S. 96.

<sup>329</sup> ebd., S. 99.

<sup>330</sup> K. Johnen, 1998, S. 96.

<sup>331</sup> H. Birett: Stummfilmmusik. Materialsammlung, Deutsche Kinemathek e.V., Berlin 1970; W. Seidler: Stummfilmmusik, Berlin 1979; M. Marks: Film Music: The Material, Literature and Present State of

Neben kurzen Passagen, die in allgemeinen Werken zur Filmmusik die stummen Periode behandelten, kamen auch Bücher auf den Markt, die sich speziell nur der Stummfilmmusik widmeten: 1970 erschien *Sounds for Silents* von Charles Hoffmann (DBS Publications, New York 1970), 1973 die Dissertation des Theaterwissenschaftlers Charles Merrell Berg (*An Investigation of the Motives for and Realization of Music to Accompany the American Silent Film, 1896 - 1927*, Diss. University of Iowa 1973, Arno Press & The New York Times, New York 1976). Im deutschsprachigen Raum legte 1981 Hansjörg Pauli einen weitgehend internationalen historischen Abriss vor, 1988 erstellte Ulrich Rügner konkrete Analysen von Filmmusiken im Zeitraum von 1924 bis 1934.<sup>332</sup>

Im Frühjahr 1988 ermöglichte die Alte Oper Frankfurt unter dem Titel *Musik und Stummfilm* eine „erste Bestandsaufnahme der internationalen Leistungen und Anstrengungen, Stummfilme zu popularisieren“. <sup>333</sup> An insgesamt sechs Tagen bot das Festival seinen 14.000 Besuchern zwanzig Aufführungen relevanter Klassiker mit Ensemble- und Orchesterbegleitung, Improvisationskurse für Pianisten und bzw. Organisten, Vorträge und Diskussionen, eine Ausstellung mit dem Titel *Deutsche Stummfilmmusik* sowie einen internationalen Stummfilmwettbewerb.

Der Umstand, dass Originalpartituren aus den 20er Jahren von - dem klassischen Konzertbetrieb bestens vertrauten - Komponisten wie Richard Strauss, Dimitri Schostakowitsch oder Eric Satie für Wiederaufführungen bereit lagen, ebnete dem Stummfilm mit Live-Begleitung in den 90er Jahren auch den Weg in Opern- und Konzerthäuser, wo er seither immer wieder als alternativer Programmpunkt angeboten wird.<sup>334</sup>

1998 konnte Lothar Prox folgende positive Bilanz ziehen: „Dank der Leistungen der Filmhistoriker und Restauratoren, dank des Engagements der Musikforscher und

---

Research, in: Notes, Bd. 36, Nr. 2, 1979; G.B. Anderson: Music for silent films, 1894-1929. A Guide, Washington 1988.

<sup>332</sup> H. Pauli, Filmmusik. Stummfilm, Stuttgart 1981; U. Rügner: Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934, Hildesheim 1988.

<sup>333</sup> Prox, 1998, S. 88.

<sup>334</sup> siehe dazu Kap. 4.5.3

Interpreten, dank der Kooperationsbereitschaft kultureller Institutionen erzielte die frühe Kinematographie – über die Reichweite der kommunalen Spielstätten und einiger Fernsehkanäle hinaus – internationale Beachtung.“<sup>335</sup> Dabei sei die Wiederentdeckung der Live-Musik letztlich der ausschlaggebende Grund für die Akzeptanz der *stummen* Filme. Ohne „den Service der Live-Begleitung“<sup>336</sup> würden die alten Filme kaum ein größeres Publikum anziehen.

Nach über vierzig Jahren stummer Aufführungspraxis erwies sich als entscheidendes Kriterium für den Übergang zur tönenden Stummfilmaufführung also nicht etwa das Bemühen, einer historischen Tatasche gerecht zu werden, sondern die Funktion der Musik, dem heutigen Publikum den Stummfilm schmackhafter zu machen. So auch Wolfgang Thiel:

„Während in der Vergangenheit die Vorführung der alten Lichtspiele in aller Stille lediglich den Rezeptionserwartungen filmhistorisch interessierter Kreise entsprach, vermag eine inhaltlich adäquate Musikbegleitung auch einem breiteren historischen Publikum den Zugang zu einem optisch anspruchsvoll gestalteten Stummfilm zu ebnet.“<sup>337</sup>

Dennoch gibt es immer noch einige hartnäckige Cineasten, die der Musikbegleitung gegenüber eine ablehnende Haltung einnehmen.

So steht etwa Hans-Christian Schmidt in seiner Glosse *Vom Eifer filmmusikalischer Puristen und cineastischer Rekonstrukteure* für eine stumme Vorführung der alten Filme ein. Ausgehend von seinem Plädoyer gegen eine Aufführung von Stummfilmen mit ihrer Originalmusik, begründet vor allem in den durch den Tonfilm veränderten Rezeptionsgewohnheiten – was alleine noch nicht impliziert, dass er auch den Modus der Neukomposition ablehnt –, geht er noch einen Schritt weiter und schreibt:

„Mir scheint indessen, dass die Originalität der Filmmusikbegleitpraxis allenfalls ein mildes Kopfnicken hervorruft: ja, ja, so war das damals. Das Schweigen aber der nicht wieder zum geschwätzigem Leben erweckten Stummfilme hätte etwas zu tun mit der umso beredteren Bildsprache jener Zeit, die deswegen optisch so beredt

---

<sup>335</sup> L. Prox, 1998, S. 88.

<sup>336</sup> ebd., S. 85.

<sup>337</sup> W. Thiel, 1983, S.606.

war, weil das Medium Film, d. h. die Kamera, unerforscht und Abenteuer provozierend war.“<sup>338</sup>

Auch im Österreichischen Filmmuseum in Wien werden Stummfilme heute teilweise stumm aufgeführt.<sup>339</sup>

Angesichts dieser Haltung scheint das Bemühen, die tönende Praxis der Stummfilmbegleitung auch durch ästhetische Argumente abzusichern, nicht verwunderlich.

Fritz Güttinger siedelt den Stummfilm aufgrund seiner einfachen Handlung in nächster Nähe zum „Bühnenmelodrama“ bzw. Rührstück des 19. Jahrhunderts an:

„Eine melodramatische Handlung ist, wie die des Stummfilms, sehr einfach, sehr elementar, auf gefühlsmäßige Wirkung angelegt und für den kritischen Verstand von geringer Wirklichkeit.“<sup>340</sup>

In der Folge charakterisiert er die Musik als innewohnenden Bestandteil des Stummfilmes:

„Wenn der Stummfilm seinem Wesen nach Melodrama ist, dann gehört das Melos, die Musik, offenbar dazu. [...] Ohne die Musik kann ein Stummfilm nicht zum Erlebnis werden, ja, er kann nicht einmal richtig verstanden und als das beurteilt werden, als was er gedacht war. Stummfilm war nicht nur Bildkunst.“<sup>341</sup>

Denn was bei der Vorführung ohne Musik nicht klar werde, sei der Umstand, dass die betreffende Szene [jene, die man ohne Musik als viel zu lang empfinde] nicht nur Stellenwert, sondern Eigenwert habe; sie sei nicht nur dazu da, verstanden zu werden, sie wolle gefühlsmäßig auskostet werden. Die stimmungsmäßige Bedeutung der stummen Bildfolgen könne ähnlich einer Arie erst durch die Musik erschlossen und genießbar werden.<sup>342</sup>

---

<sup>338</sup> H. Schmidt, 1982, S. 16.

<sup>339</sup> mehr dazu unter Kap. 4.5.2.3

<sup>340</sup> F. Güttinger, 1984, S. 143.

<sup>341</sup> ebd., S. 149.

<sup>342</sup> ebd., S. 150ff.

Alte Filme stumm vorzuführen bedeute letztlich, „ihre künstlerische Eigenart nicht zur Geltung zu bringen“, so auch Thiel.<sup>343</sup>

Güttinger weist überdies auf die ungewollt komische Wirkung eines stumm aufgeführten Stummfilms hin: „Lässt man die Musik weg, fehlt den Gestalten auf der Leinwand die menschliche Wärme, ihr Handeln wirkt mechanisch und verfällt damit der Lächerlichkeit.“<sup>344</sup> Dies sei auch die Erklärung, warum das Fehlen der Begleitmusik den Komödien am wenigstens anhaben könne.

Einige akustische Effekte, besonders solche musikalischer Art, seien außerdem bereits vom Drehbuch her vorgesehen gewesen. Als Beispiele führt Güttinger zwei Tanzszenen an: der „letzte Mann“ (*Der letzte Mann*, R: F. W. Murnau, D, 1924), der sich im Takt zu der Musik der Hornisten im Hof wiege und die Verführerin in *Sunrise* (R: F. W. Murnau, USA, 1921), die inmitten einer Moorlandschaft zu den Klängen einer Jazzband tanzt, die sich jedoch in der Stadt befindet, von der sie dem jungen Bauern erzählt.

„Dergleichen kam sozusagen in jedem Stummfilm vor. Von den Filmen seines Vaters sagt Douglas Fairbanks, jun.: ‚Alle action passages wurden im Hinblick auf die später dazukommende Musik vorbereitet.‘ Und da soll die Musik nicht innewohnender Bestandteil des stummen Films gewesen sein!“<sup>345</sup>

Einige Stummfilme dürften schon alleine deshalb nicht stumm aufgeführt werden, weil, das betonen sowohl Lothar Prox als auch Wolfgang Thiel, besonders in den letzten Jahren der Stummfilmepoche unter den Regisseuren „das Empfinden für den Eigenwert filmmusikalischer Wirkungen“<sup>346</sup> gewachsen sei. Große Regisseure planten mitunter beim Drehen einer Szene oder gar des gesamten Filmes die musikalischen Wirkungen ihrer Filmerzählungen ein.

Friedrich Wilhelm Murnau etwa soll über *Sunrise* erzählt haben, „dass er viele Szenen bewusst länger gestaltet hatte, weil er aus langer Erfahrung wusste, dass

---

<sup>343</sup> W. Thiel, 1983, S.608.

<sup>344</sup> F. Güttinger, 1984, S. 175.

<sup>345</sup> Güttinger, *Der Stummfilm im Zitat der Zeit*, S. 157.

<sup>346</sup> W. Thiel, 1983, S.608; vgl. auch L. Prox, *Perspektiven einer Wiederaufbereitung von Stummfilmmusik*, 1979, S. 14.

sonst die musikalische Linie bei diesen Szenen nicht zu völliger Entfaltung gekommen wäre.“<sup>347</sup>

Auch Otto Stenzel, einer der bekannten Kinokapellmeister und Illustratoren der 20er Jahre in Berlin, erinnerte sich in diesem Zusammenhang an die Zusammenarbeit mit Robert Sidomak zu *Menschen am Sonntag* (D, 1929):

„Regisseur Sidomak, sehr besorgt um das Schicksal seines Erstlings, ließ es sich nicht nehmen, bei der Konzeption der musikalischen Begleitung, dem Arrangement von Anfang an dabei zu sein und jede Frage bis ins Detail mit mir zu besprechen.“<sup>348</sup>

Der berühmte Film *Metropolis* (R: Fritz Lang, D, 1921) war sogar von Anfang an auf die Gemeinsamkeit mit der Musik hin konzipiert:

„Durch eine bis dahin beispiellose und noch heute leider seltenere enge Zusammenarbeit zwischen Drehbuchautorin Thea von Harbou, Regisseur Fritz Lang und Komponist Gottfried Huppertz bereits vor und während der Dreharbeiten kam eine hochgradige Verbindung der Musik mit der Handlung und der Architektur, dem Stil und dem Rhythmus der Filmbilder im Wagner’schen Sinne eines Gesamtkunstwerkes zustande.“<sup>349</sup>

Auch Sergej Eisenstein legte bei *Panzerkreuzer Potemkin* (UdSSR, 1926) Wert auf eine Zusammenarbeit mit dem Komponisten Edmund Meisel:

„Gewiss, vieles war noch lückenhaft und keineswegs vollkommen; denn mein Aufenthalt in Berlin während der Zeit, als die Musik entstand (1926), war zu kurz. Doch er war trotzdem nicht so kurz, als dass ich nicht die Zeit gefunden hätte, mich mit Meisel, dem Komponisten, über den entscheidenden ‚Effekt‘ der ‚Potemkin‘-Musik zu verständigen.“<sup>350</sup>

In den USA schrieb Charles Chaplin zu einigen seiner Filme die Musik sogar selbst.<sup>351</sup>

Lothar Prox schließt sich zudem Joris Ivens an, der folgerte, dass, wenn es zwischen der Musik und den Bildern zu einer dialektischen Wechselwirkung komme, es

---

<sup>347</sup> zit. nach L. Prox, Perspektiven einer Wiederaufbereitung von Stummfilmmusik, 1979, S. 14.

<sup>348</sup> H. Birett, zit. nach P. Rabenalt, 2005, S. 57.

<sup>349</sup> P. Rabenalt, 2005, S. 62.

<sup>350</sup> S. Eisenstein, Gesammelte Aufsätze I, S. 226f., zit. nach U. Rügner, 1988, S. 90.

<sup>351</sup> z. B. zu *The Gold Rush* (1925) oder *City Lights* (1931).

gelingen, „den Gesamteindruck visuell und auditiv auf ein höheres Niveau zu heben.“<sup>352</sup>

Auch Martin Loiperdinger betont, dass es beim frühen Kino eben noch nicht damit getan sei, einfach nur Filmrollen in den Projektor einzulegen: „Das Aufführungsereignis der Filmvorführung erhält durch die Musik [...] zusätzliche Dimensionen, die den Stummfilmen so, wie sie uns als Filmmaterial, d. h. als Medienprodukt überliefert vorliegen, gar nicht anzusehen sind.“<sup>353</sup>

Ein ganz pragmatisches Argument bringt schließlich Herbert Birett:

„Bei den tonlosen Vorführungen von Stummfilmen erlebt man immer wieder, dass die Besucher nach einiger Zeit ihren eigenen Ton dazu erzeugen – und der ist meist noch viel weniger zur Untermalung geeignet als die angeblich so gar nicht dazugehörige Musik.“<sup>354</sup>

Heute gibt es heute eine Vielzahl von Musikern oder Ensembles, die Stummfilme regelmäßig begleiten oder sich auf Stummfilmbegleitung spezialisiert haben.<sup>355</sup> Für einige von ihnen stellt die Stummfilmbegleitung sogar das einzige oder zumindest das Hauptbetätigungsfeld dar. Auch Zahl und Formen der Stummfilmvertonung bzw. –komposition sind in den letzten Jahren geradezu sprunghaft angestiegen.<sup>356</sup>

## 4.2 FORMEN UND MODELLE GEGENWÄRTIGER STUMMFILMVERTONUNGEN

---

Die gegenwärtige Stummfilmpraxis hat den historischen Modellen der Lichtspielbegleitung neue Varianten zur Seite gestellt. Wolfgang Thiel spricht von

---

<sup>352</sup> zit. nach Prox, Perspektiven einer Wiederaufbereitung von Stummfilmmusik, 1979, S. 10f.

<sup>353</sup> M. Loiperdinger, Plädoyer für eine Zukunft des frühen Kinos, in: Früher Film und späte Folgen, 1998, S. 77.

<sup>354</sup> zit. nach F. Güttinger, 1984, S. 173.

<sup>355</sup> siehe dazu Kap. 4.6.

<sup>356</sup> vgl. dazu im Anhang

einem Spektrum, das „weitaus größer [ist], als es zu Zeiten des Stummfilmkinos war und sein konnte.“<sup>357</sup> Diese Vielfalt der heutigen Stummfilmbegleitung habe ich folgendermaßen zu kategorisieren versucht:

#### 4.2.1 ORIGINALPARTITUREN

---

Im Verhältnis zur Gesamtzahl der produzierten Stummfilme hat sich die Filmindustrie nur bei sehr wenigen Großfilmen dazu entschließen können, eine Originalkomposition in Auftrag zu geben. Von diesen Originalkompositionen sind zudem nur wenige erhalten bzw. zugänglich, wie Ken Sutak konstatiert:

„Die meisten Materialien, also Partituren und Stimmen zu Filmen, die vor den fünfziger Jahren entstanden, wurden entweder vernichtet, gingen verloren oder sind in einer Art und Weise archiviert worden, dass jeder Versuch, sie wieder auszugraben, zum Scheitern verurteilt ist.“<sup>358</sup>

Einen besonderen Glücksfall stellt die Komposition Richard Strauss' zur Verfilmung von *Der Rosenkavalier* (R: Robert Wiene, D, 1925) dar, da außer der Partitur sogar noch eine Schellackplatte, auf der Strauss Teile der Filmmusik in London eingespielt hatte, existiert. Richard Strauss hatte seine Opernpartitur, die 15 Jahre zuvor entstanden war, für Robert Wienes Film adaptiert und einige Teile neukomponiert. Neben der Fassung für großes Orchester, die der Opernbesetzung entspricht, hatte Strauss für die kleineren Kinos auch eine Salonorchesterversion erstellt, die das *Ensemble 13* unter Manfred Reichert im September 1999 im Konzerthaus Berlin zu den Bildern spielte.<sup>359</sup> Der Film und die Musik in der Fassung für großes Orchester erlebten ebenfalls in Berlin eine gemeinsame Wiederaufführung am 25.10.2008 im

---

<sup>357</sup> W. Thiel, 1983, S. 606.

<sup>358</sup> K. Sutak, *The , wie Kenreat Motion Picture Soundtrack Robbery*, Archon Books, Hamden 1976, S. 7 Anm. 10, übersetzt von und zit. nach zit. H. Pauli, 1982, S. 17, Anm. 3.

<sup>359</sup> Klaus G. Koch: *Rosenkavallerie. Ein Stummfilm erinnert an Richard Strauss*, <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/1999/0910/feuilleton/0124/index.html>, in: *Berliner Zeitung*, <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/>, 10.9.1999, 1.2.2009.

Konzerthaus am Gendarmenmarkt. Es spielte das Rundfunk Sinfonieorchester Berlin unter der Leitung von Frank Strobel.<sup>360</sup>

Als eine der meist bemerkenswerten Stummfilmkompositionen, die erhalten ist, gilt die Musik von Max Deutsch zu *Der Schatz* (R: Georg W. Papst, D 1923). Am 24. und 25. Februar 2007 brachte das *modern art Ensemble* die fünfsätzliche Filmsinfonie im Berliner Konzerthaus zum Wiedererklingen.<sup>361</sup>

Der berühmte amerikanische Regisseur Charles Chaplin schrieb die Musik zu seinen meisten Filmen selbst, so auch - wenn auch erst 17 Jahre nach der Fertigstellung des Films - zu *Goldrausch* (R: Charles Chaplin, USA 1925, Musik: 1942), einem seiner bekanntesten Filme. Im Mai 1997 war Chaplin in der Komischen Oper Berlin zu sehen und zu hören, interpretiert von dem Filmorchester Babelsberg unter der Leitung von Frank Strobel.<sup>362</sup>

Weitere Originalpartituren sind unter anderen erhalten von Dimitri Schostakowitsch zu *Das neue Babylon* (R: Grigorij Kosinzew und Leonid Trauberg, UdSSR, 1929), von Gottfried Huppertz zu *Die Nibelungen* (R: Fritz Lang, D, 1924) und *Metropolis* (R: Fritz Lang, D, 1927) oder von Edmund Meisel zu *Panzerkreuzer Potemkin* (R: Sergei M. Eisenstein, UdSSR, 1925) sowie zu *Der heilige Berg* (R: Arnold Fanck, D, 1926).

In anderen Fällen ist zwar bekannt, dass zu einem bestimmten Film eine eigene Filmmusik komponiert worden ist, die Partitur ist aber eben nicht oder nur unvollständig überliefert. Mitunter können aber vorhandene Klavierauszüge,

---

<sup>360</sup> s. W. Fuhrmann: Richard Strauss als Filmkomponist?, <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2008/1023/kulturkalender/0061/index.html>, in: Berliner Zeitung, <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/>, 23.10.2008, 1.2.2009.

<sup>361</sup> s. Klaus G. Koch: Rosenkavallerie. Ein Stummfilm erinnert an Richard Strauss, <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/1999/0910/feuilleton/0124/index.html>, in: Berliner Zeitung, <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/>, 10.9.1999, 1.2.2009.

<sup>362</sup> S. Melle: Lustige Hütte über dem Abgrund. Chaplins „Goldrausch“ in der Komischen Oper, [www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/1997/0523/none/0044/index.html](http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/1997/0523/none/0044/index.html), in: Berliner Zeitung, <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/>, 23.5.1997, 1.2.2009.

Einzelstimmen oder andere Materialien als Grundlage für eine Rekonstruktion der Orchesterfassung dienen. So ist beispielsweise Edmund Meisels Partitur zu *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (R: Walther Ruttmann, D, 1927) nicht überliefert. Was aber existiert, ist ein mit spärlichen Instrumentationsangaben versehener Klavierauszug. Gestützt auf diesen und unter Zuhilfenahme von Zeitungskritiken der Uraufführung, die vom Einsatz einer Jazz-Combo und Raumeffekten wie einer Fanfare berichteten, bemühte sich der Komponist Bernd Thewes im Auftrag von ZDF und ARTE 2007 die Orchesterpartitur zu rekonstruieren, die das Rundfunk-Sinfonieorchester unter der Leitung von Frank Strobel im September desselben Jahres im Berliner Friedrichstadtpalast aufführte.<sup>363</sup>

Selbst bei Vorhandensein einer weitgehend vollständigen Originalpartitur sei es aber nicht garantiert, dass diese zu einer der vorhandenen Filmkopien passe. Einige Filme liegen in ihrer ursprünglichen Fassung, für welche die Musik komponiert wurde, nicht mehr vor. Um die Originalmusik gleichzeitig mit dem Film zur Aufführung bringen zu können, muss erst die dazugehörige, filmische Originalfassung rekonstruiert werden. Ist dies nicht möglich, muss die Musik gekürzt werden.<sup>364</sup>

Originalpartituren aus Stummfilmzeiten werden heute zumeist in Opern- oder Konzerthäusern zur Aufführung gebracht. Das liegt einerseits an den großen Komponisten, deren Namen untrennbar mit dem Konzertbetrieb verbunden sind, andererseits ganz einfach an dem Erfordernis eines Orchesters, das in einem heutigen Kino eben nicht mehr anzutreffen ist.

Um den Film auch an Orten vorzuführen zu können, an denen kein Orchester zur Verfügung steht oder Platz hat, werden originale Orchesterpartituren mitunter auch für Piano solo oder kleinere Ensembles transkribiert - eine Anpassung an praktische Verhältnisse, die in den 1920er Jahren durchaus zum Kinoalltag gehörte. Als sehr

---

<sup>363</sup> W. Fuhrmann: Der erste große Videoclip. Neu zu entdecken: das historische Filmkonzert „Berlin. Die Sinfonie der Großstadt“, <https://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2007/0920/none/0052/index.html>, in: Berliner Zeitung, <http://www.berliner-zeitung.de>, 20.9.2007, 3.10.2010.

<sup>364</sup> vgl. W. Sudendorf, 1988, S. 210f. Zur Problematik der Stummfilmrekonstruktion siehe Kap. 4.3.2

frühes Beispiel sei hier das Arrangement für Klavier von Schostakowitschs Originalmusik zu *Das Neue Babylon* (R: Grigorij Kosinzew und Leonid Trauberg, UdSSR, 1929) durch den Pianisten Arthur Kleiner im Jahre 1973 genannt.

In den drei letztgenannten Fällen tritt die Problematik der Verwendung des Begriffes „Originalfassung“ zutage, auf die sowohl Bullerjahn wie auch Johnen und Sudendorf hinweisen.<sup>365</sup> Überdies ist darauf hinzuweisen, dass die Vorführung eines Filmes aus den 20er Jahren auch mit der Originalmusik keineswegs zu einem authentischen historischen Ereignis wird, da, abgesehen von wenigen unmittelbaren physiologischen Prozessen, die Wirkungen von Filmmusik „auf kulturell bestimmten Lernprozessen, die vor allem auch durch die üblicherweise große [Ton-] Filmerfahrung und Filmmusikerfahrung des heutigen Publikums initiiert und geprägt werden“<sup>366</sup>, beruhen.

#### 4.2.2 IMPROVISATION

---

Eine heute sehr häufig anzutreffende Form der Stummfilmbegleitung ist das freie Stegreifspiel, meist am Klavier oder Flügel.

Der Wiener Pianist Gerhard Gruber spricht über die Beweggründe, improvisierte Klaviermusik auch heute noch zu Stummfilmen zu spielen: Gerade im Stummfilm habe die Improvisation einen berechtigten und sinnvollen Platz, da sie „Kraft und Spannung durch das im Moment Entstehende zu erzeugen imstande“ sei. Intensität, Emotion, Witz und Humor seien Attribute des lebendigen, nicht vorgefertigten menschlichen Ausdrucks. Es gehe nicht darum, in nostalgischer Weise die Situation der ersten Stummfilmzeit wieder heraufzubeschwören, sondern aus der Verbindung

---

<sup>365</sup> vgl. K. Johnen, 1998, S. 99.

<sup>366</sup> Maas/Schudack, 1994, S. 30. Siehe mehr zu dieser Problematik unter Kap. 4.5.1.

von lebendiger Musik mit den ‚lebenden‘ Bildern Neues entstehen zu lassen – „eine Alternative im Zeitalter der Verpackungs- und Konfektionskultur“.<sup>367</sup>

Kritik an der Wiederbelebung dieser Form der Stummfilmbegleitung äußert hingegen der Dirigent Frank Strobel, Gründer der Europäischen Film-Philharmonie: Der Stummfilmpianist sei ein paradoxes, falsches Relikt jener Zeit. „Improvisation“, so Strobel, „widerspricht dem Prinzip einer durchkomponierten Filmmusikpartitur.“<sup>368</sup>

#### 4.2.3 NEUVERTONUNGEN ZWISCHEN IMPROVISATION UND KOMPOSITION

---

Die Anteile dieser Mischformen variieren stark und reichen von Improvisationen über vorab notierte Modelle, wie es beispielsweise die Pianistin Eunice Martins praktiziert, bis hin zu Vertonungen mit einem ausgewogenen Verhältnis von Komposition und Improvisation.

So beschreibt Ulrich van der Schoor die Musik des Ensembles *Trioglyzerin*, dem außer ihm noch Tobias und Kristoff Becker angehören:

„Klavier, Cello und Oboe stellen den Bezug zur Tradition dar. Zusätzlich kommen Synthesizer zum Einsatz, um durch Geräusch- und Toncollagen eine größere Klangvielfalt zu erreichen. Die Komposition spielt bei der Vertonung eine ebenso wichtige Rolle wie die Improvisation, die der Unmittelbarkeit der Live-Begegnung Nachdruck verleiht.“<sup>369</sup>

*Trioglyzerin* hatte schon zahlreiche Auftritte in kommunalen Kinos so wie auch bei den Kurzfilmtagen in Oberhausen oder beim Ernst-Lubitsch-Festival in Schleswig-Holstein.

---

<sup>367</sup> G. Gruber: Über Stummfilmpraxis, <http://www.filmmusik.at/GG/Filmbegleitung/Stummfilm/Praxis/>, 12.8.2009.

<sup>368</sup> F. Strobel, zit. nach K. Luehrs-Kaiser: Im Kino liegt die Zukunft der Musik, [http://www.welt.de/welt\\_print/article2347419/Im-Kino-liegt-die-Zukunft-der-Musik.html](http://www.welt.de/welt_print/article2347419/Im-Kino-liegt-die-Zukunft-der-Musik.html), in: Welt Online, <http://www.welt.de/>, 25.8.2008, 13.11.2009.

<sup>369</sup> Tobias Becker: Trioglyzerin – Stummfilmvertonung live, <http://www.filmmusik.de/trioglyzerin/Start.html>, 10.03.2011.

#### 4.2.4 KOMPILATIONEN UND ZEITGENÖSSISCHE AUTORENILLUSTRATIONEN

---

Nach dem Vorbild einer Aufführung aus dem Jahre 1929, die er schon damals selbst dirigiert hatte, brachte W. Schmidt-Boelcke unter Verwendung von Musik von Schostakowitsch, Strawinsky, Mussorgsky, Bordin sowie kleinen Eigenkompositionen 1977 nochmals *Sturm über Asien* (R: Wsewolod I. Pudowkin, UdSSR, 1929) zur Aufführung. Versuche, kompilierte Filmmusik nach einem konkreten historischen Vorbild zu rekonstruieren scheitern aber in der Regel daran, dass etwa achtzig Prozent des verwendeten Notenmaterials gegenwärtig nicht mehr zu beschaffen sind.<sup>370</sup>

Häufiger werden heute aus überlieferter Kinotheken- und Archivmusik neue Kompilationen zusammengestellt. In den 1920er Jahren waren die Orchestermusiker in der Lage, gemeinsam innerhalb weniger Takte zum nächsten Stück hinüberzumodulieren, teilweise unter Zuhilfenahme von Modulationstabellen. Frank Strobel spricht von einer hochentwickelten Musikkultur, die in Vergessenheit geraten sei. Das sei mit einem heutigen Orchester nicht mehr möglich, sodass die Übergänge in der Regel ausgeschrieben werden müssten.<sup>371</sup> Mitunter werden solche frei zusammengestellten Kompilationen aber gar nicht live aufgeführt, sondern nur als Tonträger disponiert.

Die größte Gruppe unter den heute zur Aufführung kommenden Kompilationen bilden aber jene, die Material verwenden, das nicht Teil der historischen Kompilationspraxis war. Schon 1984 unterlegte etwa Giorgio Moroder *Metropolis* (R: Fritz Lang, D, 1926) durchgehend mit Pop-Songs.

---

<sup>370</sup> U. Rügner, 1988, S. 17.

<sup>371</sup> H.-J. Linke: Als der Tonfilm kam, war alles vorbei. Ein Gespräch mit Dirigent Frank Strobel über Filmmusik und die Kino-Musik-Kultur der Stummfilmzeit, [http://www.fr-online.de/in\\_und\\_ausland/kultur\\_und\\_medien/feuilleton/?em\\_cnt=1372049](http://www.fr-online.de/in_und_ausland/kultur_und_medien/feuilleton/?em_cnt=1372049), in: Frankfurter Rundschau online, <http://www.fr-online.de>, hrsg. v. Druck- und Verlagshaus Frankfurt am Main GmbH, 24.7.2008, 15.1.2010.

Auch die zwei Plattenaufleger Thomas Redekop und Hajo Toppius vertonen Stummfilme als *PhonoKlangGalerie* mithilfe von vier Plattenspielern, zwei CD-Playern und Effektgeräten kompilatorisch. Zu Beginn wird die Video-Kopie des zu vertonenden Filmes mehrfach angesehen, um ein Gefühl für die Stimmung im Film zu entwickeln. Im Gespräch wird der Film dann strukturiert, interpretiert und ein Handlungsablaufplan gebaut. Danach folgt ein ausgiebiges Suchen in den Plattensammlungen nach passenden Musikstücken. Während der Film läuft, werden mögliche Platten aufgelegt. So entsteht langsam ein Konzept, und es würden sich jene Platten beziehungsweise Stile herauskristallisieren, die dem Score die Prägung geben würden.<sup>372</sup> Außerdem höre man dann, wo es unter Umständen interessante Korrespondenzen zwischen den Szenen und der möglichen Musik gebe. Am Ende folgt der umfangreichste Teil der Arbeit: die genaue Anpassung der Platten und CDs an die einzelnen Szenen. Das Ergebnis ist eine bunte Klangcollage:

„Platten werden langsamer oder schneller von beliebigen Stellen und in beliebiger Länge abgespielt, zwei oder mehr Platten werden abwechselnd ineinander gemischt, eine Platte läuft und andere liegen darunter oder darüber, schließlich bietet die Nadel des Plattenspielers, ob rutschend, kratzend oder klopfend, eine zusätzliche Klangquelle.“<sup>373</sup>

Stilistisch lässt sich die Musik als eine Kombination und Vermischung von Avantgarde, Jazz, Klassik und Electronic beschreiben.

Bei der Live-Vertonung ist ein genaues Zeitmanagement unerlässlich. Platten müssen teilweise viel früher gestartet werden als sie dann eigentlich erklingen, damit dann die gewünschte Musik zu der richtigen Szene erklingt. „[...] schwierig wird's vor allem wenn mehrere Plattenspieler gleichzeitig laufen, und man viel mixen muss und auch noch mit den Effekten beschäftigt ist – da muss vorher genau feststehen, welche Platte wann auf welchen Teller kommt“, erklärt Toppius.<sup>374</sup> Gleichlaufschwankungen, die zur Folge hätten, dass schon nach kurzer Laufzeit die Musik nicht mehr synchron zum Film laufen würde, werden dadurch vermieden,

---

<sup>372</sup> PhonoKlangGalerie: Wir/Zwölf Fragen, <http://www.ohrenkino-berlin.de/>, 15.01.2010.

<sup>373</sup> PhonoKlangGalerie: Wir, <http://www.ohrenkino-berlin.de/>, 15.01.2010.

<sup>374</sup> PhonoKlangGalerie: Wir/Zwölf Fragen, <http://www.ohrenkino-berlin.de/>, 15.01.2010.

indem nur mit so kurzen Versatzstücken von verschiedenen Tonträgern gearbeitet werde, dass solche Probleme erst gar nicht entstehen würden. Seit 1997 organisieren Redkop und Toppius als *OhrenkinO* regelmäßig Stummfilmabende mit Live-Musik-Begleitung in Berlin. Daneben können sie auch Auftritte beim *Film&MusikFest Bielefeld*, beim *Internationalen Stummfilmfestival Berlin* oder beim *Filmfest Braunschweig* verzeichnen.

Auch zeitgenössischen Autorenillustrationen ist die Verwendung von Fremdmaterial eigen. Dieses wird aber in unterschiedlichem Ausmaß durch eigenes Material ergänzt.

In seiner Autorenillustration zu *Sunrise* (R: Friedrich W. Murnau, USA, 1927) aus dem Jahr 2004 arbeitete Wolfgang Mitterer zum Beispiel auf zwei unterschiedlichen Tonebenen. Die erste Ebene gehört einem Orchester, die zweite besteht aus elektronischen Klängen bzw. Arrangements von Elektronik, Schlagwerk und Instrumentalklängen:

„Jetzt mache ich gerade eine Filmmusik für die Tonkünstler für das Konzerthaus im April, wo ich die hauptsächlich klassische Musik spielen lasse. Ich habe gesagt, das Orchester soll spielen, was es am besten kann. Alte Geschichten. Das baue ich einfach unter den Film drunter, so wie Versatzstücke. Eine Minute von da, eine Halbe [!] von da und zwei Minuten von da, aber das dürfen sie im falschen Tempo spielen, entweder viel zu langsam, oder immer schneller werdend. Ich verfärbte das zusätzlich live mit Elektronik. Ich möchte so teilweise einen Live-Klassik-Remixe produzieren.“<sup>375</sup>

Die totale Filmzeit beträgt 94 Minuten und 13 Sekunden. Davon spielt das Orchester 33 Minuten und 30 Sekunden, die Zeit der elektronischen Einsätze und Arrangements beträgt 60 Minuten und 43 Sekunden.

---

<sup>375</sup> W. Mitterer, zit. nach L. Unterweger, *Musik inszenieren*, 2004, S. 84.

#### 4.2.5 KOMPOSITIONEN

---

Igor Strawinsky reagierte in der Zeitschrift *L'Écran français* 1947 auf die Frage, welche Rolle die Musik in seinem Leben spiele, sehr radikal:

„Filmmusik ist nur dazu da, dem Komponisten Geld einzubringen. [...] Musik ist eine zu hohe und edle Kunst, um anderen Kunstgattungen dienstbar zu sein. Die Tatsache, dass manche gute Komponisten für den Film gearbeitet haben, ändert nichts an diesen grundlegenden Betrachtungen. Gute Komponisten werden dem Film immer geeignete Ergänzungen zu bieten haben: sie schaffen hörbarere Töne, als andere Komponisten es vermögen. Doch sie sind in gleicher Weise an die Grundregeln des Films gebunden, die selbstverständlich vor allem auf kaufmännischem Gebiet liegen.“<sup>376</sup>

Dieses getrübe Verhältnis von Komponisten, die aus dem Bereich der autonomen Konzertmusik stammen, zu Filmmusik sieht Jerry Goldsmith in der notwendigen Anpassung der Komposition, also in der Einschränkung durch die filmische Vorlage begründet:

„Die meisten Komponisten wie Strawinsky und Schönberg konnten für den Film nicht arbeiten, weil ihnen dauernd ihr Ego dazwischen kam. Sie wollten sich nicht darauf einlassen, das natürliche Strömen der Schöpferkraft zugunsten der Bedürfnisse eines Films zu unterbrechen.“<sup>377</sup>

Auch Kreuzer erzählt vom Scheitern hochkarätiger Konzertkomponisten an den Anforderungen pragmatisch-filmischen Komponierens. So weist etwa die für sich genommene makellose Musik Leonard Bernsteins zu *On The Waterfront* (R: Elia Kazan, USA, 1954) in filmischer Hinsicht handfeste Mängel auf:

„Beispielsweise basieren viele Passagen auf klassisch-dreiteiligen Formschemata und mussten während der Postproduktion des Films mehrfach für einige Sekunden unterbrochen werden, um die Verständlichkeit der Dialoge zu gewährleisten.“<sup>378</sup>

Zudem drängt die immer stärkere Dominanz der Geräuschebene die eigentliche Filmmusik immer mehr in den Hintergrund, und wer für den Film komponiert, muss akzeptieren, dass nach Mischung der verschiedenen Tonspuren letztendlich nur

---

<sup>376</sup> I. Strawinsky, in: Kino, 1967/6, Frankfurt a.M., zit. nach P. Rabenalt, 2005, S. 253.

<sup>377</sup> J. Goldsmith, in: Tony Thomas, S. 17, zit. nach P. Rabenalt, 2005, S. 253f.

<sup>378</sup> A. Kreuzer, 2001, S. 98.

noch ein paar Fragmente des eigenen Werkes durch den dicht gewebten Teppich von Soundeffekten hindurchragen.

Im Zuge des Sich-in-den-Dienst-Stellen des Filmkomponisten ist es darüber hinaus äußerst heikel, aus den Erkenntnissen über die Machart der Filmmusik auf einen Personalstil ihres Schöpfers zu schließen. Ob die Entscheidung, eine bestimmte Art von Musik einzusetzen, vom Filmkomponisten allein getroffen wurde, sei nur selten auszumachen, da der Regisseur oft das letzte Wort darüber hätte, wie er den Score haben möchte, so Kreuzer.<sup>379</sup>

KomponistInnen, die den Spagat zwischen autonomer Musik und Tonfilmmusik dennoch wagen, haben mitunter auch mit ihrem Image zu kämpfen, wie es Peter Rabenalt etwa im Falle Ennio Morricones beschreibt:

„Während einerseits im Verhältnis zu den ungezählten ‚Kleinmeistern‘ des Filmgeschäfts seine einprägsamen Leitmotive und kompositorischen Kontrapunkte, seine sich oft konsequent aus kleinen ‚Zellen‘ strukturell entwickelnde thematische Arbeit und seine fantasievoll unkonventionelle Instrumentation mit gestimmten Maultrommeln, Vocalisen, Panflöten, Mundharmonika, Okarinas, unter Einbeziehung von alten (Cembalo) wie neuen Instrumenten (Synthesizer, E-Gitarren), hervorgehoben werden, wird in Kritiken zu seiner Konzertmusik seine Janusköpfigkeit zwischen Avantgarde und Markt nicht selten als Makel, als Anpassung oder auch Zynismus interpretiert.“<sup>380</sup>

Der Tonfilm gilt als „eine Ware, deren Herstellung eine Menge Geld gekostet hat, und deren massenweise Verbreitung nun dieses Geld wieder hereinbringen soll, tunlichst mit Profit“<sup>381</sup>, erklärt Pauli. Im Zuge dieses Warendenkens werde die Position des Komponisten durch das Ansehen, das dieser beim zahlenden Publikum genieße, bestimmt. Dieses sei aber von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen gleich Null. Der durchschnittliche Kinogeher kenne ihn, im Unterschied zu SchauspielerInnen oder RegisseurIn, nicht und gehe auch nicht seinetwillen ins Kino.

---

<sup>379</sup> vgl. A. Kreuzer, 2001, S. 128.

<sup>380</sup> P. Rabenalt, 2005, S. 259.

<sup>381</sup> H. Pauli, 1981, S. 20.

Von den Komponisten, die heute für den Tonfilm schreiben, sind tatsächlich nur wenige auch im Konzertsaal zu Hause. Ausnahmen sind Miclos Rosza, Bernard Herrmann, Ennio Morricone oder John Williams. Neue Musik und Tonfilmkino haben sich in den letzten Jahren immer mehr auseinander entwickelt. Ihren spezifischen Raum im Tonfilmkino konnte sich die Atonalität lediglich für die Darstellung des Abnormalen, Irritierenden und Übersinnlichen schaffen. Dies betrifft vor allem die Genres Film Noir, Psychothriller, Horror und Science Fiction.<sup>382</sup> Die meisten Tonfilmmusiken bewegen sich, auch wenn sie dissonante Elemente enthalten, im Rahmen der westlichen Tonalität.

Liest man aber die Namen jener KomponistInnen, die in den letzten 30 Jahren und gegenwärtig für den *Stummfilm* komponieren, so fällt auf, dass es bis auf wenige Ausnahmen solche sind, die dem Bereich der autonomen, konzertant aufgeführten Musik zuzurechnen sind.

Warum aber konnte die Renaissance des Stummfilms ein neues Arbeitsfeld für zeitgenössische Komponisten absoluter Musik eröffnen?

Der Stummfilm gehört heute nicht mehr dem kommerziellen Kinomarkt an. Vielmehr gilt er heute im Gegensatz zum Tonfilm als Artefakt und wird als zu rettendes Erbe und zu pflegendes Kulturgut gesehen, weshalb sich AvantgardekomponistInnen, die heute für den Stummfilm schreiben, nicht um ihr Image sorgen müssen.

Zudem ist der Stummfilm heute eng mit wissenschaftlichen Institutionen verbunden, was ihm noch zusätzlich eine gewisse Seriosität anhaften lässt.

Der Komponist wird im selben Atemzug mit dem Regisseur genannt, der Beitrag der Filmmusik zum Gesamtwerk Film wird entscheidend mehr gewürdigt, wenn nicht sogar in dem Mittelpunkt gerückt, was an Aufführungsstätten wie Oper oder Konzertsaal besonders deutlich wird.

---

<sup>382</sup> vgl. O. Wallner, 2004, S. 35 ff.

Auch das Problem der Konkurrenz zwischen Musik und Sound-Design ist beim Stummfilm nicht gegeben. Erstere läuft nicht Gefahr, gegenüber Soundeffekten in den Hintergrund zu rücken und steht durch die konzertante Live-Aufführung generell viel stärker im Vordergrund der Wahrnehmung als dies beim Tonfilm der Fall ist.

Schließlich existiert auch kein Regisseur mehr, der in das musikalische Konzept eingreifen könnte.

In den meisten Fällen durchkomponierten Neuvertonungen handelt es sich um Auftragskompositionen. Als Auftraggeber fungieren Fernsehanstalten, wissenschaftliche Institutionen, Veranstalter von Festivals oder Opern- und Konzerthäuser. In Zeiten, in denen das Publikum, das Opern- und Konzerthäuser füllt, der Musik ihrer eigenen Zeit stark ablehnend gegenübertritt, sind Aufträge für zeitgenössische KomponistInnen rar; sie abzulehnen kann sich kaum jemand leisten.<sup>383</sup>

Darüber hinaus sehen zeitgenössische Komponisten die Komposition für den Stummfilm auch als Chance, die Neue Musik dem heutigen Publikum näherzubringen, motiviert durch die Erfahrung mit der zeitgenössischen Musik, „die binnen einem Vierteljahrhundert um ein Haar jegliche mitteilungs-, jegliche Sprachfähigkeit und somit jeglichen sozialen Rückhalt verloren hätte.“<sup>384</sup>

Anselm Kreuzer führt an, dass sich dramaturgisch eingesetzte Filmmusiken im Hinblick auf das Zielpublikum stilistisch mitunter völlig von den Musikrichtungen unterscheiden können, die den allgemeinen Musikgeschmack derselben Zuschauerschaft treffen: „Insbesondere die Akzeptanz des Filmzuschauers für ungewohnte und ‚schräge‘ Klänge scheint im entsprechenden audiovisuellen Kontext höher zu sein als beim alleinigen Hören entsprechender Musik.“<sup>385</sup>

---

<sup>383</sup> Als Folge des Auftragssystems müssen Neuvertonungen vereinzelt unter Zeitnot fertiggestellt werden. Bernd Schultheis blieben für seine Musik zu *Metropolis* (R: F. Lang, D, 1927) etwa nur knapp vier Monate. vgl. L. Prox, 2001, S. 7.

<sup>384</sup> H. Pauli, 1981, S. 38.

<sup>385</sup> A. Kreuzer, 2001, S. 98.

Für Frank Strobel repräsentiert der Film die Zukunft der Neuen Musik sogar eher als das klassische Konzert:

„Das Hamburger Publikum besteht zumindest zum Teil aus dem traditionellen Konzertpublikum der Hamburger Symphoniker, das als sehr konservativ gilt. Sie wissen, was in solchen Kreisen passiert, wenn man ihnen auch nur 15 Minuten Avantgarde zumutet: Da fliegen die Türen. In Verbindung mit dem Film aber haben sie sich die Musik [Bernd Schultheis Komposition zu Metropolis] zweieinhalb Stunden angehört und waren auch noch begeistert. Sie werden also durch eine Art Hintertür mit neuen Klangwelten vertraut gemacht.“<sup>386</sup>

In der Betonung der Klanglichkeit zeigt sich eine deutliche Parallele zwischen den Ansätzen der Neuen Musik und den Erfordernissen der Filmmusik. Für den Filmkomponisten N.J. Schneider stellt das Komponieren mit Klang einer der wichtigsten Techniken dar, da die primäre Klanglichkeit eine starke emotionale, suggestive Wirkung auf den Hörer hat:

„Im Wiederentdecken und im Weitergestalten der ‚physischen Klanglichkeit‘ liegt das eigentliche Kernstück des filmmusikalischen Komponierens. Denn nicht das Vorführen kontrapunktischer oder anderer Verknüpfungskunststücke ist das Anliegen des Filmkomponisten, sondern das Zur-Schau-Stellen der direkten Sinnlichkeit von musikalischem Material [...]“<sup>387</sup>

Lothar Prox argumentiert, dass es den heutigen Musizierformen zweifellos eher als einer als einer traditionellen Begleitungsart gelinge, „den aktuellen Gehalt der frühen Kinogeschichten zu verdeutlichen.“<sup>388</sup>

Aufgrund der Nähe zur Neuen Musik haben Stummfilmvorführungen mit Live-Begleitung auch ihren Platz bei Festivals Neuer Musik gefunden.<sup>389</sup>

Die um die Erneuerung der Filmmusik bemühten Tonsetzer der 20er Jahre wie Hindemith, Eisler, Gronostay, Milhaud u.a. (siehe oben unter 3.2.4) experimentierten

---

<sup>386</sup> H.-J. Linke: Als der Tonfilm kam, war alles vorbei. Ein Gespräch mit Dirigent Frank Strobel über Filmmusik und die Kino-Musik-Kultur der Stummfilmzeit, [http://www.fr-online.de/in\\_und\\_ausland/kultur\\_und\\_medien/feuilleton/?em\\_cnt=1372049](http://www.fr-online.de/in_und_ausland/kultur_und_medien/feuilleton/?em_cnt=1372049), in: Frankfurter Rundschau online, <http://www.fr-online.de>, hrsg. v. Druck- und Verlagshaus Frankfurt am Main GmbH, 24.7.2008, 15.1.2010.

<sup>387</sup> N.J. Schneider: *Komponieren für Film und Fernsehen*, 1997, S. 7f.

<sup>388</sup> L. Prox, 1998, S. 92.

<sup>389</sup> siehe dazu unter 4.5.7.2

vor allem mit Trick-, Märchen- und Puppenspielfilmen-Musiken für Kammerensembles.<sup>390</sup> Erst die heutige Renaissance der Stummfilmpraxis bietet auch die Chance für zeitgenössische Musikwerke größerer Besetzungen beim abendfüllenden stummen Spielfilm.

Insgesamt ist die Zahl der Kompositionen in den letzten Jahren geradezu sprunghaft angestiegen.<sup>391</sup> Dabei stehen Kompositionen, die sich der Neuen (klassischen) Musik verschrieben haben oder sich modernistischer Stilrichtungen bzw. -richtungen wie Jazz, Pop, minimal music, Elektronik, usw. bedienen, neben anderen, die im Stile der Produktionszeit angelegt sind - worauf sich etwa insbesondere Carl Davis spezialisiert hat. Trotz Erdmanns, Eislers und Adornos Bedenken gegenüber dem Einsatz der Leitmotivtechnik beim Film, ist auch der Wagnersche Stil nach wie vor sehr beliebt.

So beschreibt etwa die niederländische Komponistin Maud Nelissen ihre Musik als einen Mix aus lyrischen und romantischen Einflüssen, inspiriert von der Musik des frühen 20. Jahrhunderts. „Wagner könnte man als ersten Stummfilmkomponisten bezeichnen. Die Elemente seines Musikdramas sind der dramatisch konzipierten Stummfilmmusik sehr nahe“.<sup>392</sup> Wiederkehrende Leitmotive würden den Zuschauer auf einer einfachen Ebene abholen. Die Musik dürfe nicht nur ein musikalisch gebildetes Publikum ansprechen, so Gesa Dördelmann in seinem Artikel über Maud Nelissen.

---

<sup>390</sup> vgl. K. Dettke, 1995, S. 28.

<sup>391</sup> vgl. dazu im Anhang

<sup>392</sup> M. Nelissen, zit. nach: Dördelmann, Gesa: Stummfilm hat viel von Oper, in: Festivalnews des Internationalen Frauenfilmfestivals Dortmund/Köln, [www.femmetotale.de/fv07/downloads/fn\\_sonntag.pdf](http://www.femmetotale.de/fv07/downloads/fn_sonntag.pdf), (22.4.2007), S. 3, 11.10.2008.

## 4.3 ÄSTHETISCHE DEBATTE UND POSITIONEN

---

Wie in den 1920er Jahren – wenn auch nicht in gleichem Umfang – existiert auch heute eine ästhetische Debatte, in der nach den angemessenen Formen der zeitgenössischen Stummfilmbegleitung sowie nach Kriterien, nach denen sich die Qualität einer Stummfilmneuvertonung bemisst, gefragt wird. Ziel dieser Debatte ist die Anhebung der Qualität von Stummfilmaufführungen:

„Die Anregung zur Diskussion und Verbesserung der Begleitungsmethoden erscheint keineswegs aussichtslos. Aktuelle Bestrebungen und Projekte einer planvollen Zusammenarbeit von Filmakademien und Musikhochschulen, Forschungsgruppen und Archiven, Fernsehredaktionen und kommunalen Spielstätten eröffnet die Chance, dass wir nicht in der musealen Pflege des kinematographischen Erbes erstarren, sondern ein neues Bewusstsein vom ästhetischen Reichtum der alten Filme gewinnen. Interdisziplinäres Engagement fördert die analytische Erfahrung und methodische Einsicht, stimuliert die Phantasie oder Initiative und verringert das Risiko der Kosten. Dabei bedarf es eher der Phantasie und Initiative als besonderer Ausgaben, um den ‚Qualitätssprung‘ zu vollziehen: zur Ausdeutung der ‚rhythmischen Kurve‘ eines Avantgardefilms genügt bereits ein einfaches Perkussionsinstrument, etwa eine Trommel, und zur kompetenten Begleitung eines Lustspiels von Ernst Lubitsch mag eine Jazz Combo zuträglich sein.“<sup>393</sup>

### 4.3.1 HISTORIZITÄT ODER NEUE WEGE: ORIGINALKOMPOSITION ODER NEUVERTONUNG?

---

Die Debatte, die ich unter dem Stichwort „Historizität oder neue Wege“ zusammenfasse, kreist einerseits um die Frage nach dem Verhältnis oder der Rangordnung von historischer Originalkomposition und Neuvertonung und andererseits um die Frage nach der Beschaffenheit einer Neuvertonung, d. h., ob eine Neuvertonung im Stil der damaligen Zeit erfolgen oder sich besser aktueller Stilidiome bedienen sollte.

Dabei stehen sich grundsätzlich zwei Positionen gegenüber:

---

<sup>393</sup> L. Prox, 1979, S. 21f.

Auf der einen Seite stehen Cineasten und Filmwissenschaftler, die – teilweise auch selbst mit der Rekonstruktion von Stummfilmen beschäftigt - in der Regel die Priorität des Leinwandgeschehens betonen. An einer Wiederbelebung der historischen Aufführungspraxis interessiert, geben sie historischen Originalkompositionen und, in Ermangelung ebendieser, den „konventionellen Usancen der Kinomusik und ihre[n] Standards einer ‚untermalenden‘ Stimmungskunst“<sup>394</sup>, d. h. Kompilationen, ebenfalls möglichst nach historischem Vorbild, den Vorzug. Neuvertonungen gelten hingegen als Notlösungen, die jedenfalls im Stil der Produktionszeit des Filmes gehalten sein müssten.

Hans Brecht, ehemaliger Leiter der Redaktion *Film und Theater* beim NDR, formuliert diese Forderung nach Originaltreue:

„Wenn man akzeptiert, dass Spielfilme nicht nur unterhalten, sondern auch Wissen über die Zeit ihrer Entstehung vermitteln, ergibt sich daraus die Verpflichtung, Filme so authentisch wie möglich auf den Bildschirm zu bringen. Der Bearbeiter wird versuchen, den Zeitcharakter des Films zu bewahren.“<sup>395</sup>

Werner Sudendorf stellt auch auf Seiten des heutigen Publikums eine „gesteigerte Authentizitätserwartung“<sup>396</sup> fest. Sie richte sich auf den Film, das Musikwerk und auf das Aufführungserlebnis von Stummfilmen. Zu dieser „multizipierten Originalität“ trete – Sudendorf bezieht sich hier vermutlich auf Walter Benjamin (*Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit*) - „der Adel von Einzigartigkeit, der auratische Schein des Originals“<sup>397</sup>.

Bedenkt man aber, dass Originalkompositionen ja bestenfalls nur in den Premierenkinos erklangen, in der Mehrheit der Kinos aber eine andere, hauseigene Musikbegleitung zum Besten gegeben wurde, so erscheint eine eindeutige Definition dessen, was unter einer originalgetreuen Stummfilmaufführung zu verstehen ist, fragwürdig. Da Filme der 1920er Jahre eben nicht als Aufführungsereignis überliefert seien, könnten Stummfilmbegleitungen von heute überhaupt nur

---

<sup>394</sup> L. Prox, 1998, S. 90.

<sup>395</sup> zit. nach L. Prox, 1979, S. 28.

<sup>396</sup> W. Sudendorf, 1988, S. 211.

<sup>397</sup> ebd.

schwerlich den Anspruch auf wirkliche Authentizität erheben, konstatiert Martin Loiperdinger. Zudem ist der Begriff der "Originalkomposition" selbst problematisch, wie schon oben unter Kapitel 4.2.1. angeführt. Was aber gefordert werden könne, so Loiperdinger, sei historische Stimmigkeit „im Sinne einer Rekonstruktion damaliger Programmangebote für das heutige Publikum“.<sup>398</sup>

Auf der anderen Seite stehen Komponisten, Interpreten und musikwissenschaftlich orientierte Stummfilmliebhaber, die eher an der Aufführungspraxis orientiert sind und ihren Beitrag zum Stummfilm als den Bildern gegenüber künstlerisch gleichrangig empfinden. Sie neigen zur experimentellen Auseinandersetzung mit der Filmüberlieferung und „zu einem modernen Interpretationsstil, der ein dialogisches Verhältnis zu den Ereignissen der Fabel vorträgt.“<sup>399</sup>

Stummfilmpianist Joachim Bärenz etwa hält es für wichtig, dass sich die Musik mit der Zeit und mit den Ereignissen verändere. Dadurch würde der Film lebendiger.<sup>400</sup>

Für einen lebendigen Umgang mit der Stummfilmkultur plädiert auch Lothar Prox. Ein solcher bedeute, neue Ansprüche an die musikalische Vermittlung der Stummfilmklassiker zu stellen: „Den heutigen Musizierformen gelingt es zweifellos eher als einer traditionellen Begleitungsart, den aktuellen Gehalt der frühen Kinogeschichte zu verdeutlichen.“<sup>401</sup> Dies begründet er mit dem Hinweis auf die durch den Tonfilm veränderten Seh- und Hörgewohnheiten des Publikums:

„Er [der Tonfilm] differenzierte die audiovisuellen Bezüge und bereicherte ihre klanglichen Möglichkeiten. Von daher entfernen sich neuere Vertonungen von den historischen Vorbildern nicht nur durch die erweiterte Basis des musikalischen Materials, sondern auch durch innovative Dramaturgien, wie sie der Einsatz elektronische Instrumente oder stilistischer Idiome (Jazz, minimal music u.a.) nahelegt.“<sup>402</sup>

---

<sup>398</sup> M. Loiperdinger, 1998, S. 80.

<sup>399</sup> L. Prox, 1998, S. 90.

<sup>400</sup> J. Bärenz in: Aus der Praxis junger Stummfilmpianisten, in: Stummfilmmusik gestern und heute, 1979, S. 80.

<sup>401</sup> L. Prox, 1998, S. 91.

<sup>402</sup> ebd., S. 91f.

In einem im *FilmDienst* erschienenen Artikel zitiert Prox den Brüsseler Filmhistoriker und Stummfilm pianist Eric de Kuyper. Dessen Aussage „accompagner le film et aussi accompagner le public – nicht nur den Film, sondern auch das Publikum ‚begleiten‘“<sup>403</sup> sei ein Grundprinzip, das Kinomusiker der Stummfilmzeit fraglos respektiert hätten und an das es auch heute zu erinnern gelte.

Allerdings – insoferne erscheint Prox inkonsequent – soll aber nicht allen veränderten Seh- und Hörgewohnheiten des heutigen Publikums Rechnung getragen werden. Eine der größten Veränderungen, die Entdeckung der Geräuschebene als stilistisches Ausdrucksmittel, lehnt er nämlich ab.<sup>404</sup>

„Avantgardistische Prinzipien“ nur um ihrer selbst willen – also nicht unter Anwendung der historischen Prinzipien – „ostentativ am Film [zu] exerzieren“<sup>405</sup>, seien ebenfalls abzulehnen.

Aus folgenden zwei Bemerkungen von Lothar Prox lässt sich seine Antwort auf die Frage „Originalkomposition oder Neuvertonung“ ableiten:

„Und eine wachsende Anzahl von Komponisten fühlt sich stimuliert, an den neuen Aufgaben teilzuhaben, d. h. fehlende Musik oder historische Partituren mangelhafter Qualität durch eine zeitgenössische Interpretation zu ersetzen.“<sup>406</sup>

„Es liegt nahe, zunächst die historischen Originaldokumente, die in jüngerer Zeit wiedergefunden wurden (Partituren, Piano-Direktionsstimmen, Orchestermaterial), authentisch einzurichten und den überlieferten Filmen anzupassen.“<sup>407</sup>

Prox gibt damit der Aufführung von Originalkompositionen den Vorrang. Neuvertonungen rechtfertigt er bei fehlender oder mangelhafter Qualität der Originalpartitur. Letzteres Kriterium ist natürlich äußerst problematisch, da kaum objektiv definierbar. Für ihn authentische Maßstäbe hätten wiederentdeckte und wiederaufgeführte Originalkompositionen von Pietro Mascagni, Camille Saint-Saens,

---

<sup>403</sup> L. Prox, 2001, S. 4.

<sup>404</sup> siehe dazu unten unter 4.3.3.4.

<sup>405</sup> L. Prox, 1998, S. 94.

<sup>406</sup> L. Prox, 1993, S. 53.

<sup>407</sup> L. Prox, 1998, S. 91.

Ildebrando Pizzetti, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Jacques Ibert, Florent Schmitt, Max Deutsch, Paul Hindemith, Paul Dessau, Hanns Eisler, Maurice Jaubert, Edmund Meisel, Wolfgang Zeller u.a. gesetzt.<sup>408</sup>

Unter Umständen könnten auch rechtliche Fragen bzw. die Uneinigkeit mit dem Rechteinhaber der Originalmusik die Aufführung derselben verhindern und nach einer Neukomposition verlangen. So berichtet Prox in dem im *FilmDienst* erschienenen Artikel *Der Fall Metropolis* von der Uneinigkeit zwischen dem Berliner Dirigenten Bernd Heller, dem Rechteinhaber der Originalmusik von Gottfried Huppertz zu *Metropolis* (R: Fritz Lang, D, 1927), und der ARTE-Redakteurin Nina Goslar, die darauf bestand, dass ihr künstlerischer Berater Frank Strobel nicht nur die Aufführung, sondern auch die anschließend geplante Einspielung der Originalmusik im Studio zwecks DVD-Produktion dirigiere.<sup>409</sup>

Obwohl Prox betont, dass nichts falscher wäre, „als hier von Notlösungen zu sprechen“<sup>410</sup>, so scheint es doch, als sollten Neuvertonungen seiner Ansicht nach nicht nur aus reinem Selbstzweck heraus entstehen.

Wolfgang Thiel, Filmmusikexperte aus Potsdam, sieht die Bedeutung der Stummfilmrenaissance ebenfalls nicht in einer Wiederbelebung der alten Stummfilmpraxis, sondern in einer „musikalischen Aktualisierung“<sup>411</sup> und bezieht folgende Position: „Unter künstlerischem Gesichtspunkt gebe ich [...] dem Verfahren, bedeutende Stummfilme von Komponisten vertonen zu lassen [...] den Vorzug“.<sup>412</sup> Durch eine Neukomposition trete zu „dem seinerzeit fixierten kinematographischen Schauspiel ein lebendiges, interpretierendes Moment, vergleichbar der aktualisierenden Wirkung einer modernen Bühnenmusik zu einem Shakespeare-Drama“.<sup>413</sup> Außerdem seien echte Sensationen im Sinne des Aufspürens vergessener

---

<sup>408</sup> vgl. ebd., S. 87f.

<sup>409</sup> L. Prox, 2001, S. 3f.

<sup>410</sup> vgl. L. Prox, 1998, S. 91.

<sup>411</sup> W. Thiel, 1983, S.608.

<sup>412</sup> ebd.

<sup>413</sup> ebd., S. 606.

musikalischer Meisterwerke nicht zu erwarten, da es sich gerade bei den Filmpartituren bedeutender Komponisten um ausgesprochene Nebenarbeiten zum Broterwerb gehandelt habe.<sup>414</sup>

Die Vorführung eines Filmes aus den 20er Jahren mit der Originalmusik von damals lässt dieses jedenfalls nicht zu einem authentischen historischen Ereignis werden, betonen Maas/Schudack, da, abgesehen von wenigen unmittelbaren physiologischen Wirkungen, die Wirkungen von Filmmusik „auf kulturell bestimmten Lernprozessen, die vor allem auch durch die üblicherweise große Filmerfahrung und Filmmusikerfahrung des heutigen Publikums initiiert und geprägt werden, beruhen.“<sup>415</sup>

Auch Claudia Bullerjahn gibt ganz allgemein zu bedenken, dass der heutige „tonfilmgewohnte“<sup>416</sup> Zuschauer sich in einer anderen Wahrnehmungssituation befinde und dem Stummfilm mit „ganz anderer Medienkompetenz und daraus resultierender abweichender Erwartungen“<sup>417</sup> gegenüberstehe. In Konsequenz daraus plädiert sie aber anders als Prox von vornherein für die Variante der Neuvertonung. Eine solche sei in der Regel nicht teurer als eine Kompilation oder eine Rekonstruktion originaler Kompositionen und erwecke zudem mehr Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit, vor allem, wenn ein bekannter Komponist dafür gewonnen werden könnte.<sup>418</sup>

Insbesondere vorhandene Zitate können bei der Aufführung einer Originalmusik ein Problem darstellen. Ein Zitat soll beim Zuschauer bestimmte Assoziationen erwecken, die in der Folge das Bildgeschehen deuten oder kommentieren. Um seine dramaturgische Wirkung entfalten zu können, muss das ausgewählte Werk dem Zuschauer freilich schon bekannt sein.<sup>419</sup> Bei einer heutigen Aufführung der

---

<sup>414</sup> vgl. ebd., S. 607.

<sup>415</sup> G. Maas/A. Schudack, 1994, S. 31.

<sup>416</sup> C. Bullerjahn, 2000, S. 83.

<sup>417</sup> ebd.

<sup>418</sup> ebd., S. 82.

<sup>419</sup> vgl. Z.Lissa, 1965, S. 308.

Originalmusik zu *Panzerkreuzer Potemkin* (R: S. Eisenstein, UdSSR, 1925) darf die Assoziation „Revolution“ zum Lied *La Marsellaise* vielleicht noch vorausgesetzt werden, sodass das Zitat seine intendierte Wirkung entfalten kann, in den meisten Fällen kann die Bekanntheit eines Zitates heute aber nicht mehr erwartet werden. Besonders schwierig wird es, wenn die assoziative Verknüpfung bestimmter Textpassagen einer seinerzeit bekannten Melodie mit bestimmten Bildeinstellungen erwünscht war, d. h. das Zitat die Funktion eines gedanklichen Zwischentitels übernehmen sollte.

Mitunter kann die Originlamusik den Zuschauer von heute auch stören, da dieser nicht unbedingt dasselbe erwartet wie einst ein Zeitgenosse. Als Beispiel möchte ich hier die Musik von Joseph Carl Breil zu *Birth of a Nation* (R: David W. Griffith, USA 1915), die der Kategorie Autorenillustration zuzurechnen ist, anführen. In diesem Bürgerkriegsepos geht sämtliches Übel von Schwarzen aus, die meist von geschminkten Weißen gespielt werden. Ursache für jegliches Unglück ist die Aufhebung der Sklaverei, die Geburt einer Nation wird mit der Wiederherstellung weißer Vormacht gleichgesetzt. Charles M. Berg beschreibt, inwiefern auch Breils Musik der rassistischen Ideologie gehorcht:

„Die Musik leistet auf heimtückische Weise Hilfestellung, die Lehre der Bilder zu betonen, indem uns die Tom-Tom-Schläge von Zeit zu Zeit überzeugen, dass der farbige Mann, mag er noch so gut angezogen und gebildet sein, aus Afrika kommt. Warum wird nicht irgend ein asiatisches Instrument benutzt, um uns daran zu erinnern, dass die Arische Rasse von der falschen Seite des Kaukasus stammt?“<sup>420</sup>

Auch das Erklingen des Walkürenritts, während die weißen Rächer des Ku Klux Klan wüten, verleiht dieser Szene eine heldenhafte Wirkung. Wäre es angesichts einer derartigen Ideologie nicht sinnvoller, eine Neukomposition zu wählen, die sich bewusst von den Bildern Griffith' distanziert?

Hans-Christian Schmidt wendet sich in seiner Glosse *Vom Eifer filmmusikalischer Puristen und cineastischer Rekonstrukteure* ebenfalls gegen historische Aufführungen der alten Filme:

---

<sup>420</sup> zit. nach und übersetzt von A. Kreuzer, 2001, S. 39.

„Was nun die künstlerisch ambitionierten Stummfilme anlangt – angefangen von Griffith' GEBURT EINER NATION bis hin zu Clairs FLORENTINER HUT (1927) – so beinhalten sie eine Bildsprache, die rein visuell konzipiert ist, von Eisensteins Montagetechniken oder von Wertows Schnittkünsten einmal ganz abgesehen. Solche Filme, so sie uns heute magisch anziehen, weil sie eben visuelle Kompositionen von hochentwickelter künstlerischer Perfektion sind, vertragen sich mit einer damals üblichen Begleitpraxis schwer, weil uns – nun ja, eben die seinerzeit üblichen Wahrnehmungsgewohnheiten fremd geworden sind. Wir fürchten uns nicht mehr in dunklen Kinoschuppen, wir haben zur Musik dieser Zeit eine nicht mehr zu überwindende Distanz, der stumme Film von damals gilt uns nicht mehr als das Tor zur Welt, sondern weit eher als ein Zeugnis von historischer Qualität. Mit anderen Worten: wir nähern uns dem stummen Film als einem Film, dessen akustische Ebene lautlos, dessen visuelle Ebene um so beredter war. Hinzu kommt eine mehr als fünfzigjährige Erfahrung mit dem Tonfilm. Die dort entwickelten musikästhetischen Standards lassen uns die Klischees der musikalischen Stummfilmzeit in einer Weise naiv und vordergründig erscheinen, die sich mit dem Respekt vor der optischen Gestaltungskraft jener Filme nicht mehr in Einklang bringen lässt [...]“<sup>421</sup>

Doch Schmidt geht noch weiter und plädiert in der Folge überhaupt für die stumme Vorführung der Filme: Der Zuschauer von heute habe die emotionale Distanzminderung durch die Musik nicht mehr nötig, ja würde es vielmehr genießen, die optische Sprache des stummen Films gerade mit distanzierter Neugier zu bestaunen. Im schlimmsten Falle mache die Musik die „Sensibilität des Zuschauers von heute für jene entwickelte Bildsprache zunichte, um derentwillen er sich doch auf eine historische Epoche der Filmkunst einlassen möchte.“<sup>422</sup>

Letzteres muss allerdings als eine sehr subjektive Einschätzung der heutigen Stummfilmrezipienten klassifiziert werden und ignoriert etwas, was wohl schon als Tatsache angesehen werden darf: dass es gerade die Live-Musik der Stummfilmaufführungen ist, die Zuschauer anlockt.

Kurt Johnen hält beide Formen für geeignet, um eine „spannungsreiche und zeitgemäße Interpretation der frühen Filmgeschichte“ zu gewährleisten: „den Charakter einer Uraufführung mit den historischen Vorführbedingungen, entsprechender Musik, Instrumenten-Arrangements und Vorführorten anzudeuten“ oder „eine Musik zu wählen, die eine für unsere Zeit angemessene Interpretation des

---

<sup>421</sup> H.-C. Schmidt, 1982, S. 15.

<sup>422</sup> ebd., S. 16.

Films ermöglicht.“<sup>423</sup> So hat sich auch unter seiner Leitung das Bielefelder Festival zum Ziel gesetzt, diese beiden Aufführungsmodelle kontrastierend nebeneinander zu stellen. Neukompositionen bergen für ihn aber noch zusätzlich die Chance eines „geheimen Lehrplanes [...], der das Publikum auch an ungewohnte Klänge der Neuen Musik heranzuführen“<sup>424</sup> solle:

„nicht vorhörbare Abläufe von Tonfolgen [...], ein Aufeinanderprallen, eine Zusammenballung oder Minimalisierung von Tonfolgen, kurzum Ungewohntes [...], das das Zuhören zu einem Faszinosum des ‚Wie geht es weiter‘ werden lässt.“<sup>425</sup>

## EXKURS: ERWECKT DIE GEGENWÄRTIGE STUMMFILMPRAXIS FALSCHES HISTORISCHE VORSTELLUNGEN?

---

In seinem Essay *Rekonstruktion oder Restauration? Zur Problematik des filmischen Originals* (1988) weist Werner Sudendorf darauf hin, dass sich „mit der vervielfachten Autorität von Stummfilmaufführungen mit Live-Musik“<sup>426</sup> ein Begriff von Filmkunst restauriere, „nach dem die Geschichte des Films eine Geschichte künstlerischer Höhepunkte ist – ausgezeichnet und belegt durch die Aufwendungen der Gegenwart, mit denen diese Filmkunst gerettet wird.“ Damit zusammenhängend schlägt er vor, „die bekannten Titel in ein vernünftiges und dem Fluss der Filmgeschichte entsprechendes Verhältnis zu den weitgehend unbekanntem und die Mehrzahl ausmachenden ‚Alltags‘-Restaurationen zu bringen.“

In diese Kerbe schlägt auch Karl Dettke:

„Die seit Ende der sechziger Jahre im deutschen Fernsehen oder bei öffentlichen Veranstaltungen wiederaufgeführten Stummfilme mit Orchesterbegleitung, sorgfältig vorbereitetem Filmmaterial, optimalen finanziellen, organisatorischen und künstlerischen Bedingungen, sekundenexakten Neukompositionen oder rekonstruierten alten Partituren, bzw. Klavierstimmen täuschen in ihrer erst heute

---

<sup>423</sup> K. Johnen, 1998, S. 99.

<sup>424</sup> ebd., S. 100.

<sup>425</sup> ebd.

<sup>426</sup> W. Sudendorf, 1988, S. 217.

möglichen künstlerischen Qualität den naiven Hörer und Zuschauer über die reale Kinomusik-Praxis der Stummfilmjahre.“<sup>427</sup>

Dies wirft aber die Frage auf, ob es tatsächlich die Aufgabe der zeitgenössischen Stummfilmpraxis ist, die mitunter widrigen und für den Zuschauer unattraktiven Aufführungsbedingungen der 1920er Jahre zu rekonstruieren, nur um korrekte Vorstellungen über die Kinopraxis der Stummfilmzeit zu evozieren.

Sinnvoller erscheint es, dies historisch-wissenschaftlichen Publikationen, Fachbüchern, Ausstellungen und Ähnlichem zu überlassen und die zeitgenössische Stummfilmpraxis - als eine eigene, kleine Kunstgattung anzusehen, deren Aufführungspraxis - jedenfalls, was die Rahmenbedingungen anbelangt - sich längst von den historischen Aufführungsbedingungen emanzipiert hat und ihre eigenen Bedingungen im Gefüge von Wissenschaft, klassischem Konzertbetrieb, DVD-Markt, Eventcharakter und Avantgardemusik geschaffen hat.

#### 4.3.2 KOMPILATION ODER KOMPOSITION?

---

Wurde einmal die Entscheidung zugunsten einer Neuvertonung getroffen, so stellt sich eine weitere unstrittene Frage: Kompilation oder Komposition?

„Die Rückgewinnung einer emotionalen Kultur [...] kann also kaum gleichbedeutend sein mit einer aus historischem Geist betriebenen Restauration der überlieferten Praxis. Der Kult der Authentizität hat dort seine Grenzen, wo er die geschichtliche Veränderung der Rezeption nicht in Rechnung stellt. Für den stummen Film werden wir neue Präsentationsformen finden, wo die alten uns nicht behagen“<sup>428</sup>,

schreibt Lothar Prox in seinem Artikel *Perspektiven einer Wiederaufbereitung von Stummfilmmusik*. Jene „alten Präsentationsformen“, die ihm nicht behagen, sind die der Kompilation bzw. der Autorenillustration. „Illustratoren“, so Prox, „riskieren leichter, den filmischen Rhythmus zu verfehlen als Komponisten, die eine originale

---

<sup>427</sup> K. Dettke, 1995, S. 48.

<sup>428</sup> L. Prox, 1979, S. 15.

Partitur schreiben. Autonom erdachte Musik ist dem filmischen Verlauf günstigenfalls nur in kurzen Phasen anzupassen.“<sup>429</sup>

Um seine Position zu festigen, behauptet Prox, dass dies schon die Kinomusiker in den Anfängen ihrer Praxis erkannt hätten, weshalb die Kinotheken „in der Regel nur charakteristische Passagen aus dem klassischen und romantischen Orchesterrepertoire“<sup>430</sup> enthielten.

Aus dem Umstand, dass die Kinotheken nur charakteristische Passagen aus dem klassischen und romantischen Opernrepertoire enthielten, ist aber nach Meinung der Verfasserin nicht ableitbar, dass die Kinomusiker von damals erkannt hätten, dass die Illustration die Gefahr in sich berge, den filmischen Rhythmus zu verfehlen. Vielmehr hat dieser Umstand wohl andere Ursachen:

Die erste liegt wohl in der Sache der Kompilation selbst begründet. Kinotheken sowie andere Anthologien dienten den Kapellmeistern als Behelf für ihre Illustration. Zu jeder Szene galt es eine der optisch auf die Leinwand geworfene Stimmung entsprechende, d. h. mit anderen Worten eine für diese Stimmung möglichst charakteristische Musik auszuwählen.

U.a. verzeichnet Anselm Kreuzer sogar eine Zunahme des Anteils der originalen Konzertmusik in den Kinotheken im Laufe der 1920er Jahre:

„Haufenweise entstanden Anthologien, in denen kaum mehr Neukompositionen, sondern bekannte Kunstmusik-Werke von Beethoven, Grieg, Mendelsohn, Bizet, Schubert, Schumann, Chopin, Johann Strauß und anderen renommierten „Klassikern“ zusammengestellt wurden.“<sup>431</sup>

Dahinter habe vor allem die Intention gestanden, das Bürgertum ansprechen, das klassische Musik als schick und gepflegt ansah.<sup>432</sup> Um diese Intention nicht zu verfehlen, deren Voraussetzung das Erkennen der Werke durch das Publikum ist, liegt ebenfalls nichts näher, als besonders charakteristische Passagen auszuwählen.

---

<sup>429</sup> ebd., S. 20.

<sup>430</sup> ebd.

<sup>431</sup> A. Kreuzer, 2001, S. 38.

<sup>432</sup> vgl. ebd.

Außerdem beruft sich Prox zur Untermauerung seiner Sicht auf Erdmann/Becce/Brav: „Als ideale Film-Musik-Form galt die ‚einheitlich-gleiche‘ Stimmung, der ‚einsätzliche Satz‘.“ In der Fußnote hierzu führt Prox noch genauer aus: „Als ‚Stimmung‘ charakterisieren die Autoren einen knappen Musiksatz, ‚dessen Faktur in dynamischer, rhythmischer-bewegungsmäßiger sowie harmonisch-melodisch-klanglicher Hinsicht einheitlich ist.“ Und weiter im Haupttext: „Aber das Bewusstsein von der divergierenden Eigengesetzlichkeit des klassischen Musikstücks scheint bei den neueren Kompilationsversuchen kaum noch vorzuherrschen.“<sup>433</sup>

Ist die Berufung auf Erdmann/Becce/Brav zum Zweck eines Plädoyers gegen Kompilationen aus Teilen autonomer Musikwerke aber überhaupt gerechtfertigt?

In der Tat verwies Hans Erdmann darauf, dass die musikalische Illustration des Films Formen bedürfe, welche die Musikkultur, vor allem die auf den Konzertvortrag abzielenden Bearbeitungen für Salonorchester, bisher wenig oder gar nicht kultiviert habe.<sup>434</sup> Diese spezifisch musikalischen Formen spezieller Filmillustrationsmusik seien das Katastrophenstück, das Nachtstück, das Bewegungsstück und das Appassionato.

Um auch für den Film geeignet zu sein, forderte Ludwig Brav von autonomer Musik die Konzentration auf ihren jeweiligen musikalischen Gedanken, um so dem schnellen Ablauf der zu begleitenden Filmhandlung zu genügen. Eine solche Musik müsse „in ihrer Entwicklung knapper, andererseits schneller wechselnd, d. h. präziser in der Kontrastierung“ sein. Gegebenenfalls müsse der Bearbeiter hier eingreifen und „Komplexe von einheitlicher Stimmungsgrundlage“ aus dem vorgegebenen Material herausarbeiten. Die Musik müsse die Möglichkeit „zur Ausschaltung von Stimmungskontrasten bieten, die häufig – filmisch – nicht an der brauchbaren Stelle“ stünden.<sup>435</sup> Eine Kinothek sollte aber vor allem eigentlich

---

<sup>433</sup> Erdmann/Becce/Brav, 1927, Bd. I, S. 61, zit. nach Prox, 1979, S. 20.

<sup>434</sup> vgl. U. Siebert, 2001, S. 120.

<sup>435</sup> L. Brav: Musikalienschau, in: Film-Ton-Kunst (15. April 1926), Nr. 1, S. 5-6, nach U. Siebert, 1990, S. 121.

filmische Musik zur Verfügung stellen, „dramatische Musik im engeren Sinne“, die in den herkömmlichen Phantasien und sinfonischen Sätzen „im allgemeinen nicht zu finden“ sei.<sup>436</sup>

Nun sind diese „dramatische Musik im engeren Sinn“ und diese speziellen filmmusikalischen Formen im *Handbuch* unter der Rubrik „Expression“ zu finden, dort wiederum unter der Kategorie „dramatische Expression“. Ihnen gemeinsam ist eine bestimmte musikalische Faktur:

„[...] ist die dramatische Musik eine solche, die eine weniger regelmäßige Faktur hat, seltener periodisch gegliedert ist, weniger die Melodie als dem kurzen Motiv zuneigt, die von starken Gegensätzen dynamischer, rhythmischer und harmonischer Art durchzogen ist; daneben solche, die im dynamischen Effekt aufwärts oder abwärts führt und schließlich überhaupt sehr bewegte Musik.“<sup>437</sup>

Die gesamte Großgruppe der „Expression“ des *Handbuchs* knüpft an die „inneren Spannungsgesetze“ bzw. die „seelischen Vorgänge“<sup>438</sup> der Filmhandlung und seiner Protagonisten an. Die Musik nehme den „Zustand direkter Gefühlsexpression“<sup>439</sup> an, beziehe sich auf die Gefühle der Protagonistin, auf die Spannung des Films im Sinne einer Gespanntheit der Protagonistin. In dieser Expression des Szenischen sah Erdmann die ideale Bindung von Film und Musik. Diese ideale Bindung sei bei Musik, die „ihren Anhalt mehr aus dem Milieu der Vorgänge gewinnt“ gelockert und noch loser, „wo das Musikelement etwa die Funktion der ‚Bühnenmusik‘ einnimmt, wo sie also real im szenischen Vorgang auftritt oder wenigstens hineingedacht wird.“<sup>440</sup> Letztere beiden Fälle klassifizieren Erdmann/Becce/Brav in Gegenüberstellung zur „Expression“ als „Incidenz“.

Zu dem von Prox verwendeten Begriff der „einheitlichen Stimmung“ bei Erdmann/Becce/Brav führt Ulrich Siebert aus:

---

<sup>436</sup> ebd., S. 6., zit. nach U. Siebert 1990, S. 121.

<sup>437</sup> Erdmann/Becce/Brav, 1927, Bd. I, S. 61, zit. nach U. Siebert, 1990, S. 124f.

<sup>438</sup> H. Erdmann, Zur Methodik der musikalischen Film-Illustration. In: RFB (1924), Nr. 38, S. 43, nach U. Siebert, 1990, S. 128.

<sup>439</sup> Erdmann/Becce/Brav, 1927, Bd. I, S. 42, zit. nach U. Siebert, 1990, S. 127.

<sup>440</sup> H. Erdmann: Zur Grundlage der Beziehungen zwischen Film und Musik. In: RFB (1926), Nr. 26, S. 16, zit. nach U. Siebert, 1990, S. 128.

„Im Zusammenhang mit den Möglichkeiten, das Eingehen der Musik auf die Szene betreffend, nennen Erdmann/Becce/Brav als dritte Kategorie die Stimmung, worunter die Gesamtheit der harmonisch-melodischen, rhythmischen und instrumentatorischen und dynamischen Gestaltungsmittel gefasst wird.“<sup>441</sup>

Stimmung, so Siebert weiter, soll nach den Autoren als Ausdrucksqualität an der konkreten satztechnischen Eigenheit des jeweiligen Musikstücks ablesbar und erfahrbar sein, „wäre also genaugenommen als übergeordnete Kategorie für Musikstücke derselben musikalischen Faktur zu verstehen und wird von den Handbuch-Autoren auch meistens in diesem Sinne gebraucht“.<sup>442</sup>

Um eventuelle Missverständnisse auszuräumen: Die Argumentation von Prox könnte vermuten lassen, Erdmann/Becce/Brav würden als ideale filmmusikalische Form einen Satz erachten, der dynamisch, rhythmisch oder harmonisch einheitlich ist. Wie oben ausgeführt, sahen Erdmann/Becce/Brav die ideale Bindung von Film und Musik aber genauer in der direkten Expression des Szenischen, worunter sowohl dramatische als auch lyrische Expression fallen, wobei unter erstere Stücke fallen, „die von starken Gegensätzen dynamischer, rhythmischer und harmonischer Art durchzogen“ sind!

Auch mit einer bestimmten Stimmung, dem nächstkleineren Ordnungsmerkmal des *Handbuchs*, meinen Erdmann/Becce also wiederum eine bestimmte, wohl nun noch differenzierter als für die Einteilung dramatisch/lyrisch beschriebene musikalische Faktur, wobei für eine solche „einheitliche Stimmung“ gerade zum Beispiel die „Nicht-Einheitlichkeit“ der Dynamik charakteristisch sein kann.

Zusammenfassend lässt sich nun sagen: Erdmann/Becce/Brav sahen autonome Konzertmusik für Illustrationen innerhalb der Rubrik „Incidenz“ als durchaus brauchbar an, innerhalb der Rubrik „Expression“ in den meisten Fällen nur mit Bearbeitungen. Für die Untergruppe der *dramatischen* Expression, also für die starken Erregungsmomente der dramatischen Handlung, die durch das „mehr oder weniger aktive Aufeinanderstoßen der Gegensätze“ im Sinne von Handlung-

---

<sup>441</sup> U. Siebert, 1990, S. 114.

<sup>442</sup> ebd., Anmerkung 75.

Gegenhandlung, Geschehen und Dynamik gekennzeichnet seien<sup>443</sup>, forderten sie spezielle filmmusikalische Formen. Insofern gehen Erdmann/Becce/Brav größtenteils, aber weitaus differenzierter, konform mit Prox' Ablehnung von Kompilationen mit unbearbeiteten „Schallkonserven“.

Wie standen Erdmann/Becce/Brav aber nun explizit zur Frage Komposition oder Kompilation?

1924 schrieb Hans Erdmann in einem frühen Artikel für das *Reichsfilmblatt (RFB)*:

„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.“<sup>444</sup>

Dennoch gesteht er in demselben Artikel dem Kompilationsverfahren, sofern Komponisten am Werk waren, aber durchaus zu, auch künstlerisch Wertvolles gezeitigt zu haben:

„Die Musikgeschichte kennt genug Beispiele, wo Komponisten von Rang in solch kompilatorischem Schaffen aus Eigenem und Fremden – Gutes, ja Bedeutsames zuwege gebracht haben; [...] 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 gar zweimaligem Wechsel des Wochenprogramms, ohne ausreichende Probemöglichkeiten, 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.“<sup>445</sup>

Das bedeutet, dass Erdmann sich der Tatsache bewusst war, dass die mangelnde Qualität der meisten Kompilationen nicht per se aus der Methode abzuleiten war, sondern aus den Umständen ihrer Praxis.

1925 schrieb Erdmann in einem anderen Artikel des *RFB* noch konkreter: „Vor längerer Zeit hatte ich mich einmal dahingehend geäußert, dass eine ‚Veredelung‘

---

<sup>443</sup> vgl. U. Siebert, 1990, S. 124.

<sup>444</sup> H. Erdmann: Filmmusik, ein Problem?, 1. Fortsetzung, In: *RFB* (1924), Nr. 35, S. 31f, zit. nach U. Siebert, 1990, S. 95.

<sup>445</sup> ebd., zit. nach U. Siebert, 1990, S. 96.

der musikalischen Illustration nicht recht möglich sei. Ich möchte das einschränken.“<sup>446</sup> Zu diesem Zeitpunkt hält er es nun durchaus für möglich, Filme mit vorhandener Musik so zu illustrieren, dass „diese Musikbegleitung künstlerischer Wertung fähig wird“. Hierzu müsste allerdings an der Alltagspraxis gerüttelt werden. Und genau diese Einstellung war ausschlaggebend für das Verfassen des *Handbuchs*:

„In der Tat scheint die gebräuchliche Illustrationsmethode so vollkommen unseren gewohnten Anschauungen vom künstlerischen Musikschaffen zu widersprechen, das man sich kaum vorzustellen vermag, wie auf dieser Basis einmal etwas Wertvolles zustande kommen könnte. Und doch, wir müssen den merkwürdigen Versuch machen, uns am eigenen Zopf, aus einem Sumpf zu ziehen, in den wir hinterrücks stürzten. Wir müssen zuerst einmal pietätlos sein, um hiernach wieder zu künstlerischer Selbstachtung zu gelangen.“<sup>447</sup>

Letzten Endes gelangen die Verfasser des *Handbuchs* überhaupt zu der Auffassung, dass zwischen dem Verfahren der Kompilation und dem der Neukomposition einer Musikillustration kein prinzipieller Unterschied bestehe:

„Das Wesentliche dieser Musikgattung [der Illustrationsmusik] dürfte in dem Begriff ‚Anpassung‘ liegen, womit zum Ausdruck gebracht wird, dass die Musik ‚sich zu richten‘ hat. [...] Dabei macht es keinen eigentlich grundlegenden Unterschied, ob man solche Musiken für einen besonderen Fall schrieb, oder sie nur aus Vorhandenem zusammenstellte.“<sup>448</sup>

Gesondert stellte auch Ludwig Brav 1927 noch einmal klar, dass die „Erfassung des kleinsten Details eines dramatischen Bildes“ nicht die Aufgabe der Musik sei, sondern die „große Linie“, die „gesamte musikalisch-dramatische Form“, was sowohl durch Komposition wie durch Illustration zu erreichen sei.<sup>449</sup>

Als großen Vorteil der Komposition gegenüber der Kompilation erachtet Prox die Möglichkeit der Deskription: „Es wird verständlich, warum die Kompilationsmethode gar nicht erreichen kann, was etwa Edmund Meisels Partitur

---

<sup>446</sup> H. Erdmann: Kann der Film „komponiert“ oder „illustriert“ werden? In: RFB (1925), Nr. 42, S. 53, zit. nach U. Siebert, 1990, S. 98.

<sup>447</sup> Erdmann/Becce/Brav, 1927, Bd. I, S. 9.

<sup>448</sup> ebd., S. 6.

<sup>449</sup> L. Brav: Illustration oder Komposition. In: Film-Ton-Kunst 1927, Nr. 2, S. 15-18, zit. nach U. Siebert, 1990, S. 94, Anmerkung 10.

auszeichnet: deren Musik ist wie der Film im rhythmischen Aufbau ‚mathematisch‘ kalkuliert.“<sup>450</sup> Durch den Einsatz der deskriptiven Technik, die im Zuge einer Originalkomposition ja leichter und öfters einsetzbar ist, sieht er die von ihm erwünschte Übereinstimmung von Bild- und Tonrhythmus besser gewährleistet:

„Es hieße die Ästhetik des Stummfilmkinos verkennen, wollte man den Synchronismus der illustrierenden Methode verurteilen. Die Verdoppelung der optischen und akustischen Ereignisse sollte dazu beitragen, das Bewusstsein für die Schwerpunkte der Handlung zu schärfen.“<sup>451</sup>

Eine solche, synchrone, motorisch-illustrative Musik ist natürlich mit den Mitteln der Kompilation nicht oder nur kaum zu erreichen. Ob es aber wirklich die Möglichkeit der Verwendung motorisch-illustrativer Musik ist, die die Überlegenheit der Originalkomposition gegenüber der Kompilation ausmacht, darf bezweifelt werden.

Erdmann/Becce/Brav stellten die Forderung nach einem dramaturgischen Gesamtplan ganz klar über die Arbeit am Detail: „[...] es ist aber daran zu erinnern, dass der Film zwar naturgemäß descriptive Musik sehr bevorzugt, dass aber diese ganze Musikgattung im musikalischen Wert an zweiter Stelle rangiert.“<sup>452</sup>

Auch Ulrich Rügner stellt fest, dass die „extreme Orientierung am Detail, welche sich an Originalkompositionen der Stummfilmzeit so stark beobachten lässt [...], häufig willkürlich und nicht von der filmischen Dramaturgie abgeleitet“ war.<sup>453</sup> Als Beispiel führt er Gottfried Huppertz’ Musik zu *Die Nibelungen* (R: Fritz Lang, D, 1921) an. Die Gefahr einer oberflächlichen musikalischen Überbetonung von Details stelle überhaupt ganz allgemein ein besonders akutes Problem durchkomponierter Stummfilm-Musiken dar.<sup>454</sup>

---

<sup>450</sup> L. Prox, 1979, S. 21.

<sup>451</sup> L. Prox, 1978, S. 231.

<sup>452</sup> Erdmann/Becce/Brav, 1927, Bd. I, S. 40, Anmerkung am Rand, zit. nach U. Siebert, 1990, S. 131.

<sup>453</sup> U. Rügner, 1988, S. 86.

<sup>454</sup> ebd., S. 91.

Zu dieser Thematik bemerkt etwa auch der zeitgenössische Stummfilmpianist Joachim Bärenz:

„Einen rhythmischen Gleichschritt etwa, wenn ein Tänzer eine Bewegung macht, und die Musik macht die Bewegung mit, das würde ich als bloße Verdopplung ansehen. Es sollte vielmehr der psychologische Ausdruck in der Bewegung der Musik enthalten sein, und das übertrage ich dann auch in gewisser Weise auf den Film.“<sup>455</sup>

Neben Lothar Prox nimmt auch Wolfgang Thiel der Kompilation gegenüber eine ablehnende Haltung ein:

„Diese hauptsächlich kommerziellen Zwängen unterstellte und bereits zu ihrer Zeit im Kreuzfeuer ästhetischer Kritik stehende Praxis ist jedoch trotz aller mit dem Ruf nach historischer Authentizität auf den Plan tretenden Restaurationsbestrebungen keineswegs geeignet, das Erbe des klassischen deutschen und internationalen Stummfilms einem breiteren Publikum erschließen zu helfen.“<sup>456</sup>

Bei der Kompilationsmethode, wie sie zwischen 1900 und 1930 praktiziert wurde, handle es sich um ein „unkünstlerische[s] Verfahren“.<sup>457</sup>

Als musikalischer Leiter der Porträt-Reihe *Klassiker der Filmkunst* des DDR-Fernsehens in den Jahren 1980 und 81 entschied er sich allerdings selbst für eine „konsequente Kombination von komponierter Original- und kompilierter Archivmusik.“<sup>458</sup> Er habe den Gedanken reizvoll gefunden, „mit historischer Distanz von einem seinerzeit utopischen Idealfall künstlerischer Stummfilmillustration auszugehen und so nachträglich eine geschichtlich denkbar gewesene Verbindung zwischen zeitgenössischen Filmemachern und Musikern zu stiften.“<sup>459</sup>

Damit gesteht er aber konkludent ein, dass die Kompilationsmethode nicht per se zu verwerfen ist, sondern nur in den überwiegenden Fällen der Praxis der 1920er Jahre auf eine Art und Weise erfolgte, die man als „unkünstlerisch“ einstufen muss. Die

---

<sup>455</sup> J. Bärenz, in: *Aus der Praxis junger Stummfilmpianisten*, 1979, S. 77.

<sup>456</sup> W. Thiel, 1983, S.606.

<sup>457</sup> ebd.

<sup>458</sup> ebd., S. 608.

<sup>459</sup> ebd.

Kompilationen mussten in der Regel unter großem Zeitdruck erarbeitet werden, die Musikstücke konnten nicht aus freiem künstlerischen Ermessen, sondern mussten mit Rücksicht auf die vorhandene Besetzung und ihr spieltechnisches Können ausgewählt werden und natürlich verfügte nicht jeder Kapellmeister über die notwendige musikalische Begabung. Da Thiel aber, wie oben zitiert, einer einfachen Wiederbelebung der alten Stummfilmpraxis eine Aktualisierung vorzieht, ist es nicht einsichtig, wieso zeitgenössische Komponisten diesen „utopischen Idealfall künstlerischer Illustration“ heute nicht öfters herbeiführen dürfen sollten. Abgesehen davon, dass von einer bloßen „Utopie“ gar nicht gesprochen werden kann, wie Ulrich Rügner mit seiner Analyse von Becces Kompilation zu *Der letzte Mann* (R: F. W. Murnau, D, 1924) beweist.<sup>460</sup>

Nicht ganz korrekt ist außerdem die Behauptung, dass die Kompilationsmethode einheitlich im Kreuzfeuer der ästhetischen Kritik gestanden habe und nur kommerziellen Zwängen unterlegen sei. Vielmehr war die ästhetische Frage „Komposition oder Kompilation“ während der gesamten Stummfilmzeit virulent. Dass eine Filmvorführung von Musik begleitet sein musste, war unbestritten, welche dagegen, darüber gingen die Meinungen bis ans Ende der Stummfilmzeit auseinander.

Es wäre falsch zu glauben, dass die Originalkomposition unbestritten den historischen Idealfall dargestellt hat, der einzig und alleine nur aus Mangel an Geld und Komponisten in der Mehrheit der Fälle nicht realisiert werden konnte.

Auf die Haltung Hans Erdmanns, des wichtigsten Theoretikers der 1920er Jahre, wurde bereits eingegangen.

Eine gute Illustration aus dem Reservoir wenig bekannter, aber guter Komponisten sei einer mäßigen Originalmusik vorzuziehen - so lautete der oftmalige Tenor der Kritiker, wie Karl Dettke belegt.<sup>461</sup>

---

<sup>460</sup> U. Rügner, 1988, S. 107 – 121.

<sup>461</sup> Kinobrevier S. 16; Deutsche Musiker-Zeitung 28.1.1928; Film-Kurier 5.7.1929 und 6.4.1927, nach K. Dettke, 1995, S. 55.

Zahlreiche Belege bringt auch Fritz Güttinger. Neben anderen zitiert er etwa Franz Wallner, Filmmusikkritiker des *Berliner Tagblatts*: „Die Zusammensetzungsmethode ist bei Filmbegleitmusik als Behelf, als der natürliche und den filmischen Kunstgesetzen angemessene Behelf, ganz an ihrem Ort.“<sup>462</sup>

Über die von Schmidt Boelcke kompilierte Musik zu dem schwachen Schlager-Stummfilm *Zwei rote Rosen* (R: Robert Land, D, 1928) bemerkte ein Rezensent:

„Da hatte nun ein großer Teil der Musiker Gelegenheit, die virtuose Behandlung jener sogenannten zweiten Instrumente oder, wie ein noch schlechterer Name besagt, die ‚Nebeninstrumente‘ zu zeigen. – Schmidt-Boelckes elegante, immer aber gestraffte Leitung stand gegen die Illustration im Vordergrund, und es war nur ein Beweis guten Geschmacks, wenn Schmidt-Boelcke auf pointierte Illustration zugunsten der Gesamtstimmung verzichtete.“<sup>463</sup>

Ulrich Siebert weist überdies darauf hin, dass sich Aufträge zu Originalmusiken nicht in jedem Fall „nach der künstlerischen Potenz der Filme“<sup>464</sup> richteten, also nicht zwecks Verfolgung des herrschenden künstlerischen Ideals zustande kamen, sondern oft auch einfach „Bestandteil einer Werbestrategie“ waren.

#### 4.3.3 FORDERUNGEN AN ZEITGENÖSSISCHE STUMMFILMVERTONUNGEN

---

In den von mir herangezogenen Quellen habe ich immer wieder vereinzelte Aussagen zur gewünschten Gestaltung von Stummfilmvertonungen gefunden. Im folgenden Kapitel habe ich versucht, aus allen diesen Äußerungen einen übersichtlichen Katalog an Anforderungen, die heute an zeitgenössische Stummfilmvertonungen gerichtet werden, zu erstellen und diese - auch unter Einbezug der theoretischen Positionen der 1920er Jahre - kritisch zu kommentieren.

---

<sup>462</sup> F. Wallner, zit. nach F. Güttinger, 1984, S. 195.

<sup>463</sup> Lichtbild-Bühne, Berlin, 2.8.1928, zit. nach U. Rügner, 1988, S. 83f.

<sup>464</sup> U. Siebert, 1990, S. 17.

#### 4.3.3.1 STILISTISCHE EINHEIT

Hauptkriterium für eine gelungene Stummfilmvertonung, so Lothar Prox, bliebe nach wie vor Sergej M. Eisensteins alte Forderung, „dass in einem organischen Kunstwerk ein einheitliches Strukturgesetz alle Merkmale dieses Werkes durchdringt und dass auch die Musik von den gleichen grundlegenden Strukturprinzipien gesteuert werden muß.“<sup>465</sup> Prox geht es dabei vor allem um die Wahrung einer Stileinheit, die er bei der Vermischung von alter und neuer oder autonomer und funktionaler Musik als durchbrochen ansieht, wovon sowohl Kompilationen wie auch Autorenillustrationen betroffen sind. Weshalb autonome Musik und eigens für den Film komponierte Musik nicht denselben Stil haben können, bleibt allerdings unklar, da die Einteilung in autonome und funktionale Musik nur etwas über ihren Entstehungszusammenhang aussagt, nichts aber über die Stilistik.

Ebenso sieht Prox die Stileinheit beim Einsatz von Geräuschen im Sinne des „photographic sound“ als nicht gewahrt an, da dies „einer Vermischung von Stummfilm- und Tonfilmästhetik gleichkäme.“<sup>466</sup>

Auch Hans Erdmann forderte im *Allgemeinen Handbuch der Filmmusik*, dass die zu einem Film zusammengestellte Musik stilistisch zusammenpassen soll:

„Gegen die übliche Illustrationstechnik wird der Vorwurf der Stillosigkeit erhoben. Dass er berechtigt ist, bedarf keiner besonderen Begründung, denn das erste, was man von einer künstlerischen musikalischen Illustration verlangen dürfte, ist natürlich die Stilreinheit in sich selbst. Das bunte Kauderwelsch verschiedenster Komponisten und Stilarten zu einem ‚Gemenge‘ zusammengerührt kann nie eine neue, ‚organische‘ Verbindung ergeben.“<sup>467</sup>

Leider gehen aber weder Erdmann noch Prox näher darauf ein, wie diese Stileinheit konkret zu wahren sei. Pauli fragt berechtigt:

„Etwa indem man eine ganze Filmmusik aus den Werken eines einzigen Komponisten anordnet? Das würde die Stilfrage allenfalls abstrakt musikalisch lösen, nicht aber in Relation zum Film, der vertont werden muss. Oder indem man

---

<sup>465</sup> S. Eisenstein, zit. nach L. Prox, 1998, S. 92.

<sup>466</sup> L. Prox, 1998, S. 93, siehe mehr dazu unter Kap. 4.5.3.4.

<sup>467</sup> Erdmann/Becce/Brav, 1927, Bd. I, S. 53, Anm. am rechten Rand, zit. nach H. Pauli, 1981, S. 152.

sich ausschließlich an die eigens für den Gebrauch im Kino entstandenen Versatzstücke, die ‚Illustrationsmusiken‘ hält? Das ergäbe noch nicht notwendigerweise einen Filmmusikstil, da die einzelnen ‚Illustrationsmusiken‘ selber keine filmspezifischen Stilmerkmale aufweisen, sondern in der Charakterstücktradition angesiedelt sind.“<sup>468</sup>

Die Vermischung von autonomer und funktionaler Musik kann Erdmann unter Berufung auf die Wahrung der Stileinheit jedenfalls nicht abgelehnt haben, da dies die Verwendung des *Handbuchs* und auch anderer Kinotheken, die sowohl kurze, eigens komponierte Stücke als auch Ausschnitte oder Bearbeitungen von präexistenten Werken enthielten, obsolet erscheinen ließe.

Da das thematische Skalenregister des *Handbuchs* durchweg Werke der romantisch-spätromantischen Epoche vorwiegend französisch-italienischer Herkunft<sup>469</sup> enthält, liegt nahe, dass Erdmann die stilistische Einheit bei Kompilationen mit Werken bzw. Werkausschnitten einer Gruppe von Komponisten derselben Richtung als gewahrt ansah.

Tatsächlich waren auch kompilierende Kapellmeister um eine so verstandene einheitlich-gleiche Stimmung bemüht. Werner Schmidt-Boelcke, einer der bekanntesten Kino-Dirigenten der Stummfilmzeit, berichtet:

„Ich sah mir den Film immer in seiner Gesamtheit auf der großen Leinwand im Theater an, nachts, nach elf, nach der letzten Vorstellung, und machte mir kurze Notizen, den Stimmungsgehalt betreffend, weil ich es gern hatte, den Film in einem bestimmten musikalischen Stil zu erarbeiten. Sturm über Asien habe ich z.B. nur mit russischen Komponisten begleitet, andere Filme nur mit modernen Franzosen.“<sup>470</sup>

#### 4.3.3.2 NEUVERTONUNGEN ALS FUNKTIONALE AUFGABE

Die Komposition von Filmmusik stellt heute eine funktionale Aufgabe dar, die dem konkreten Zweck dient, klare Bezüge zu Bildern und Filmhandlung herzustellen.

---

<sup>468</sup> H. Pauli, 1981, S. 152f.

<sup>469</sup> vgl. H.-C. Schmidt, 1982, S. 36.

<sup>470</sup> W. Schmidt-Boelcke, Ein Kinorchesterdirigent erinnert sich, in: Stummfilmmusik gestern und heute, 1979, S. 44.

Hierauf noch einmal besonders hinzuweisen, erscheint Prox angesichts der gegenwärtigen „Unbedenklichkeit, wenn nicht Arroganz der ‚Neutöner‘, sich vom Metier der Branchenprofis zu distanzieren und sich über die Intentionen des Regisseurs hinwegzusetzen (der sich im Grab nicht wehren kann)“<sup>471</sup> notwendig. An anderer Stelle hält er es für verwerflich, wenn ein Film „dem Tonkünstler nur einen Vorwand für eine musikalische Rhetorik liefert, die ihre absoluten Trümpfe ausspielt – gegen den Film oder neben ihm her -, ohne seine Dramaturgie zu beachten [...]“<sup>472</sup>

Auch Hanns Eisler warnte seinerzeit (1944) vor „Neutönertum im schlechten Sinne“, worunter sie „die Anwendung von fortgeschrittenem Material um seiner selbst willen, nicht aus dem Zwang der Sache“<sup>473</sup> verstanden.

Und bereits 1924 bemerkte Bela Balász:

“Hieraus folgt, dass die Filmmusik nicht nur künstlerisch eine Rolle spielt, sondern auch dazu da ist, den Filmbildern einen natürlichen und lebendigen Ausdruck zu verliehen, die Bilder ‘atmosphärischer’ zu machen und gleichsam die dritte Dimension zu vertreten. Die Musik ist akustischer Hintergrund, akustische Perspektive. Sobald sie jedoch zum *Selbstzweck* [Kursivschrift durch die Verfasserin] wird und sich damit vom Bilde löst, zerstört sie dessen lebendigen Ausdruck.“<sup>474</sup>

Ulrich Rügner datiert die entscheidende Entwicklung hin zu einer von der filmischen Dramaturgie her konzipierten Filmmusik mit den Jahren 1925/26, nicht zuletzt aufgrund der zu dieser Zeit sehr lebendigen, ausführlichen theoretischen Auseinandersetzung und Diskussion in der Zeitschrift *Film-Ton-Kunst* und dem Erscheinen des *Handbuchs* von Erdmann/Becce/Brav<sup>475</sup>, in dem zu lesen ist, „dass die eigentlichen Musikwurzeln eines Films in seiner Handlung, also im Manuskript, verankert liegen.“<sup>476</sup>

---

<sup>471</sup> L. Prox, 2001, S. 6.

<sup>472</sup> L. Prox, 1998, S. 93.

<sup>473</sup> W. Th. Adorno/H. Eisler, 2006, S. 44.

<sup>474</sup> B. Balász, 1949, S. 319.

<sup>475</sup> vgl. U. Rügner, 1988, S. 88–92.

<sup>476</sup> Erdmann/Becce/Brav, 1927, Bd. I, S. 15, zit. nach U. Rügner, 1988, S. 81.

Es erscheint sinnvoll, „funktionale Aufgabe“ auch für heutige Stummfilmvertonungen als ein Heranziehen der spezifischen Erzählweise des Films als Kriterium für die Gestaltung, Auswahl oder Komposition von Filmmusik zu definieren.

#### 4.3.3.3 IM DIENSTE DES REGISSEURS?

In der Formulierung von Prox, der davor warnt, sich über die Intentionen des Regisseurs hinwegzusetzen, der sich im Grabe nicht wehren könne, steckt aber nicht nur die Forderung nach der Funktionalität von Stummfilmmusik, sondern noch eine zweite, weitaus engere Forderung. Nämlich jene, dass die Musik auch ganz im Dienste der erkennbaren Absicht des Regisseurs stehen müsse. Umdeutungen lehnt er ab:

“Es liegt in der Logik der Sache, dass – anders als beim Tonfilm – dem Stummfilmmusiker eine Kontrollinstanz fehlt: der Regisseur kann sich gegen Ignoranz und mangelnden Respekt vor seinem Werk nicht wehren.“<sup>477</sup>

Heute wird der Komponist meist schon in der Drehbuchphase in die Filmproduktion einbezogen, musikalische Stimmungen sowie der Grundrhythmus der Filmmusik werden vielfach gemeinsam mit dem Regisseur abgesprochen.<sup>478</sup> Diesen dadurch gegebenen Schutz vor Eingriffen durch die Macht der Filmmusik genießen verstorbene Stummfilmregisseure freilich nicht.

Aber auch zu Stummfilmzeiten selbst arbeitete der Komponist oder der Kapellmeister meist alleine. Direktiven des Regisseurs zur Musik bildeten die seltene Ausnahme – wohl auch in dem Wissen, dass selbst im Falle der Mitgestaltung diesselbe in der Regel nur bei der Uraufführung gespielt werden würde. Werner Schmidt-Boelcke gibt an, dass selbst die in Berlin anwesenden Regisseure nur in den seltensten Fällen vor der Premiere mit den Kapellmeistern oder Dirigenten gesprochen oder die musikalische Illustration betreffende Wünsche geäußert

---

<sup>477</sup> L. Prox, 1998, S. 93.

<sup>478</sup> vgl. dazu N. J. Schneider, 1992, S. 79 – 82.

hätten. „Ich habe das nie verstanden, warum weder die Regisseure noch die Direktoren von Filmgesellschaften sich für die Musik interessiert haben“<sup>479</sup>, erklärt er.

Zwar ist in den letzten Jahren der Stummfilmepoche das Interesse von gewissen Regisseuren für die Filmmusik gewachsen, richtige Zusammenarbeiten wie zwischen Robert Sidomak und Otto Stenzel, Fritz Lang und Gottfried Huppertz oder Sergeij Eisenstein und Edmund Meisel bildeten die Ausnahme.<sup>480</sup>

Setzt man voraus, dass der Filmkomponist die Zuordnung einer Musik zu einer Szene des Films in einer bestimmten Absicht vorgenommen hat, so kann die Komposition in jedem Fall als Interpretationsprozess gesehen werden. „Der Musiker entnimmt dem Film die wesentlichen Gesichtspunkte seiner Dramaturgie, bezogen auf die Erwartungshaltung eines Publikums zu einer bestimmten Zeit. Die Auffassung des Kompilators oder Komponisten von Thema und Fabel, Stil und Handlungslinie, materialisiert sich in der Musik, vermittelt durch filmmusikalisches Handwerk“, erklärt Ulrich Rügner.<sup>481</sup> Dieser Interpretationsprozess durch den Komponisten oder Kompilateur ist freilich umso subjektiver und eindeutiger, wenn die Filmmusik ohne Absprache mit dem für die Bilder Verantwortlichen erstellt wurde und umso stärker, je mehr Zeit zwischen Filmproduktion und Komposition verstrichen ist.

Im Bereich der Stummfilmneuvertonung durch zeitgenössische Komponisten ergibt sich zwischen Komponist und Regisseur damit ein ähnliches Verhältnis wie im heutigen Theaterwesen zwischen Regisseur und Dramatiker, wo Regisseure sich nicht scheuen, die Werke längst verstorbener Dramatiker ihrer eigenen Neuinterpretation zu unterziehen.

Es ist kein Grund ersichtlich, warum sich die Musik, insbesondere jene einer zeitgenössischen Komponistin bzw. eines Komponisten - unter Wahrung ihres

---

<sup>479</sup> W. Schmidt-Boelcke, Ein Kinoorchesterdirigent erinnert sich, 1979, S. 49.

<sup>480</sup> vgl. dazu Kap. 4.2.

<sup>481</sup> U. Rügner, 1988, S. 15.

funktionalen Charakters -, nicht auch gegenüber einzelnen Bildern und den damit verbundenen Aussagen eines Regisseurs aus den 1920er Jahren sogar distanzieren dürfe. In diesem Zusammenhang sei nochmals der schon oben erwähnte Film *Geburt einer Nation* (R: D. W. Griffith, USA, 1915) erwähnt. Angesichts der Pro-Kukuklan-Haltung liegt hier ein kritisches Infragestellen der Bilder durch eine Neuvertonung geradezu auf der Hand.

Wie sollte ein Komponist auch anders an die Aufgabe der Stummfilmvertonung herangehen, als zu versuchen, das, was er als zwangsläufig subjektiver Rezipient, geprägt von den politischen und gesellschaftlichen Umständen der eigenen Zeit, wahrgenommen hat, in Musik umzusetzen bzw. musikalisch zu vermitteln?

Dementsprechend sieht etwa Stummfilmpianist Joachim Bärenz das Verhältnis zwischen Musik und Film als dialektisch an und hält eine Beeinflussung des Filmes durch die Musik für legitim.<sup>482</sup>

Auch der zeitgenössische Pianist Daniel Kothenschulte definiert das Verhältnis der Musik zu den Bildern des Stummfilms als ein kritisches:

„Als Kritiker und Stummfilmpianist habe ich oft das Gefühl, ein und denselben Beruf auszuüben. Am Klavier mache ich nichts anderes, als Aussagen über Filme zu treffen, nur gebe ich meine Kommentare in Realzeit ab: Wie ist das Tempo einer Szene, wie ist sie zu verstehen? Welche Epoche ist gemeint? Ist eine Figur, die die Leinwand betritt, ein held oder rein Schurke? Ist das Ganze ernst gemeint oder ist es eine Parodie? Sollen wir weinen oder lachen? All das kann Filmmusik erklären, manchmal laut, manchmal leise, jedoch nie so aufdringlich und eindeutig wie das Wort.“<sup>483</sup>

Hajo Toppius von der *PhonoKlangGalerie* sieht die Möglichkeit einer ständigen Neubewertung eines Filmes durch die Musik als einen Vorteil der heutigen Stummfilmpraxis gegenüber jener des Tonfilmes an:

---

<sup>482</sup> vgl. J. Bärenz in: Aus der Praxis junger Stummfilmpianisten, in: Stummfilmmusik gestern und heute, 1979, S. 79.

<sup>483</sup> D. Kothenschulte: Gegen die Schallmauer. Die Rückkehr des Stummfilmpianisten, [http://www.filmstiftung.de/fist/download\\_pdf/newsletter/newsletter408.pdf](http://www.filmstiftung.de/fist/download_pdf/newsletter/newsletter408.pdf), in: newsletter. Der Brancheninformationsdienst der Filmstiftung NWR, Ausgabe 4, August 2008, hrsg. von M. Schmid-Ospach/T. Güss, 13.10.2009.

„Die Möglichkeit gerade den Film immer wieder über die Musik neu zu bewerten, ist eine großer Vorteil. Beim Tonfilm gibt es nach Abschluss der Dreharbeiten etc. ein fertiges Produkt, was in all seinen Facetten ein abgeschlossenes Ding ist. Beim Stummfilm ist es eher ähnlich wie in der klassischen Musik, in der immer wieder neu interpretiert wird - es gibt ständig die Möglichkeit einer Neubewertung, der Diskurs zu dem Film bleibt so wesentlich aktueller als beim Tonfilm.“<sup>484</sup>

#### 4.3.3.4 SELEKTIVE REPRODUKTION VON BILDTON

Die „Geräuschkompilation, deren Exzesse bereits in den zehner Jahren überwunden waren, die aber heute durch eine Konfusion von Stummfilm- und Tonfilmmethoden wiederzukehren scheinen“<sup>485</sup> zählt Prox zu den „fragwürdigen Usancen“ der heutigen Stummfilmbegleitung. Der Einsatz von Geräuschen im Sinne des „photographic sound“ käme einer Vermischung von Stummfilm- und Tonfilmästhetik gleich, wodurch die notwendige Stileinheit nicht gewahrt bleibe.<sup>486</sup>

Damit spricht sich Lothar Prox generell gegen eine zu starke Reproduktion bzw. Imitation des Bildtones aus. Naturalistische Geräuschnachahmung, vor allem durch die zahlreichen, moderne, elektronische Klangerzeuger lehnt er ab. Die Variante der stilisierten Geräuschnachahmung hält er hingegen nicht nur für zulässig, sondern für erstrebenswert, da er so den flimischen Rhythmus als gewahrt erachtet.<sup>487</sup>

Während das Publikum seinen Gefallen an der naturalistischen Geräuschnachahmung bis an das Ende der Stummfilmzeit nicht verlor, plädierte man seitens der Theoretiker tatsächlich für die Variante der stilisierten Geräuschnachahmung, wie schon unter Kapitel 3.5.1 ausgeführt wurde.

Dass auch zeitgenössischer Stummfilmmusik die Aufgabe zukommt, den fehlenden Bildton sowie die fehlende Rede zu ersetzen, ist unbestritten. In welchem Ausmaß aber und vor allem wie - also stilisiert oder naturalistisch, und wenn naturalistisch,

---

<sup>484</sup> PhonoKlangGalerie: Wir/Zwölf Fragen, <http://www.ohrenkino-berlin.de/>, 15.01.2010.

<sup>485</sup> L. Prox, 1979, S. 21.

<sup>486</sup> L. Prox, 1998, S. 93.

<sup>487</sup> vgl. dazu mehr unter Kap. 4.3.3.6

ob nur unter Einsatz der schon zu Stummfilmzeiten zur Verfügung stehenden Hilfsmittel (Schlagzeug, andere Perkussionsinstrumente, Kinoorgel, historische Geräuschmaschinen) oder auch unter Zuhilfenahme moderner, elektronischer Klangerzeuger - ist strittig. So muss wohl jeder Komponist selbst entscheiden, ob er sich den theoretischen Ansprüchen oder den Publikumswünschen der Zwanzigerjahre anschließen oder sogar lieber der veränderten Wahrnehmungssituation der heutigen, den Tonfilm und mit diesem auch das Sound-Design gewohnten Zuschauer Rechnung tragen will.

#### 4.3.3.5 KONTINUIERLICHE PRÄSENZ DER MUSIK

In allen zur Stummfilmzeit erschienenen Kompendien und Lehrbüchern wurde die „kontinuierliche Stummfilmbegleitpraxis als musikalische Basiskomponente mit höchster Priorität verfochten“.<sup>488</sup> Erlaubt waren aber kleine Pausen zum Notenwenden, Umregistrieren der Kinoorgel oder während der Titeleinblendungen. Bei extrem spannungsgeladenen Filmsituationen kurz vor dem dramatischen Höhepunkt sowie im Angesicht des Todes eines Protagonisten wurde die Verwendung von Stille sogar empfohlen.<sup>489</sup>

Eine derartige, dramaturgisch wirkende Pause findet sich etwa in der Kompilation Werner Schmidt-Boelckes zu *Fräulein Else* (R: P. Czinner, D, 1929) „[...] genau an der Stelle, bevor die Katastrophe ihren Lauf nimmt“.<sup>490</sup>

Als Beispiel aus der zeitgenössischen Stummfilmpraxis sei eine Neuvertonung von *The Lodger* (R: A. Hitchcock, GB, 1927) aus dem Jahr 1999 erwähnt. Komponist Joby Talbot ließ alle Szenen, in denen die Mordopfer schreien, absichtlich stumm, „da die Aussagekraft der Bilder bereits so stark ist, dass die Schreie beinahe hörbar sind.“<sup>491</sup>

---

<sup>488</sup> C. Bullerjahn, 2000, S. 70.

<sup>489</sup> vgl. ebd.

<sup>490</sup> U. Rügner, 1988, S. 80.

<sup>491</sup> Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Film Konzert: „The Lodger“ von Alfred Hitchcock mit Musik von Joby Talbot, [www.berlinonline.de/berliner-](http://www.berlinonline.de/berliner-)

Diese Forderung nach kontinuierlicher Präsenz der Musik stellt Lothar Prox auch an heutige Stummfilmvertonungen, fasst sie aber ohne Erklärung enger als das historische Vorbild, da er nur musikalische Pausen davon ausnimmt.<sup>492</sup> Zu einer Diskontinuität des Tons rechnet er ferner die Beimischung von Geräuschen oder Kommentar.<sup>493</sup>

#### 4.3.3.6 KLANGLICHE PROFILIERUNG DES FILMISCHEN RHYTHMUS

Viele Autoren erachten die Bereitstellung einer rhythmischen Grundlage in Anlehnung an den filmischen Rhythmus als eine der Hauptaufgaben der Stummfilmmusik. „Rhythmus“ bzw. der oftmals synonym gebrauchte Begriff der „Bewegung“ wird als Grundlage der Verbindung zwischen Bildern und Musik gesehen.

„Angesichts der Wiederbelebung musikalisch begleiteter Stummfilmvorführungen beansprucht die Frage des filmischen Rhythmus und seiner klanglichen Profilierung vorrangiges Interesse“, forderte Lothar Prox 1979. „Die theoretische und praktische Ergründung des Problems verhülfe zu einer fundierten Kenntnis der audiovisuellen Wirkungen und letztlich zu einer Verbesserung der ‚illustrierenden‘ Standards von heute.“<sup>494</sup>

Äußerst unklar ist aber, was unter filmischem Rhythmus verstanden wird und - abhängig von dieser Definition - wie er klangliche Entsprechung finden soll.

In Anlehnung an Rainer Fabich<sup>495</sup> möchte ich vorab die unterschiedlichen Bedeutungsinhalte der Begriffe „Filmrhythmus“ bzw. „Bewegung“ zusammenfassen:

---

zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2004/0326/none/0085/index.html, in: Berliner Zeitung, <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/>, 26.3.2004, 23.1.2010.

<sup>492</sup> vgl. L. Prox, 1998, S. 93.

<sup>493</sup> vgl. L. Prox, 1979, S. 21.

<sup>494</sup> ebd.

<sup>495</sup> vgl. R. Fabich, 1993, S. 48, FN 18.

- Bewegung der abgebildeten Personen und Gegenstände
- Kamerabewegung (Schwenk, Fahrt, Neigen, Rollen) und die damit verbundene Bewegung bzw. Änderung des Bildaufbaus bzw. des filmischen Raumes
- Wechsel innerhalb der Kameraeinstellung (z.B. Zoom)
- Veränderung des Bildaufbaus (z.B. durch Lichtwechsel)
- Gefühlsbewegungen der Protagonisten
- Art der Zusammenstellung von Einstellungen bei der Montage (häufiger bzw. seltener Einstellungswechsel) bzw. Tempo der Schnittfolge
- Ablauf der Spielhandlung bzw. Tempo der dramatischen Entwicklung

Schon Hans Erdmann räumte dem filmischen Rhythmus im *Handbuch* von 1927 Bedeutung ein. Ziel, so Ulrich Siebert, war es nachzuweisen, „dass dem Kunst-Film [!] ‚elementartechnisch‘ zerlegt eine Rhythmizität eignet, die nach einem akustischen Äquivalent sucht“.<sup>496</sup>

Erdmann unterscheidet zwischen dem kleinen Rhythmus und dem großen Rhythmus, der „Eurythmie“.

Der kleine Rhythmus sei nur in jenen Fällen fassbar, wo Tanz-, Marsch- oder andere rhythmisch-metrisch fassbare Bewegungserscheinungen im Filmbild direkt visuell würden. Die Filmbegleitmusik könne an solchen Stellen auf Inzidenzmusik zurückgreifen, es komme zu einer Übereinstimmung des Bewegungsrhythmus im Visuellen und Klanglichen.<sup>497</sup> Filmischen Rhythmus dagegen in Szenen zu erfassen, die eben keine geordnete, im Bild sichtbare Schreit- bzw. Tanzrhythmik aufweisen, wo Musik von außen hinzutritt, um die Expressivität der Bilder, der Filmhelden oder der Handlung zu versinnbildlichen, sahen die Autoren des *Handbuchs* aber als Problem an. Der Komponist bzw. der Kompilator habe sich zur Erfassung solcher

---

<sup>496</sup> U. Siebert, 1990, S. 105.

<sup>497</sup> vgl. ebd., S. 109f.

filmischen Rhythmik „auf sein subjektives Empfinden“ zu verlassen. Erdmann/Becce/Brav empfehlen die Gefühlsbetonung der Szene zu beachten: bei bedrückender, lastender Gefühlsbetonung soll die Musik ruhig fließen, bei drängender Handlung bewegter werden; des weiteren sei durch Accelerando und Ritardando Drängen und Hemmen darzustellen hinsichtlich der Dynamik der Gefühle und der Handlung.

Der kleine Rhythmus sei Baustein für den großen, die Eurythmie:

„Hierin begreift sich alles, was wir unter ‚Spannung und Dynamik‘, 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.“<sup>498</sup>

Diese Art der Rhythmitisierung ergebe sich durch die Montage der Filmsequenzen. Sie vermittele sich hierbei durch die „verschiedene Bewegtheit, das wechselnde Tempo“ und durch „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“, erläutert Erdmann.<sup>499</sup>

Hans Erdmann verwendet den Begriff „Rhythmus“ somit in dreierlei Hinsicht: als Bewegung innerhalb des Bildes, als immanente Dynamik von Gefühlsbewegungen (beides: kleiner Rhythmus) sowie als Ablauf der Spielhandlung, als das Nacheinander der einzelnen Handlungsphasen des Films im Sinne von Aktion und Reaktion, als den Wechsel von Spannungs- und Entspannungsphasen (Eurythmie). „Großer Rhythmus“ bzw. „Eurythmie“ meint letzten Endes also eine nach dramaturgischen Prinzipien aufgebaute film-musikalische Gesamtform. Diese Forderung nach einem dramaturgischen Gesamtplan der Musik stellte Erdmann ganz klar über die Erfordernisse der einzelnen Einstellung gemäß dem kleinen Rhythmus, also von motorischer Illustration oder Stimmungillustration. Filmkomponist und Kompilator sollen den Film nach Musikszenen gliedern, d. h. den

---

<sup>498</sup> H. Erdmann: Auf der Suche nach einer Filmschrift. In: FTH (1928), Nr. 25, S. 478-481, hier S. 478, zit. nach U. Siebert, 1990, S. 109.

<sup>499</sup> ebd., S. 479, zit. nach U. Siebert, 1990, S. 109.

Verlauf der Filmmontage verfolgen und die Einzelszenen zu größeren Zusammenhängen verbinden.<sup>500</sup>

Freilich fehlt einem so weit gefassten Begriff von „Filmrhythmus“ jegliche Gemeinsamkeit mit Rhythmus im musikalischen Sinn.

Dementsprechend fassen zeitgenössische Theoretiker den Begriff des „filmischen Rhythmus“ auch weit enger.

Ulrich Rügner, der vorab nochmals betont, dass der Begriff des „Rhythmus“ „oft eher Anlass zu Missverständnissen und schiefen Analogien als brauchbare Grundlage einer Analyse“<sup>501</sup> sei, definiert:

„Wenn von filmmusikalischem Rhythmus die Rede ist, geht es um eine partielle zeitliche Entsprechung von Filmszenen und Musikszenen. Das Tempo der Musik steht dabei in Beziehung zu den diversen Tempi der im Film gezeigten Bewegungen bzw. der Schnittfolge. Durchaus kann ein Grundtempo und innerhalb dieses Grundtempos eine bestimmte rhythmische Formel (vor allem bei ostinaten musikalischen Gebilden) sich auch einem Mittelwert der diversen Bewegungs- und Montagetempi anpassen – aber all dies hat weniger mit Rhythmus- als mit Tempo- und Proportionsfragen zu tun.“<sup>502</sup>

Hans-Jörg Pauli nennt die Bewegung das „Scharnier, über das die Welt der Töne mit der der Bilder verbunden werden kann.“

In der Musik gebe es zwei Formen der Bewegung: Bewegung in der Zeit, horizontal, und Bewegung im Tonraum, vertikal. Bewegung in der Zeit bestimme sich anhand von Kategorien wie Rhythmus, der seinerseits auf dem Raster des Metrums definiert sei, Tempo und Tempomodulationen, egal ob kontinuierlich oder sprunghaft. Bewegung im Tonraum könne gerichtet sein, „von oben nach unten, von unten nach oben, muss es aber nicht, und die Richtung kann sich erst über einen längeren Abschnitt hinweg durchsetzen, als Tendenz, oder in kürzester Frist, zielstrebig und energisch; Bewegung im Tonraum kann weiter in Perioden zerfallen, Sequenzen oder ähnliches, kann indessen auch völlig unregelmäßig verlaufen; sie kann weit

---

<sup>500</sup> vgl. U. Siebert, 1990, S. 111 - 116.

<sup>501</sup> U. Rügner, 1988, S. 11.

<sup>502</sup> ebd., S. 12.

ausfahren, vom Subbass in den höchsten Diskant, kann aber auch innerhalb eines sehr engen Ambitus stattfinden, als Oszillation um einen Zentralton; all das in jeder beliebigen Lage: hoch, tief, irgendwo dazwischen.“<sup>503</sup>

Hingegen werde unter der Bewegung im Film vielerlei nebeneinander verstanden. Als für die Detailzuordnung der Töne zu den Bildern und Szenen entscheidend erachtet Pauli aber nur die Bewegungen der die Bildinhalte konstituierenden Objekte. Auch diese Bewegung in der filmischen Realität vollziehe sich in der Zeit und im Raum.

Während aber die Kategorie der Zeit in der Musik mit der Kategorie der Zeit in der vom Film fingierten Realität identisch sei - in einer einzelnen Einstellung sind Film- und Realzeit immer identisch -, habe der Tonraum mit dem vom Film fingierten Realraum zunächst nichts gemein.

„Das ist wohl der wichtigste Grund dafür, dass im Stummfilm die Entsprechungen zwischen visuellen und musikalischen Gestaltqualitäten vornehmlich im Bereich der Bewegung in der Zeit gesucht werden“<sup>504</sup>, erklärt Pauli. Konkret bedeute die Übertragung längs der Zeitachse Synchronisation von Rhythmen, von Tempi und die der Tempomodulationen (brüske Rückung oder stetige Accelerandi und Ritardandi).

Die Zuordnung von Bewegungen im Tonraum zu Bewegungen im filmisch fingierten Realraum bedürfe größerer Präzision, um sich unmissverständlich vermitteln zu können. Weiter seien signifikante und somit abbildenswerte Bewegungen vertikal durch den Real- bzw. Filmraum meist von kurzer Dauer, und wer sie verdoppelnd illustrieren wollte, verfiere einem ausgesprochen kurzatmigen Musizieren und ginge damit an der Forderung nach Vereinheitlichung und Zusammenfassung des Filmablaufs via Musik vorbei.

Pauli macht in seinen Erläuterungen zur Entsprechung von filmischen und musikalischen Rhythmus aber noch auf einen weiteren entscheidenden Umstand aufmerksam, nämlich darauf, dass musikalisch synchronisierte Bewegung auch mit

---

<sup>503</sup> H. Pauli, 1981, S. 205.

<sup>504</sup> ebd., S. 206.

psychischen Zuständen in Zusammenhang gebracht werde. Demnach stellt die Illustrations- bzw. die deskriptive Technik nicht immer nur ein akustisches Korrelat zu den Bildern dar, sondern deckt auch oft gleichzeitig jenes Funktionsmodell ab, wo die Töne mit den Gefühlen gehen, die die Bilder auslösen.

„Bewegungen in der Zeit und Bewegungen im Tonraum konstituieren als nicht einzige, wohl aber wesentliche Parameter jene musikalische Qualität, die man gelegentlich den Gestus nennt [...]“<sup>505</sup>, erklärt Pauli. Aus vielerlei Konzertmusik vorab des 19. Jahrhunderts würden wir den Gestus des Stockenden ebenso wie den des leicht Dahinhuschenden, des stürmisch Vorwärtsdrängenden oder auch des herrisch Auftrumpfenden kennen. Nun sei es so, dass wir uns im täglichen Leben nie restlos still verhalten würden; vielmehr würden wir uns ohne Unterlass in irgendeiner Weise bewegen: „wir eilen, wir gehen, wir treten auf und ab, wir unterstreichen sogar unsere Rede mit Gebärden und Mienenspiel. Und wie wir uns bewegen, der Ductus sozusagen der Bewegungsabläufe unseres Körpers, spiegelt getreulich unsere psychische Verfassung – wir gehen anders, wir treten anders auf und ab, wir machen mit Armen, Händen, Gesichtszügen anderes, wenn wir niedergeschlagen und mutlos sind als wenn wir vor Tatendrang und Optimismus schier bersten.“<sup>506</sup> Würden musikalische Gesten im Umriss solchen alltäglichen körperlichen Gesten und Gebärden, Ausdrucksbewegungen, nachgebildet, so assoziiere der Filmrezipient beim Hören mit diesen musikalischen Gesten auch die psychischen Zustände, für die diese Ausdrucksbewegungen eintreten.<sup>507</sup>

Ebenso weist Ulrich Rügner darauf hin, dass motorisch-illustrative und stimmungs-illustrative Musik oft zusammenfallen.<sup>508</sup>

Auch schon Hans Erdmann war sich bewusst, dass verschiedene Funktionen zusammenfallen können, dass auch Inzidenzmusik zum Spannungsauf- oder -abbau

---

<sup>505</sup> ebd., S. 208.

<sup>506</sup> ebd.

<sup>507</sup> Damit wird auch verständlich, wieso eine klare Abgrenzung von deskriptiver und Mood-Technik problematisch ist. Siehe dazu in Kap. 3.5.

<sup>508</sup> vgl. U. Rügner, 1988, S. 152.

beitragen und damit also auch dramaturgische Funktionen erfüllen könne, was aus nachfolgenden Beschreibungen der Zwischenkategorien der lyrischen bzw. der dramatischen Inzidenz hervorgeht. Über die lyrische Inzidenz schrieb Erdmann:

„Man kann im Film eine Liebesszene auf zweierlei Arten begleiten: einmal kann man in einem lyrischen Stück auf das gefühlsmäßige des Bildes eingehen, zum anderen spielt man beispielsweise eine Liebesserenade ‚dazu‘. Dieses ‚dazu‘ bedeutet, dass das begleitstück der konventionellen Musik entnommen ist [...], ein solches Stück ist sogenannte ‚Incidenzmusik‘. Da es aber seinem Charakter und seiner ganzen Struktur nach lyrisch ist, hat sich hier eine Art Zwischenzustand herausgebildet, die ‚lyrische Incidenz‘.“<sup>509</sup>

Und zur dramatischen Inzidenz erläuterte er:

„[...] rein incidenzielle Märsche und Tänze haben ihren ursprünglichen Charakter verloren und eine so starke Gefühlsbetontheit erlangt, dass sie dadurch gewissermaßen ‚dramatisiert‘ wurden. So entsteht aus dem Trauermarsch, sobald seine Faktur freier und sein Inhalt verallgemeinert wird, das ‚schreitende Verhängnis‘, so entsteht aus dem Tanz, der sich zu äußerster dramatischer Wildheit steigert, das ‚Bacchanal‘.“<sup>510</sup>

Ebenso war ihm bewusst, dass deskriptive Musik mehr als nur tonmalend sein und auch Gefühle vermitteln könne:

„Der musikalischen Unterscheidung in Expression und Incidenz könnte man eine dritte, die ‚Description‘ gegenüberstellen. Insofern die ‚schildernde, tonmalende, also descriptive Musik nicht vom Gefühl, sondern von der Umwelt ausgeht, gehört sie eher zur Incidenz, insofern sie einem Ausdruck zustrebt (-nicht von ihm ausgeht!-) gehört sie zur Expression. Wir haben im ‚thematischen Skalenregister‘ diese Unterscheidung nicht gemacht, weil genaue Grenzen zwischen decriptivem Ausdruck und reinem Gefühlsausdruck nicht zu ziehen sind; es ist aber daran zu erinnern, dass der Film zwar naturgemäß descriptive Musik sehr bevorzugt, dass aber diese ganze Musikgattung im musikalischen Wert an zweiter Stelle rangiert.“<sup>511</sup>

Lothar Prox schließt sich hinsichtlich der Definition des Begriffes „Filmrhythmus“ einem Modell von René Clair<sup>512</sup> an, demzufolge den Filmrhythmus kennzeichnen würden:

---

<sup>509</sup> H. Erdmann, Studien und Gedanken, Nr. 22: Dramatische Inzidenz. In: FTK (1928), Nr. 3, S. 43, zit. nach U. Siebert, 1990, S. 130, Anmerkung 128.

<sup>510</sup> ebd.

<sup>511</sup> Ermann/Becce/Brav, 1927, Bd. I, S. 40, Anmerkung am Rand, zit. nach U. Siebert, 1990, S. 131.

<sup>512</sup> Rhythmus, in: Der Querschnitt, XI. Jahrgang, Heft 1, 1931, S. 22, zit. nach L. Prox, 1979, S. 16, FN 22.

„1. die metrische Dauer einer Handlungseinheit (Einstellung, Sequenz); 2. ihre äußere Bewegung (der Akteure, der durchs Objektiv verarbeiteten Gegenstände); 3. ihre innere Bewegung (die psychologische Zeit).“<sup>513</sup> Zwar sei der Zusammenhang dieser drei Faktoren schwer zu ergründen, aber dies sei für die Aufgabe des Stummfilmmusikers auch nicht nötig. Denn „der Komponist oder Interpret [habe sich] stets zu entscheiden, auf welcher Ebene des Filmerlebnisses seine Musik gestaltend eingreift und welcher ‘rhythmischen Kurve’ sie folgen soll: dem Phasenverlauf der Montage, der sichtbaren Aktion oder der inneren ‘Bewegung’ (was nicht ausschließt, dass zwei Verläufe zusammenfallen.“<sup>514</sup>

Wieder zitiert Prox das historische Pendant seiner Forderung selbst: „[...] widersprechen Ton- und Bildrhythmus sich, so entsteht sofort eine Unausgeglichenheit, - ein Etwas, das der Zuschauer zwar fühlt und ahnt, aber nicht erklären kann, und deshalb unzufrieden macht“, so G.O. Stindt 1924.<sup>515</sup>

Dass Prox’ Ausführungen als Plädoyer für eine synchrone, motorisch-illustrative Begleitmusik zu sehen sind, wird deutlich durch das anschließende Lob von Edmund Meisels Musik von 1926 zu *Panzerkreuzer Potemkin* (R: Sergej Eisenstein, UdSSR, 1925), insbesondere der Sequenz *Volldampf voraus!*, die eine Häufung von deskriptiven Elementen aufweist und von Claudia Bullerjahn folgendermaßen beschrieben wird:

„Deutlich erkennt man die deskriptiven Elemente: Glissandi illustrieren die Meereswellen, und ein großes Aufgebot an Schlagwerk (Tamtam mit Holzschlägeln, Pauken, große Trommel und Becken) [...] stilisiert musikalisch die Schiffsmaschinengeräusche. Ein eintaktiges Motiv in der Melodiestimme, charakterisiert durch eine prägnante Punktierung und die Umspielung des Tritonus, wandert taktweise über drei Oktaven chromatisch nach oben.“<sup>516</sup>

Dazu Lothar Prox:

---

<sup>513</sup> L. Prox, 1979, S. 16.

<sup>514</sup> ebd.

<sup>515</sup> G.O. Stindt, *das Lichtspiel als Kunstform*, Bremerhaven 1924, S. 51, zit. nach L. Prox, 1979, S. 20.

<sup>516</sup> C. Bullerjahn, 1996, S. 295.

„Die simple musikalische Figuration – eine ununterbrochene rhythmisierte chromatische Aszendenz der Trompeten über dem Maschinenrhythmus der Schlaginstrumente – fügt sich einer bravourösen Ökonomie der Steigerung, die Eisensteins spannungsvollem Aufbau des Schlussteils (montage rapide) zu höchster Wirkung verhilft.“<sup>517</sup>

Wenn Prox aber auch von einer „bravouröse[n] Ökonomie der Steigerung“ und einem „spannungsvolle[n] Aufbau des Schlussteils“ spricht, so scheint auch er für eine klangliche Profilierung des filmischen Rhythmus mehr als nur eine Übereinstimmung der Musik mit den Bewegungen innerhalb des Bildes bzw. mit dem Tempo der Schnittfolge zu fordern.

Ist deskriptive Musik, die gleichzeitig auch ganz bewusst eine dramaturgische Funktion im Sinne von Spannungsaufbau übernimmt, vielleicht der Schlüssel zur klanglichen Profilierung des filmischen Rhythmus?

Es ist festzuhalten: Die Bedeutung des filmischen Rhythmus in der Stummfilmvertonung scheint also unbestritten, allerdings ist der Begriffsinhalt nicht eindeutig und somit auch die Konsequenzen bzw. kompositorischen Empfehlungen, die sich aus der Forderung nach der Beachtung des filmischen Rhythmus ergeben.

Wird filmischer Rhythmus als Bewegung im Bild und/oder als Tempo der Schnittfolge definiert, so ist seine klangliche Profilierung schon dann gewährleistet, wenn die Musik mit der Bewegung im Bild bzw. dem Tempo der Schnittfolge korrespondiert.

Wird filmischer Rhythmus darüber hinaus aber auch als die auf die erzählte Fabel bezogene, sinnstiftende Art der Montage verstanden, dann muss die Musik, um einem so verstandenen filmischen Rhythmus zu entsprechen, nicht nur mit der Bewegung im Bild bzw. dem Tempo der Schnittfolge übereinstimmen, sondern darüber hinaus - über die Vermittlung eines Gefühlsdruckes - auch zusätzlich eine dramaturgische Funktion im Sinne von Spannungsaufbau bzw. -abbau erfüllen.

---

<sup>517</sup> L. Prox, 1979, S. 20.

In diesem Licht scheint auch Josef Kloppenburg den Begriff des „filmischen Rhythmus“ zu sehen, wobei er ihn bewusst gegen den Begriff „Sukzession“ eintauscht:

„Sukzession erfasst präziser die Bewegung als planvollen Umgang mit dem Verströmen der Zeit, als Strukturierung zeitlicher Abläufe zur Schaffung von Sinn (-zusammenhängen). Sinn wird vermittelt durch Bildinhalte in Bezug auf Vorhergehendes und Nachfolgendes wie ihre Summe; die Setzung eines optischen Phänomens bedingt seine Fortsetzung. Dieser als Sukzession bezeichnete filmspezifische Umgang mit Zeit ermöglicht das Hinzukommen der Bedeutungsebene Musik, die als akustisches Phänomen ebenfalls der Ent-faltung der Zeit bedarf – allgemein als Zeitkunst, auch als ‚Zeitgestalt‘ bezeichnet.“<sup>518</sup>

#### 4.3.3.7 TEPPICHCHARAKTER DER MUSIK

Ein Konzept, das dem des filmischen Rhythmus beinahe entgegengesetzt zu sein scheint, schlägt hingegen Fritz Güttinger vor: „An den von Ernst Bloch umständlich begründeten Teppichcharakter der Begleitmusik mag man denken, wenn man heute Stummfilme vorzuführen hat.“<sup>519</sup>

Der deutsche Philosoph Ernst Bloch plädierte in seiner Abhandlung *Die Melodie im Kino* für eine bewusst großflächig angelegte Musik, die „in einem großen Zug, der niemals an das einzelne erinnert, gleichsam die Gesamtsinnlichkeit zu leisten“<sup>520</sup> habe.

Schon 1911 forderte der amerikanische Komponist Ernest Luz die Kinomusiker dazu auf,

„die musikalische Begleitung eines Films bewusst großflächig anzulegen, ihr ein neutrales Tempo, eine unauffällige Dynamik und einen tunlichst ambivalenten Charakter zu geben, so dass von solchen Mittelwerten aus nicht nur nach Bedarf verlangsamt oder beschleunigt, diminuiert oder crescendiert, auch affektiv präzisiert, etwa eingetrübt oder aufgehellt werden könne, sondern es weiter

---

<sup>518</sup> J. Kloppenburg, 1986, S. 16.

<sup>519</sup> F. Güttinger, 1984, S. 167.

<sup>520</sup> E. Bloch, zit. nach F. Güttinger, 1984, S. 167.

möglich sei, akustische Synchroneneffekte einzubauen, ohne dass die Geschlossenheit des musikalischen Ablaufs Schaden leide.“<sup>521</sup>

Luz selbst nannte dieses Verfahren „toning the picture“.

Dieser Standpunkt bestand bis in die 1920er Jahre hinein und wurde unter anderen auch von Bela Balàsz vertreten: „Jede Musik wird uns zu jeder Szene passen. Nur wenn sie wirklich dazu gestimmt ist, dann horchen wir auf, und es berührt uns meist komisch oder peinlich.“<sup>522</sup>

„Nicht ausgesprochen charakteristisch also, doch stets mit Gefühl aufgeladen, von durchgehender Motorik, und vor allem: möglichst unbekannt“, konkretisiert Güttinger. Auf den Charakter der Musik komme es schon deshalb nicht unbedingt an, weil dieser ebenso sehr vom Bildgeschehen her bestimmt werde wie umgekehrt.<sup>523</sup>

In der Folge hält Güttinger den Teppichcharakter auch im Hinblick auf heutige Stummfilmvertonungen für eine durchaus legitime Möglichkeit:

„Jede Musik wird zu jeder Szene passen! Es mag zutreffen, dass wir dem stummen Film heute geben können, was man ihm seinerzeit, in Ermangelung staatlicher Gelder, oft schuldig bleiben musste – die bestmögliche Wirkung. Falls aber Stummfilme nur mit genau angepasster Musik wirksam wären, dann hätte es seinerzeit wirksame Filme nur ganz ausnahmsweise gegeben. Will man das aller Wahrscheinlichkeit und allen zeitgenössischen Zeugnissen zum Trotz behaupten?“<sup>524</sup>

#### 4.3.3.8 SYNTAKTISCHE FUNKTIONEN

„Filmmusik soll als einsichtig organisiertes akustisches Kontinuum ein Gegengewicht zur diskontinuierlichen Erzählweise bilden, die in der visuellen Schicht vorherrscht. Sie soll über die Schnitte hinwegtragen, die Sprünge zwischen Raum und Zeit, soll der Fragmentierung entgegenwirken: andererseits aber auch dramaturgische Einheiten gegeneinander abgrenzen, Kontraste wie Entsprechungen herausholen, abrunden; sie soll mit all dem den Ablauf des zugehörigen Films

---

<sup>521</sup> E. Luz, zit. nach H. Pauli, 1981, S. 87.

<sup>522</sup> B. Balàsz, zit. nach F. Güttinger, 1984, S. 167.

<sup>523</sup> vgl. F. Güttinger, 1984, S. 167f.

<sup>524</sup> ebd., S. 167.

glätten und seine Form in kräftigen Strichen nachzeichnen, heißt überschaubar machen, leicht verständlich, mühelos genießbar.“<sup>525</sup>

Zusammengefasst geht es hier um syntaktische Funktionen von Stummfilmmusik, um „die Frage nach der musikalischen Syntax eines größeren kinematographischen Zusammenhangs.“<sup>526</sup> Unter syntaktische Funktionen resümiert Pauli alles, „was mit Form und Erzähltechnik zu tun hat – im Stummfilm in erster Linie Vereinheitlichung, in zweiter Linie Gliederung und Rundung [...]“.<sup>527</sup>

So wurde bereits in den Zwanzigerjahren ein Musikwechsel bei jedem Einstellungswechsel abgelehnt. Im *Handbuch* von Erdmann/Becce/Brav ist zu lesen:

„Ursprünglich wurde während der Vorführung des Films musiziert, - irgendwie musiziert. Später fand sich, dass die Musik der Stimmung des Films angepasst werden müsse, und man ‚illustrierte‘. Da nun aber ein Film sehr viele Szenen und Szenchen, also im Schauplatz wechselnde Bilder<sup>528</sup> hat, so glaubte der Musiker seinen Eifer nicht besser beweisen zu können als dadurch, dass er immer mehr und mehr aufs Detail drängte, bemüht, den Film Szene für Szene musikalisch zu erfassen. Es bedarf vielleicht keiner weiteren Erklärung mehr, dass dieser Standpunkt prinzipiell falsch ist.“<sup>529</sup>

Auch im Falle von von Rückblenden und Parallelmontagen wurde die Beibehaltung des jeweiligen Musikstückes vorgeschlagen, allerdings unter Veränderung der Intensität und der Dynamik, um eine Anpassung an den zweiten Handlungsstrang zu erreichen und diesen von der Haupthandlung abzusetzen.<sup>530</sup>

Erdmann/Becce/Brav erachteten die Dynamik als Mittel, um räumliche Veränderungen des Filmraumes zu veranschaulichen. Als Beispiel führen Erdmann/Becce/Brav an, wie durch ein plötzliches Pianissimo bei einer Ballfestlichkeit ein Zwischenschnitt, der eine außerhalb des Ballsaales spielende

---

<sup>525</sup> H. Pauli, 1981, S. 200.

<sup>526</sup> U. Rügner, 1988, S. 156.

<sup>527</sup> H. Pauli, 1981, S. 197.

<sup>528</sup> Der Begriff „Szene“ bei Erdmann/Becce/Brav meint nach heute gebräuchlicher Terminologie die einzelne Einstellung.

<sup>529</sup> Erdmann/Becce/Brav, 1927, Bd. I, S. 46, zit. nach R. Fabich, 1993, S. 63.

<sup>530</sup> vgl. C. Bullerjahn, 2000, S. 71.

Zwischenszene zeigte, verdeutlicht wurde und die Musik den Ortswechsel der Handlung sinnfällig machte.<sup>531</sup>

Um zu vermeiden, den Film in viele kleine Einzelheiten aufzulösen und stattdessen größere formale Bögen zu spannen, stünden dem Komponisten/Kompilator zwei Methoden zur Verfügung: die Musiknummer/Musikszene bzw. das Leitmotiv.<sup>532</sup>

Die Übergänge zwischen solchen einzelnen Musiknummern sollten nach Möglichkeit sorgfältig ausgearbeitet werden. Im *Kinobrevier. Anleitung zur musikalischen Filmillustration* von Max Mühlenau aus dem Jahre 1926 finden sich dazu folgende Ausführungen:

„Eine Tonform neben die andere gereiht, ohne Verbindung, ist ein kunstloses Werk; musikalisch ausgedrückt, es fehlt die Modulation. [...] Sie müssen Modulationen verwenden und sei es bloß mittels des so genannten Nothelfer-Modulationsakkordes, des verminderten Dominantseptakkordes, welcher im strengsten Falle mit einem einzigen griff auf dem Klavier hergestellt werden kann. Ist es auch kein Kunstgriff, so doch immerhin ein Notgriff. Jedenfalls ein Schritt zum Bessermachen. Sollte des raschen Bildwechsel wegen keine Modulation möglich sein, dann spiele man bei Ablendung (oder Dirigentenzeichen) sofort pp. und riten. (verschwinden), um unauffällig in das neue Stück hineinzurutschen. (Modulation)“.<sup>533</sup>

Erdmann bezeichnete Übergänge zwischen unterschiedlichen Musiken in Form von Dominantseptakkorden oder verminderten Septakkorden allerdings als fehlerhaft, da diese eher trennen als überbrücken würden.<sup>534</sup>

Ulrich Rügner legt in seinen Analysen von Becces Filmmusik zu *Der letzte Mann* (R: F. W. Murnau, D, 1924) und *Herr Tartüff* (R: F. W. Muranu, D, 1925) dar, wie die Musik der Zwanzigerjahre Verknüpfungsformen entwickelt hat, die als direkte Analogie zu den kinematographischen Verknüpfungsformen harter Schnitt, weicher Schnitt und Ablende zu begreifen sind.

Die Erklärung dieser Begriffe findet sich in der Einleitung seiner Arbeit:

---

<sup>531</sup> vgl. U. Siebert, 1990, S. 113.

<sup>532</sup> Erdmann/Becce/Brav, 1927, Bd. I, S. 46.

<sup>533</sup> zit. nach K. Ottenheim, 1944, S. 11.

<sup>534</sup> Erdmann/Becce/Brav, 1927, Bd. I, S. 53, zit. nach U. Rügner, 1988, S. 82.

„Filmmusik gliedert sich musikalisch in Abschnitte, die im Stummfilm am zweckmäßigsten als Musikszene [Rügner orientiert sich hier wohl an der Terminologie Erdmanns), im Tonfilm aufgrund der geänderten Praxis als Takes bezeichnet werden. Beide Termini stammen aus der konkreten Produktionstechnik. Die Musikszene bzw. Takes sind miteinander durch Pufferstellen verbunden; die Qualität der Verbindung kann analog zur Kinematographie als harter bzw. weicher Schnitt angesprochen werden. Qualifiziert als harter oder weicher musikalischer Schnitt wird die Verbindung zweier Musikstücke nach Übereinstimmung und Kontrast der einzelnen musikalischen Parameter des Schlusses des ersten im Vergleich mit denen des Beginns des zweiten Gliedes. Meist reicht eine plötzliche massive Veränderung im Bereich eines einzigen Parameters (etwa Dynamik oder Tempo) aus, um die Wirkung eines deutlichen Schnitts zuwege zu bringen. Die Wirkung eines weichen Schnitts wird in der Regel dadurch erreicht, dass am Ende des ersten Abschnitts die musikalischen Konturen sich auflösen und der zweite Abschnitt die Konturen einer neuen musikalischen Gestalt erst allmählich entstehen lässt.“<sup>535</sup>

Auf der Suche nach einer die Dramaturgie des Films berücksichtigenden filmmusikalischen Syntax siedelt Fritz Güttinger den Stummfilm in nächster Nähe zur Oper sowie zum Melodram, einem Bühnenstück der populären Unterhaltung des 19. Jahrhunderts, an.<sup>536</sup> Wie in einer Opernarie eine Stimmung mit wenigen, sich dauernd wiederholenden Worten ausgekostet werde, koste der Stummfilm eine Stimmung mit Bildern lyrisch aus. In beiden Fällen sei die Musik die Hauptsache.<sup>537</sup> Musik im Melodram des 19. Jahrhunderts betonte den Auftritt der Charaktere, stellte Zwischenspiele zur Verfügung und lieferte emotionale Einfärbungen für dramatische Höhepunkte und Szenen mit schneller körperlicher Aktion, erklärt Claudia Bullerjahn.<sup>538</sup>

Lothar Prox hält Güttingers Vergleich aufgrund des melodramatischen Charakters der meisten Stummfilme für gerechtfertigt, da man in beiden Gattungen „einer krassen Häufung von Ereignissen, aus denen jeweils ein Höchstmaß an Gefühlswirkung – Prinzip der Arie – herausgeholt wird“<sup>539</sup> begegne. „Und von jeher

---

<sup>535</sup> U. Rügner, 1988, S. 12f.

<sup>536</sup> vgl. F. Güttinger, 1984, S. 142 – 157.

<sup>537</sup> vgl. ebd., S. 150.

<sup>538</sup> C. Bullerjahn, 2000, S. 60.

<sup>539</sup> L. Prox, 1979, S. 13.

verstanden es die guten ‚Illustratoren‘ in den Kinos, ihre Begleitung auf diese kulminierenden Phasen hin aufzubauen“, führt er weiter aus.

Im Folgenden bringt Prox zwei seiner Meinung nach gelungene Beispiele einer solchen Begleitung:

„Wie neuere Stummfilm-Vertonungen zeigen, ist der Sinn für die Melodramatik der alten Filme auch bei heutigen Komponisten lebendig. Das veranschaulichen vor allem zwei rezente Einspielungen: Arthur Kleiners Klaviermusik zu Murnaus Nosferatu (Aufzeichnung 1979, Kommunales Kino, Frankfurt, und Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin) und Peter Michael Hamels Orchesterkomposition zu Kosinzews/Traubergs SWD – Der Bund der großen Tat (ZDF-Produktion 1979).“<sup>540</sup>

Kleiner verweile nicht bei Handlungsdetails, sondern überspiele diese zugunsten der großen Form und der emotionalen Steigerung. Peter Michael Hamel komprimiere den emotionalen Gehalt der Erzählung vom Dekabristenaufstand unter dem russischen Zaren Nikolaus I. mit modernen Klangmitteln in einigen großen ariosen Partien. Die Revolte im Zentrum der Handlung diene ihm als Kulminationspunkt.

Angemerkt sei wohl, dass der Vergleich mit der „Oper“ zu undifferenziert erscheint - ein solcher Aufbau müsste auf die Oper Seria bis Beginn des 19. Jahrhunderts eingeschränkt werden.

Der Vergleich zur Oper auf der Suche nach einer nach dramaturgischen Prinzipien aufgebauten filmmusikalischen Syntax ist freilich nicht neu, denn auch Hans Erdmann knüpfte zu diesem Zweck an den Aufbau der Oper an. Der in Erdmanns Konzept wichtige Begriff der „Eurythmie“ wurde bereits unter Kapitel 4.3.3.6 erörtert.

Schon 1924 formulierte Hans Erdmann, nach welchem Verfahren Höhe- und Tiefpunkte der Handlung des Filmgeschehens musikalisch zu illustrieren seien: Die Musikillustration des Films knüpfe in gleicher Weise wie die Opernkomposition an die „lyrischen und dramatischen Höhepunkte“ an.<sup>541</sup> Diese lyrischen und

---

<sup>540</sup> ebd.

<sup>541</sup> H. Erdmann: Zur Methodik der musikalischen Filmillustration. In: RFB (1924), Nr. 41, S. 26, zit. nach U. Siebert, 1990, S. 119.

dramatischen Höhepunkte seien genau zu disponieren und hiernach die „Verbindungsmusiken“ und „episodischen Stellen“ (Tänze, Märsche) festzulegen.<sup>542</sup>

In Anlehnung an die Oper, in der es erzählende, handlungsbetonte Strecken gibt (z.B. in den Secco-Rezitativen) und dann wieder ausgesprochen kontemplative, gefühlsbetonte Momente (in den Arien), sieht Erdmann im Film eine ähnlich unterschiedliche Erzählstruktur. Ähnlich dem Secco-Rezitativ würden Filme trockene Erzähl- und Handlungsstrecken aufweisen; hier wäre wenig Musik angemessen. In Annäherung an das Recitativo accompagnato drammatico gebe es gefühlshafte Handlungsausbrüche; hier wäre eine expressiv akzentuierte Musik angemessen. Und dann gebe es ähnlich der Arie Momente der lyrischen oder dramatischen Gespanntheit, die Platz für die große „Musiknummer“ bieten würden.<sup>543</sup>

#### 4.3.3.9 UNTERSCHWELLES WIRKEN, AFFIRMATIVE SYNCHRONITÄT UND EINFÜHLUNGSDRAMATURGIE

1927 klagte Hans Erdmann darüber, dass „die Musik zum Film fast immer zu laut“<sup>544</sup> sei. Hinter diesem Wunsch nach größerem Piano im Filmtheater habe aber mehr als „das Unbehagen über reale oder eingebildete dynamische Exzesse“ gestanden, konstatiert Pauli, nämlich „die Verstimmung über Begleitsätze, die immer wieder dazu neigen, aus ihrer dienenden Rolle ungebührlich hervorzutreten und auf sich aufmerksam zu machen: zum Mithören anzuregen statt sanft einzulullen“.<sup>545</sup>

Erdmann rügte in diesem Zusammenhang auch die „Geschwätzigkeit“ der Filmmusik, die er auf den mehrheitlichen Einsatz von autonomer Musik bei der Filmillustration zurückführte. Autonome Musik sei dichter als eigens erfundene

---

<sup>542</sup> ebd., zit. nach U. Siebert, 1990, S. 123.

<sup>543</sup> Erdmann/Becce/Brav, 1927, Bd. I, S. 49, nach H. Schmidt, 1982, S. 36.

<sup>544</sup> Erdmann/Becce/Drav, 1927, Bd. I, S. 47, Anmerkung am rechten Rand, zit. nach H. Pauli, 1981, S. 199.

<sup>545</sup> H. Pauli, 1981, S. 199.

dramatische Musik und sei dazu gezwungen, alles minutiös auszuformulieren, da sie ja im Gegensatz zu dieser nicht damit rechnen könne, von Bildern ergänzt und präzisiert zu werden. Am peinlichsten mache sich ihr Informationsüberangebot dort bemerkbar, wo den visuellen Ereignissen eine neutrale, fast ausdruckslose, nur eben die unnatürliche Stille übertönende Musik angemessen wäre.<sup>546</sup>

An anderer Stelle des *Handbuchs* ist zu lesen:

„Die beste Filmmusik ist die, welche man nicht selbständig hört [...]. Die beste Filmmusik ist die, welche mit der Filmszene untrennbar zusammenfließt. Das ist aber nichts anderes als der künstlerische Grundlehrsatz, das Gesetz von der Einheit.“<sup>547</sup>

1932 bemerkte der bedeutende Filmtheoretiker Rudolf Arnheim sogar: „[...] denn die Filmmusik war immer nur gut, wenn man sie nicht bemerkte, und gute Musik ist zu schade zum Nichtbemerktwerden! Die Filmmusik war an sich kaum mehr als eine schlechte Angewohnheit.“<sup>548</sup>

Diese Aussagen sind Ausdruck der Forderung nach einer Unterordnung der Musik unter die Filmbilder, nach dem Verschwinden der Musik hinter den Filmbildern. Musik im Film solle kaum bemerkt, nicht bewusst wahrgenommen werden und unterschwellig wirken.

Ein Verschwinden der Musik werde dann zu beobachten sein, erklärt Klaus Behne, wenn sie als unauffällige Hintergrundmusik konzipiert sei und sich über einen längeren Zeitraum nicht nennenswert verändere oder wenn die Einheit von Bild und Musik so perfekt sei, dass eine einheitliche Wahrnehmung entstehe, die als nur auf den Film bezogen empfunden wird. Das gern zitierte Bonmot, dass man gute Filmmusik nicht hören solle, ignoriere, dass audiovisuelle Rezeption i.A. zwischen verschiedenen Zuständen oder Levels von visueller und auditiver Aufmerksamkeit changiere. Höhere Aufmerksamkeit erhalte die auditive Schicht durch starke Reize (Lautstärke oder Dissonanzen), prägnante Reize (z.B. leise Trompete, konturhafte

---

<sup>546</sup> vgl. ebd., S. 199f.

<sup>547</sup> Erdmann/Becce/Brav, 1927, Bd. I, S. 45, zit. nach H.-C. Schmidt, S. 37.

<sup>548</sup> R. Arnheim: *Film als Kunst*, 1979, 3. Auflage, S. 304, zit. nach H. Danuser, 1987, S. 17.

Melodik, ausgeprägter Rhythmus), disparate Reize (nicht zum Bild passende Musik, die auf etwas außerhalb des Bildes verweist), sowie durch sich verändernde Reize (Richtungswechsel, Taktwechsel).<sup>549</sup>

„Musik ist eine Gefühlssprache“<sup>550</sup>, konstatierten Erdmann/Becce/Brav und sahen in der Übereinstimmung des szenischen und musikalischen Gefühlsausdruckes eine wichtige Grundlage der Zusammenhänge von Musik und szenischem Vorgang. Hierbei verwenden sie den Begriff der „musikalischen Expression“. Nicht nur ihrem *Handbuch* aus dem Jahre 1927, sondern überhaupt allen Kinotheken mit ihren nach Stimmungen geordneten Musikstücken, die ein Kinokapellmeister benutzen konnte, lag der Gedanke zugrunde, die optisch auf die Leinwand geworfene Stimmung müsse auch akustisch in den Raum geworfen werden.

Entsprechend der vorherrschenden Meinung wurde also zu Stummfilmzeiten von der Möglichkeit, dass Bild und Musik einander widersprachen, sehr selten Gebrauch gemacht. In einem solchen Fall wäre die Filmmusik ja bewusst wahrgenommen worden, was aber der Forderung nach Unauffälligkeit entgegenstand. „Disparatheit von Musik und Bild wurde nicht selten mit Hohngelächter und Spott geahndet“, erzählt Claudia Bullerjahn.<sup>551</sup>

Hansjörg Pauli fragt nach den Gründen der Entstehung dieser Ansicht, dass die Musik unbedingt das nachzuvollziehen habe, was auf der Leinwand vorexerziert wird. Als ersten Grund nennt er den Umstand, dass in den Anfängen der Stummfilmbegleitung die Musik oftmals zu den Bildern in schreiendem Gegensatz gestanden habe, allerdings nicht aus dramaturgischem Stilwillen, sondern zu allermeist aus Ungeschicklichkeit, Unwissenheit und Unvermögen. „Und dem Unvermögen gegenüber nahm sich die gezielte Herstellung von Übereinstimmung zwischen Musik und Bildern als einsehbares Erkenntnis zu einem verständlichen dramaturgischen Prinzip allemal wie Fortschritt aus“<sup>552</sup>, erklärt er. Weiter verweist

---

<sup>549</sup> vgl. K. Behne, 1987, S. 8f.

<sup>550</sup> Erdmann/Becce/Brav, 1927, Bd. I, S. 38, zit. nach R. Fabich, 1993, S. 62.

<sup>551</sup> C. Bullerjahn, 2000, S. 71.

<sup>552</sup> H. Pauli, 1981, S. 88.

Pauli auf die im Film zu Anfang übernommene Tradition aus Schauspiel und populärem Melodram: „In beiden Sparten hatte, wie wir wissen, die Bühne, die Szene, den unbedingten Vorrang; die Musik musste ihr sich unterordnen.“<sup>553</sup> Zuletzt führt er noch aus:

„Und der Widerspruch drohte die Einfühlung des Betrachters in die Vorgänge auf der Leinwand zu erschweren, vielleicht gar zu verhindern. Das war nicht gut, denn an die Einfühlung des Betrachters war dessen Intention auf die Geschichten (und ihre Moral) gebunden. War doppelt schlecht jetzt, wo man sich um einen neuen Betrachter bemühte und ihn unter anderem dadurch zu ködern versuchte, dass man die Geschichten aus seiner Sicht darstellte. Was, wenn er, statt sie zu genießen und mit ihnen die Institution Kino, sich nun bloß ärgerte? – Die gefährlich ernüchternde Distanz, die hätte aufbrechen können, musste überbrückt werden.“<sup>554</sup>

Mit diesem dritten Grund schlägt Pauli ganz in die Kerbe von Hanns Eisler und Theodor W. Adorno, die sich schon 1947, da sie eine Identifikation des Rezipienten mit dem Filmhelden aus ihrer gesellschaftskritischen Haltung heraus für gefährlich hielten und daher ablehnten<sup>555</sup>, eine Filmmusik wünschten, die den Bildinhalt nicht mit Klängen verdopple, verstärke, untermale oder illustriere, sondern nach Möglichkeit das Bildgeschehen kommentiere, einen Kontrast zu ihm stifte und ihm sogar gelegentlich widerspreche, wofür sie den Begriff des „dramaturgischen Kontrapunktes“ einführten.<sup>556</sup>

Dramaturgisch kontrapunktierende Musik kann qualifiziert werden als eine Musik, die gegen die Gefühle geht, die die Bilder beim Betrachter auslösen. Eine solche Musik suche zu verhindern, „dass der Betrachter sich blindlings und ohne Vorbehalte den Bildern/Szenen/Fabeln und was an Lehrmeinungen und Ideologien hinter ihnen steht ausliefere“.<sup>557</sup>

Den einfachsten Fall bilden Szenen, in denen die Musik den Gefühlen der Filmfigur folgt, jene sich aber von den Gefühlen des Betrachters stark unterscheiden. Ist auf

---

<sup>553</sup> ebd.

<sup>554</sup> ebd., S. 89.

<sup>555</sup> vgl. A. Kreuzer, 2001, S. 122.

<sup>556</sup> Th. W. Adorno/H. Eisler, *Komposition für den Film*, 1. Aufl. 1947.

<sup>557</sup> H. Pauli, 1981, S. 188.

der Leinwand ein Böser oder vielleicht sogar eines der Monster des deutschen Expressionismus agieren zu sehen, so löst dies beim Betrachter Schrecken aus. Wird diese Szene nun aber mit einer Musik unterlegt, die sich stimmungsmäßig dem Monster anschließt, also z.B. freudigen Charakter hat, so handelt es sich um einen dramaturgischen Kontrapunkt.

Zu dramaturgisch kontrapunktierender Musik zählt aber auch die Hintergrundparaphrasierung, wie Pauli herausgearbeitet hat. Unter „Paraphrasierung“ versteht er „eine Musik, deren Charakter sich direkt aus dem Charakter der Bilder, aus den Bildinhalten ableitet.“<sup>558</sup> Entscheidet sich nun ein Komponist, die hintergründigen Inhalte herauszuarbeiten, so enttäuscht er die Erwartungen des Betrachters, der die Paraphrasierung der vordergründigen Inhalte erwarten würde.<sup>559</sup>

Ebenso kann eine Musik, die einen optischen Bewegungsvorgang in parodistischer oder grotesker Weise synchron nachvollzieht, auf der Ebene der Fabel als dramaturgischer Kontrapunkt operieren.<sup>560</sup>

Von Entscheidung für die Qualifizierung eines dramaturgischen Kontrapunktes ist somit die intendierte Wirkung.

Hinter der Forderung nach Unauffälligkeit der Musik und ihrer damit zusammenhängenden Funktion, die Distanz zwischen den Filmen und ihrem Publikum nach Möglichkeit zu verringern, stand also in den 20er Jahren wie auch nicht anders als beim heutigen kommerziellen (!) Tonfilm, „nichts weiter als eine pfiffige kaufmännische Überlegung [...]: die Einfühlungs-dramaturgie, die dergestalt etabliert wurde, verhalf den Machern schnell zu mehr als nur Profit. Sie gab ihnen Einfluss.“<sup>561</sup>

Pauli fasst zusammen:

---

<sup>558</sup> H. Pauli, 1981, S. 185.

<sup>559</sup> vgl. H. Pauli, 1981, S. 186f.

<sup>560</sup> vgl. R. Fabich, 1993, S. 69.

<sup>561</sup> H. Pauli, 1981, S. 182f.

„Nein: Natur war die Idee von Filmmusik, die hinter den zugehörigen Bildern verschwinden würde, gerade nicht. Sie war, so sehr sie von den gegebenen physikalischen und physiologischen Voraussetzungen profitierte, das Ergebnis einer exakt benennbaren gesellschaftlich-geschichtlichen Fehlentwicklung.“<sup>562</sup>

Auch heute noch wird die Meinung, dass die Musik hinter den Bildern zu verschwinden habe, von Stummfilmmusikern vertreten. Dies entweder ganz direkt, wie etwa von Pianist Helge Barabas – „Die Musik soll, ohne aufzufallen, die visuellen Eindrücke intensivieren und emotionale Vorgänge für den Zuschauer erst richtig erlebbar machen, um so mit allen Sinnen in das Geschehen eintauchen zu können“<sup>563</sup> – oder indirekt über die Forderung nach einer Musik, die mit den von den Bildern ausgelösten Gefühlen geht, nach einer Musik, die - egal ob im einzelnen (Deskription) oder im größeren Zusammenhang der ganzen Szene (Mood-technik) oder in beidem (Kombination der beiden Techniken) -, mit ihren Mitteln in der akustischen Schicht nachzeichnet, was sich in der visuellen zuträgt.

So fordert Lothar Prox, dass sich der Komponist der „sensuellen Qualität der visuellen Vorlage“<sup>564</sup> verpflichtet fühlen solle. Auch Wolfgang Thiel erhebt „die Fähigkeit der Musik, bewegtes und unbewegtes Bild in seiner emotionalen Kraft und Aussage enorm steigern zu können“, zum ästhetischen Prinzip der Stummfilmkomposition. Ziel sei es, eine „optimale musikalische Gefühlsintensivierung der jeweiligen Bildfolge“ zu erreichen.<sup>565</sup> Ebenso sieht Zofia Lissa die Ermöglichung der Einfühlung in die auf der Leinwand dargestellten Emotionen als wichtigste Aufgabe der Stummfilmmusik an.<sup>566</sup>

Diese seine Forderung, so Prox, decke sich mit dem Postulat Fritz Langs aus den Zwanzigerjahren, dass das, was wir im Film am nötigsten brauchen, beseelte Lebendigkeit sei. Weiter führt er aus:

---

<sup>562</sup> H. Pauli, 1981, S. 185.

<sup>563</sup> B. Rauscher: Livemusik zur Tortenschlacht. Pianist Heleg Barabas vertonte Stummfilme in der Mühle Oberteuringen, in: Südkurier, 30. 01. 2007, <http://www.helge-barabas.de>, 12.01.2010.

<sup>564</sup> vgl. L. Prox, 1998, S. 92.

<sup>565</sup> W. Thiel, 1983, S. 608.

<sup>566</sup> vgl. Z. Lissa, 1965, S. 100.

„Jede Neukomposition eines Stummfilms wird sich an diese Maxime halten müssen. Solches Prinzip einer ‚affirmativen Synchronität‘ galt für die stumme Kinematographie als künstlerisch durchaus legitim. Es diene einer sinnvollen Entwicklung und Interpretation der Fabel. Tatsächlich wurde es von keinem Meister des Fachs angezweifelt oder durchbrochen, weder von Griffith noch von Stroheim, nicht von Murnau und nicht von Eisenstein [...].“<sup>567</sup>

Das Prinzip der affirmativen Synchronität bezeichnet nichts anderes als die Einfühlungsdramturgie und stellt natürlich eine legitime Möglichkeit dar; ob es eine „Maxime“ sein sollte, an die sich „jede Neukomposition eines Stummfilms wird [...] halten müssen“<sup>568</sup>, darf jedoch bezweifelt werden.

Tatsächlich zeichnet sich im Rahmen der zeitgenössischen Stummfilmvertonung im Allgemeinen die Tendenz ab, die Musik zumindest gleichrangig neben das Bild zu stellen. Da der Stummfilm, wenn er und damit auch die Filmmusik zu seinen Entstehungszeiten kommerziellen Erwägungen unterworfen war, heute jedenfalls kein gewinnbringendes Massenpublikum anzuziehen imstande ist, sich vielmehr im Gewand eines Artefakts präsentiert, scheint der Vorbehalt gegenüber einer Kontrast stiftenden Filmmusik obsolet geworden zu sein. So bietet gerade das Feld der zeitgenössischen Stummfilmvertonung im Hinblick auf die einzigartige Tatsache, dass die Filmmusik hier außerhalb der Produktionsrealität des dazugehörigen Filmes steht, die Chance eines neuen Verhältnisses von Musik und Film - etwa eines im Brechtschen Sinn, bei dem der Musik die Aufgabe zukommt, die Distanz zwischen den Filmen und ihrem Publikum zu betonen - und damit einhergehend auch die Chance, kontraststiftende Wirkungen von Filmmusik weiter auszuloten.

---

<sup>567</sup> L. Prox, 2001, S. 3f.

<sup>568</sup> ebd., S. 3.

#### 4.4 DAS ERFOLGSGEHEIMNIS DER GEGENWÄRTIGEN STUMMFILMPRAXIS

---

Schon Ende der 70er Jahre stellte Heinz Rathsack fest, dass das Interesse des Publikums an Stummfilmen immer dann sprunghaft stieg, wenn diese Filme musikalisch begleitet wurden.<sup>569</sup>

Natürlich vermögen besonders bekannte Filmtitel in Verbindung mit großem Orchester und Klassiker mit Kultstatus wie *Nosferatu* (R: F. W. Murnau, D, 1922) oder *Metropolis* (R: Fritz Lang, D, 1927) die Konzerthallen zu füllen.<sup>570</sup> Auch ein bekannter Komponist, der für eine Neuvertonung gewonnen werden konnte, erhöht die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit.<sup>571</sup>

Was aber erklärt abseits von solchen, den Erfolg garantierenden Namen etablierter Künstler das spezifische Erfolgsgeheimnis der gegenwärtigen Stummfilmpraxis, und wie kann das „neuerliche[n] Bedürfnis nach Musik beim Sehen von Stummfilmen“ erklärt werden, wo man die alten Filme doch jahrelang „in aller Stille betrachtet hat, ohne dabei einen grundsätzlichen Mangel zu empfinden [...]“<sup>572?</sup>

Einen tieferen Grund für diesen „Rückbezug auf eine kinematographische Kultur, die musikalisch geprägt ist“<sup>573</sup> sieht Lothar Prox in einem kompensatorischen Bedürfnis gelegen: Im gleichen Maß, wie sich Wort und Geräusch vom „photographic sound“ zum „sound-design“ emanzipiert hätten, habe sich die künstlerische Dominanz der Musik reduziert. Die eisige Brillanz der Leinwandeffekte im Dolby-Stereo-Klangraum könne faszinieren, erkläre aber auch das verstärkte Interesse für die kommunikative Mischform „Stummfilm mit Live-Musik“, deren visuelle Poesie und

---

<sup>569</sup> H. Rathsack, 1979, S. 7.

<sup>570</sup> vgl. K. Johnen, 1998, S.101.

<sup>571</sup> vgl. C. Bullerjahn, 2000, S. 82.

<sup>572</sup> L. Prox, 1979, S. 9.

<sup>573</sup> L. Prox, 1998, S. 85.

musikalische Präsenz soziale Wärme verheiße.<sup>574</sup> In einem früheren Text formuliert Prox dieses Bedürfnis sehr allgemein als den Wunsch nach der „Rückgewinnung einer emotionalen Kultur“<sup>575</sup>.

Auf die Fähigkeit der (Live-)Musik, ein Gemeinschaftsgefühl zu erwecken und das Publikum zu einer Gemeinschaft von hörend Teilnehmenden zu verbinden, haben auch Adorno/Eisler schon 1944 hingewiesen:

„Sie [die Musik] sucht eine menschlich vermittelnde Schicht zwischen die ablaufenden Fotografien und die Betrachter zu setzen. Ihre soziale Funktion ist die des Kitts, sie hält zusammen, was sonst beziehungslos sich gegenüberstünde, das mechanische Produkt und die Zuschauer und auch diese untereinander, wie sie abgesperrt sind im Gefängnis ihrer Sessel.“<sup>576</sup>

Durch eine für den Zuschauer sichtbare Anteilnahme der Musiker am Filmgeschehen kann das emotionale Erlebnis noch gesteigert werden:

„Maud Nelissen schafft es, mitzureißen. Allein schon durch ihre dominante Körpersprache: Jede durch die stummen Bilder vermittelte Emotion unterstreicht sie mit den ausholenden Schwingungen ihres Oberkörpers. Sie legt sich richtiggehend ins Klavier hinein. Und auf einmal erwacht der Stummfilm zum Leben.“<sup>577</sup>

Kurt Johnen, Leiter des Bielefelder Festivals, sieht den Erfolg der gegenwärtigen Stummfilmpraxis stark in ihrem Ereignischarakter begründet. Dieser werde seiner Meinung nach besser durch eine „das Interesse und die Aufmerksamkeit bündelnde Stummfilmwoche“<sup>578</sup> eines Festivals als durch kontinuierliche Aufführungen über das Jahr hindurch betont. In jedem Fall stelle die Musik einen festlichen Rahmen zur Verfügung und grenze damit den Kinobesuch vom Alltäglichen ab.

Claudia Bullerjahn spricht der Live-Musik weiter die Fähigkeit zu, durch ihren Raumklang „die fehlende Räumlichkeit und Tiefe der zweidimensionalen

---

<sup>574</sup> vgl. ebd.

<sup>575</sup> L. Prox, 1979, S. 14.

<sup>576</sup> Adorno/Eisler, 2006, S. 56.

<sup>577</sup> G. Dördelmann: Stummfilm hat viel von Oper, in: Festivalnews des Internationalen Frauenfilmfestivals Dortmund/Köln, [www.femmetotale.de/fv07/downloads/fn\\_sonntag.pdf](http://www.femmetotale.de/fv07/downloads/fn_sonntag.pdf), (22.4.2007), S. 3, 11.10.2008.

<sup>578</sup> K. Johnen, 1998, S. 99.

schwarzweißen Bilder“<sup>579</sup> zu ergänzen. Johnen ergänzt dieses Argument noch um die Spannung zwischen der Vergangenheit, der die filmische Aufzeichnung entstamme, und der gegenwärtigen Präsenz der Musik(er) und hält fest: „Vielleicht ist jene spezifische Melange von An- und Abwesenheit, Zwei- und Dreidimensionalität der faszinierende Kern einer konzertanten Filmaufführung.“<sup>580</sup>

Zudem würden Stummfilmaufführungen „der Fernseherfahrung der schnellen Bilder und des Zappens durch die Programme [...] eine neu zu erlebende Langsamkeit der Bilder und der Darstellung einer Geschichte“<sup>581</sup> gegenüberstellen. Es werde eine „Filmgeschichte ohne Geschwätzigkeit“ präsentiert, die von der Konzentration auf das Visuelle lebe und zum „Deuten und zum Nachvollziehen der im Bildraum verankerten Handlungsstränge“ anrege. Das Sinnliche dieses konzentrierten Blickes werde mit einem gesteigerten Hörerlebnis verknüpft und Stummfilmaufführungen würden „das Sich-Hineinversetzen in eine vergangene, verlorene Zeit mit dem Versuch, die damalige Emotionalität und die dargestellten Lebenskonzepte im eigenen Erlebnishorizont nachzuzeichnen“ ermöglichen.

Letzteres lässt sich von Veranstaltern auch bewusst verstärken. So wurde etwa anlässlich einer Aufführung des berühmten Films *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (R: Walter Ruttmann, D, 1927) mit der Musik Edmund Meisels in einer rekonstruierten Orchestration von Bernd Thewes am 24. September 2007 im Friedrichstadtpalast für Nostalgiker eine Anfahrt im zeitgenössischen S-Bahn-Wagen vom Bahnhof Charlottenburg zur Friedrichstraße und im Zille-Bus-Shuttle angeboten.<sup>582</sup>

---

<sup>579</sup> C. Bullerjahn, 2000, S. 62.

<sup>580</sup> K. Johnen, 1998, S. 102.

<sup>581</sup> ebd.

<sup>582</sup> W. Fuhrmann: Der erste große Videoclip. Neu zu entdecken: das historische Filmkonzert „Berlin. Die Sinfonie der Großstadt“, <https://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2007/0920/none/0052/index.html>, in: Berliner Zeitung, <http://www.berliner-zeitung.de>, 20.9.2007, 3.10.2010.

Möglicherweise stellt auch das Spannungsgefüge zwischen Handlungs- und Darbietungsraum einen weiteren Anziehungspunkt von Stummfilmaufführungen mit Live-Musik dar. Dies vermutet auch Hajo Toppius von der *PhonoKlangGalerie*:

„Ich glaube, das interessante ist gerade, dass sich der Stummfilm durch die Live-Vertonung vom Tonfilm abhebt, es ist eine Performance auf zwei Ebenen und es ist doppelt interessant für den Zuschauer zu sehen wie sich die Musiker mit dem Material auseinandersetzen – bei einer Aufzeichnung des Scores würde diese Teilnahme verloren gehen.“<sup>583</sup>

Die wahrnehmungspsychologische Besonderheit des Kinoerlebnisses ohne Synchronon besteht in dem permanenten Nebeneinander von Handlungsraum und Darbietungsraum. Während die Bilder dem Auge den Handlungsraum präsentieren, nimmt das Ohr den Darbietungsraum wahr. Dies wird besonders deutlich, wenn die Live-Musik mit „sichtbarer“ Musik im Handlungsraum kollidiert, mit der sie nicht synchron ist - sei es zeitlich, sei es in Bezug auf die Instrumentierung. Aber auch wenn die Musik als diegetisch klassifiziert werden kann, d. h. den Raum, in dem die Filmhandlung spielt, repräsentiert, so bleibt sie – anders als beim Tonfilm - durch die Präsenz der Musiker im Saal dennoch immer auch Teil der Realität des Zuschauers und damit des Darbietungsraumes.

Auch die Funktion der Musik, zwischen dem zeitgenössischen Publikum und dem historischen Film zu vermitteln, wird im Zusammenhang mit dem Erfolg der gegenwärtigen Stummfilmpraxis öfters erwähnt.

Immer wieder ist von neuen Funden verschollener und für immer verloren geglaubter Filme oder einer bislang unbekanntem Fassung, die zur Überarbeitung bisheriger Rekonstruktionsversuche führt, zu lesen.

Bei dem wohl sensationellsten Fund der letzten Jahre handelt es sich um die Wiederentdeckung vermisster Szenen aus *Metropolis* (R: Fritz Lang, D, 1927). 2008 entdeckte die neue Direktorin des Museo del Cine in Buenos Aires im Archiv eine sehr frühe Kopie des Films. Rainer Rother, Direktor des Filmmuseums Berlin, erklärte in einem Interview mit *Welt online*:

---

<sup>583</sup> PhonoKlangGalerie: Wir/Zwölf Fragen, <http://www.ohrenkino-berlin.de/>, 15.01.2010

„Von ‘Metropolis’ fehlte gut ein Viertel des Films, grob gesagt 30 Minuten. Und über 25 davon sind nun gefunden. Das betrifft insbesondere eine sehr umfangreiche Nebenhandlung mit dem Arbeiter 11811, auch die Figur des ‘Schmalen’ wird erst jetzt voll verständlich. Das alles ist nicht nur da, sondern, soweit man das sagen kann, auch in der korrekten Schnittrihenfolge. Es gibt zusätzliche Materialien, die kleine herausgeschnittene Szenen vervollständigen. Eine ziemlich aufregende Verbesserung betrifft die Szenen, wenn am Ende die Wasserflut kommt. Das wird jetzt am Ende noch dramatischer wirken. Und es gibt eine lange Autofahrt durch die Zukunftsstadt Metropolis. Und die gesamte Sequenz im Vergnügungsparadies ‘Yoshiwara’, die man nur aus dem Drehbuch und überlieferten Fotos kennt, die aber ganz herausgenommen worden war. Der Filmkritiker Roland Schacht hat als Kritiker unter anderem diese Episode hervorgehoben, um die es besonders schade sei. Und nun ist sie wieder da.“<sup>584</sup>

2001 war *Metropolis* im Auftrag der Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung von Martin Koerber digital restauriert worden, basierend auf einer Fassung des Filmmuseum München und auf im Bundesarchiv-Filmarchiv verwahrten Materialien. Enno Patalas hatte zudem eine Studienfassung erstellt, „die die überlieferten Fragmente in ihrer ursprünglichen Beziehung zueinander anordnet und Fehlendes durch schriftliche, bildliche und musikalische Quellen ergänzt.“<sup>585</sup>

Nun sehe man, so Rother, wie wunderbar die Rekonstruktion die damalige Ordnung getroffen habe. Die neuen Szenen würden sich in das, was in der Studiofassung als Lücke definiert ist, herrlich einfügen.<sup>586</sup>

Die F. W. Murnau-Stiftung, die auch schon die Restaurierung von Martin Koerber und Enno Patalas finanziert hatte und die Rechte an *Metropolis* besitzt, übernahm auch die kosten- und zeitaufwendige Aufgabe der aktuellen Vervollständigung, unterstützt durch die Kulturstiftung des Landes Hessen, ZDF, ARTE und die Stiftung

---

<sup>584</sup> Rainer Rother im Interview mit Welt Online, Metropolis-Fund. Neue Szenen sind „wie ein Lottogewinn“, [http://www.welt.de/kultur/article2174277/neue\\_Szenen\\_sind\\_wie\\_ein\\_Lottogewinn.html](http://www.welt.de/kultur/article2174277/neue_Szenen_sind_wie_ein_Lottogewinn.html), in: Welt Online, <http://www.welt.de/>, 3.7.2008, 12.01.2010.

<sup>585</sup> Pressemitteilung der F.W. Murnau-Stiftung: Sensationeller Fund in Buenos Aires: Vermisste Szenen aus „Metropolis“ wiederentdeckt, 18.11.2009.

<sup>586</sup> R. Rother im Interview mit Welt Online, Metropolis-Fund. Neue Szenen sind „wie ein Lottogewinn“, [http://www.welt.de/kultur/article2174277/neue\\_Szenen\\_sind\\_wie\\_ein\\_Lottogewinn.html](http://www.welt.de/kultur/article2174277/neue_Szenen_sind_wie_ein_Lottogewinn.html), in: Welt Online, <http://www.welt.de/>, 3.7.2008, 12.01.2010.

Deutsche Kinemathek.<sup>587</sup> Martin Koerber wurden die Filmhistorikerin Anke Wilkening und Frank Strobel, Leiter der Europäischen Filmphilharmonie, zur Seite gestellt.

Neben der aufgetauchten 16-Millimeter-Kopie, die der aktuellen Rekonstruktionsarbeit zugrundeliegt, spielte zudem Gottfried Huppertz' Partitur eine entscheidende Rolle, wie Frank Strobel berichtet:

„Wir haben beim Vergleich der verschiedenen Versionen immer wieder die Erfahrung gemacht, dass die Musik und die argentinische Fassung sich sozusagen gegenseitig bestätigt haben, und dass bei strittigen Fragen die Musik oft die Antworten nahegelegt hat.“<sup>588</sup>

Die neue Fassung feierte am 12. Februar 2010 in der Alten Oper in Frankfurt am Main sowie zeitgleich im Friedrichstadtpalast anlässlich der 60. Internationalen Filmfestspiele Berlin ihre Premiere. Mit der nach der Originalpartitur von 1927 neu adaptierten Musik wurden die Vorstellungen in Berlin vom Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin unter der Leitung von Dirigent Frank Strobel und in Frankfurt von dem Staatsorchester Braunschweig unter der Leitung von Helmut Imig begleitet.<sup>589</sup>

In einem zweiten Arbeitsstrang plant die Europäische Filmharmonie zudem, eine Urtextausgabe der Musik zu publizieren und auf dieser Basis auch eine Aufführungsausgabe zu erstellen:

„Wir werden alles ganz genau setzen, die Tempi präzisieren, die dynamischen Angaben durchsehen und alles so exakt wie möglich notieren. Mit diesem Material machen wir diesen Film für andere Städte, andere Orchester aufführbar. Weiterhin wird es eine Kino-Aufspielung geben, das heißt: Der Film kann mit einer Tonspur

---

<sup>587</sup> s. H.- J. Linke: Von der Macht der Musik im Stummfilm. Interview mit Dirigent Frank Strobel, [http://www.fr-online.de/in\\_und\\_ausland/kultur\\_und\\_medien/feuilleton/?em\\_cnt=2238438&em\\_cnt\\_page=3](http://www.fr-online.de/in_und_ausland/kultur_und_medien/feuilleton/?em_cnt=2238438&em_cnt_page=3), in: Frankfurter Rundschau online, <http://www.fr-online.de>, hrsg. v. Druck- und Verlagshaus Frankfurt am Main GmbH, 28.1.2010, 17.2.2010.

<sup>588</sup> ebd.

<sup>589</sup> Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung: Die Rückkehr von Fritz Langs Metropolis, <http://www.metropolis2710.de/de/>, 18.11.2009.

ins Kino kommen, die wir im Studio produzieren werden: Und Metropolis wird der erste Stummfilm sein, der auf Blue Ray erscheint.”<sup>590</sup>

Weltweit existiert noch viel Material in den Archiven, das aus Mangel an Personal und finanziellen Mitteln noch nie jemand angeschaut hat, sodass noch einige Funde zu erwarten sind.<sup>591</sup> Aus diesem Grund startete die Deutsche Kinemathek das Online Projekt *lost films*, das versucht, ein Bewusstsein für verlorene Filme zu schaffen sowie durch die Veröffentlichung der Filmtitel und Dokumentation begleitender Materialien wie Fotografien, Plakate, Drehbücher oder einzelnen erhaltenen Szenen verschollene Kopien wieder zu finden.

Medienberichte über wiedergefundene, verschollen geglaubte Materialien sind in der Lage, das Interesse einer breiteren Öffentlichkeit an der zeitgenössischen Stummfilmpraxis zu erwecken, haften ihnen doch etwas Spannendes, Aufspürerisches und Geheimnisvolles an.

#### 4.5 AUFFÜHRUNGSRORTE UND VERANSTALTER VON STUMMFILMKONZERTEN

---

Im Unterschied zu den 20er Jahren haben live begleitete Stummfilmaufführungen heute keine eigene Spielstätte.

Regelmäßig finden sie in den Sälen der Kommunalen Kinos sowie der Filmmuseen statt. Daneben genießen Stummfilmkonzerte Gastrecht in Varietés, Schauspielhäusern, Festhallen, Opern- und Konzerthäusern. Auch Kirchen, Gaststätten, Schulen, Universitäten und diverse Clubräumlichkeiten dienen mitunter als Aufführungsorte.

---

<sup>590</sup> H.-J. Linke: Von der Macht der Musik im Stummfilm. Interview mit Dirigent Frank Strobel, [http://www.fr-online.de/in\\_und\\_ausland/kultur\\_und\\_medien/feuilleton/?em\\_cnt=2238438&em\\_cnt\\_page=3](http://www.fr-online.de/in_und_ausland/kultur_und_medien/feuilleton/?em_cnt=2238438&em_cnt_page=3), in: Frankfurter Rundschau online, <http://www.fr-online.de>, hrsg. v. Druck- und Verlagshaus Frankfurt am Main GmbH, 28.1.2010, 17.2.2010.

<sup>591</sup> s. Welt Online: Metropolis-Fund. Neue Szenen sind „wie ein Lottogewinn“, [http://www.welt.de/kultur/article2174277/neue\\_Szenen\\_sind\\_wie\\_ein\\_Lottogewinn.html](http://www.welt.de/kultur/article2174277/neue_Szenen_sind_wie_ein_Lottogewinn.html), in: Welt Online, <http://www.welt.de/>, 3.7.2008, 12.01.2010.

Im Sommer finden Stummfilmaufführungen mit Live-Musik auch häufig unter freiem Himmel statt, im Rahmen von Open-Air-Festivals oder in Sonderveranstaltungen wie etwa im Kölner Radstadion oder am Dach der Wiener Stadtbücherei am Gürtel.

Ungewöhnliche Aufführungsorte wie die Schwimmhalle von Schloss Plön, das Planetarium am Insulaner in Berlin, eine Brikettfabrik in Domsdorf oder der 36. Stock des Dresdner Bank-Towers mit Blick auf die Skyline der Frankfurter City zeigen, dass im Prinzip jeder Ort bespielbar ist.

Was aber all diese vielfältigen Aufführungsorte gemeinsam haben müssen, ist ein regelbarer Stummfilmprojektor, der die Filmkopie in Originalgeschwindigkeit vorführen kann. Die Drehgeschwindigkeit war zur Stummfilmzeit noch variabel. Sie konnte zwischen 15 und 35 Bildern pro Sekunde liegen und sogar innerhalb desselben Filmes wechseln. Um Stummfilme korrekt vorzuführen, wird daher heute ein Projektor benötigt, der eine stufenlose Wahl der Laufgeschwindigkeit erlaubt.

Bei Stummfilmaufführungen in einem Theater oder in einer Oper verschwindet das Orchester zumeist im Graben, entsprechend der Situation im Europa der 1920er Jahre:

„Bei einem Doppelprogramm war in den größeren Kinos für den ersten Film die Kinoorgel da; das Orchester wurde für den Hauptfilm aufgespart. Und nicht zu vergessen: die Musiker waren unsichtbar; die sah man ebenso wenig wie den Operateur.“<sup>592</sup>

Anderorts sind die Musiker zwangsläufig ob der räumlichen Gegebenheiten, teilweise aber auch aus bewusster Überlegung sichtbar. Letzteres trifft etwa auf die Bielefelder Konzerthalle zu, wo eine „übergroße Leinwand [...] gewissermaßen über den Köpfen der Musiker“<sup>593</sup> schwebt, sodass für den Zuschauer Orchester und Film gleichzeitig sichtbar und wahrnehmbar sind. Dies erhöhe den Live-Charakter und die ständige, sichtbare Präsenz beider Darbietungen werde zum „unvergesslichen Erlebnis, das das Publikum in Bann schlägt“, erklärt Kurt Johnen, Leiter des Bielefelder Festivals.

---

<sup>592</sup> F. Güttinger, 1984, S. 149.

<sup>593</sup> K. Johnen, 1998, S. 100.

Überdies schlägt Johnen vor, Aufführungsort und Raumsituation mit Thema und Stil des Films abzustimmen. So eigne sich etwa für einen Kammerspielfilm<sup>594</sup> eine intime Matinée-Atmosphäre in kleinerem Rahmen besser.<sup>595</sup>

#### 4.5.1 KOMMUNALE KINOS UND PROGRAMMKINOS

---

Die ersten kommunalen Kinos des deutschsprachigen Raumes entstanden in den 70er Jahren in Duisburg und Frankfurt am Main, zahlreiche in anderen Städten folgten.

Idee der kommunalen Kinos, die in der Regel von den politischen Gemeinden finanziert werden, ist es, das Medium Film als kulturelles Gut zu würdigen und dem Publikum zugänglich zu machen:

„Ebenso wie Literatur, Bildende Kunst und Theater sollen Filme jenseits kommerzieller Zwänge allen zugänglich sein. Wie Büchereien, Opernhäuser und Museen sollen Kinos ihren festen Platz im öffentlichen Leben haben - auch mit öffentlicher Förderung. Denn der Film, Kunst und kulturelles Gedächtnis des 20. Jahrhunderts, ist mehr als ein kommerzielles Massenvergnügen“.<sup>596</sup>

Nach dem Motto „Andere Filme anders zeigen“ bemühen sich kommunale Kinos um ein Programm, das sich von dem kommerzieller Kinos unterscheidet. Auf dem meist täglich wechselnden Spielplan stehen filmgeschichtlich bedeutsame Filme, Dokumentarfilme, Filme aus nichtwestlichen Ländern, Experimentalfilme, Kurzfilme und nicht zuletzt Stummfilme.

Vorgeführt werden diese Filme in Untertitelten Originalfassungen, im Originalformat und – was für den Stummfilm von besonderer Bedeutung ist – auch mit der richtigen Geschwindigkeit.

---

<sup>594</sup> siehe zum Begriff des Kammerspielfilms bei L. Eisner, Die dämonische Leinwand, 1980, S. 181.

<sup>595</sup> vgl. K. Johnen, 1998, S. 107.

<sup>596</sup> Bundesverband Kommunale Filmarbeit: Über uns, <http://www.kommunale-kinos.de/pages/about>, 6.10.2008.

Zudem ist man bemüht, Filme auch im Kontext zu zeigen. Viele kommunale Kinos erstellen deshalb Filmreihen zu einzelnen Filmschaffenden oder Themen und ergänzen das Programm durch Vorträge, Gespräche mit Regisseuren und Schauspielern, Workshops und Symposien. Stummfilme werden mit Live-Musik begleitet. Auch einige Filmfestivals gehen auf die Initiative Kommunaler Kinos zurück und/oder werden von diesen organisiert.

Die gezeigten Filme stammen ebenso aus dem regulären Angebot der gewerblichen Filmverleiher wie von Kinematheken und aus Filmarchiven. Einige kommunale Kinos verfügen auch über einen eigenen Filmstock und tauschen sich mit anderen aus.

Als Dachorganisation Kommunaler Kinos fungiert in Deutschland der *Bundesverband kommunale Filmarbeit* mit Sitz in Frankfurt am Main, in der Schweiz *Cinélibre*. Österreich verfügt mit dem *Stadtkino* in Wien, dessen Leitung im Jahr 2008 Claus Philipp übernommen hat, nur über ein einziges wirkliches kommunales Kino. Stummfilme mit Live-Musik stehen allerdings nicht auf dem Programm.

Das Angebot der kommunalen Kinos überschneidet sich zum Teil mit jenem der Programmkinos. Auch diese definieren sich über die Qualität und Experimentierfreudigkeit ihrer Filme und bieten mit internationalen Independent-Produktionen, Debütfilmen, europäischem Kino, Originalfassungen, Kinderkino, der Zusammenarbeit mit Schulen, Volkshochschulen und anderen Initiativen sowie nicht zuletzt mit Stummfilmaufführungen mit Live-Musik-Begleitung „eine Alternative zum kommerziellen Kino-Angebot des Mainstream-Kinos“<sup>597</sup>.

Der Unterschied liegt in der gewerblichen Struktur. Während kommunale Kinos von der politischen Gemeinde (teil)finanziert werden und damit einem besonderen kulturellen Anspruch und Bildungsauftrag unterliegen, handelt es sich bei Programmkinos um unabhängige gewerbliche Unternehmen, die ihr Programm

---

<sup>597</sup> J. zu Hünigen: Programmokino, <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Programmokino>, 3.1.2011.

zwar auch unabhängig gestalten, aber gewinnorientiert arbeiten. Teilweise erhalten auch Programmkinos Unterstützungen durch den Bund.<sup>598</sup>

Der Name „Programmokino“ verweist auf die gedruckten Monatsprogramme, die zu Beginn der Programmokino-Bewegung in den 1970er Jahren das Markenzeichen der alternativen Kinos waren und immer noch viele Filmkunsthäuser auszeichnen.<sup>599</sup>

In Deutschland sind Programmkinos und Filmkunsthäuser im Verband *AG Kino – Gilde dt. Filmkunsttheater e.V.* organisiert.

In Österreich wurde im Rahmen der Viennale 2010 die *IG PROGRAMMKINO* gegründet:

„Schluss mit halblustig: Das gesteigerte Interesse am österreichischen Film der letzten Jahre hat leider außer Acht gelassen, dass es die heimischen Programmkinos sind, die für die Verbreitung des kulturell relevanten heimischen und internationalen Films sorgen. Nun sei die Politik am Zug, sich für diese Kinos stark zu machen, befanden gestern, Sonntag, führende Arthouse-Kinobetreiber im Rahmen einer Podiumsdiskussion im Viennale-Festivalzentrum: In Zeiten zunehmend erhöhten Vermittlungsaufwands und erst recht vor dem Hintergrund der für alle Kinos unumgänglichen Digitalisierung sind die heimischen Programmkinos notorisch unterdotiert, ja größtenteils in ihrer Existenz gefährdet.“<sup>600</sup>

Gefordert werden die Förderung der Digitalisierung sowie unter Nachweis bestimmter Programmkriterien eine Erhöhung der Jahresförderung der einschlägigen Kinos von bis dato maximal 35.000 EUR auf 50.000 EUR.

Die Liste der Programm- bzw. kommunalen Kinos im deutschsprachigen Raum, die Stummfilme mit Live-Musik präsentieren, ist lang.<sup>601</sup> An dieser Stelle seien zwei Beispiele angeführt:

---

<sup>598</sup> vgl. Arbeitsgemeinschaft Kino, Gilde deutscher Filmkunsttheater e.V.: Wie gründe ich ein Kino? Ein Leitfadens, <http://www.ffa.de/downloads/publikationen/Kinoleitfaden.pdf>, 18.12.2010.

<sup>599</sup> vgl. ebd.

<sup>600</sup> VIENNALE – Internationales Filmfestival Wien: IG Programmokino, <http://www.viennale.at/de/frame.shtml?4636>; pdf IGPROGRAMMKINO, 13.2.2011.

<sup>601</sup> siehe dazu im Anhang

#### 4.5.1.1 KINO BABYLON (BERLIN)

Das Kino Babylon wurde 1928 nach Plänen des Architekten Hans Poelzig am Rosa-Luxemburg-Platz in Berlin errichtet und gilt als das älteste Berliner Uraufführungskino der Stummfilmzeit. 1993 musste der Kinosaal gesperrt werden, da die Decke einzustürzen drohte. Nach jahrelangen provisorischen Filmvorführungen im Foyer wurde im Frühjahr 1999 mit einer Totalsanierung begonnen. Da der Originalzustand des Kinos von 1928 aufgrund fehlender Unterlagen nicht wiederhergestellt werden konnte, wurde der große Saal nach dem Vorbild von 1948 rekonstruiert. Außerdem wurde der Zuschauerrang restauriert und auch der alte Orchestergraben wieder geöffnet.<sup>602</sup>

In jahrelanger Arbeit wurde zudem die 1929 erbaute Kinoorgel, ein Fabrikat der Firma Philipps, generalüberholt und 2001 eingeweiht. Damit verfügt das Kino Babylon heute über die einzige spielbereite historische Kinoorgel, die an ihrem Originalstandort zum Einsatz kommt.<sup>603</sup>

Neben Kurzfilmen, dem *Kinderwagenkino* und Reihen zum italienischen, spanischen, französischen, polnischen und neuen deutschen Film ist auch dem Stummfilm im Kino Babylon eine eigene Veranstaltungsreihe gewidmet.<sup>604</sup> Jeden zweiten Dienstag wird unter dem Titel *StummfilmLive* ein Stummfilm mit Live-Musik präsentiert. Derzeitiger Hauspianist ist der Brite Neil Brand.<sup>605</sup>

In den Jahren 2006 bis 2010 fanden im Kino Babylon zahlreiche Stummfilmvorführungen der Reihe *StummfilmKonzerte* statt, die 2004 von Carsten-Stephan Graf von Bothmer ins Leben gerufen wurde.<sup>606</sup>

---

<sup>602</sup> vgl. U. Aulich: U. Aulich: Stummfilm mit Orgelbegleitung. Kino Babylon wird saniert, <https://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/1998/1009/none/0152/index.html>, in: Berliner Zeitung, <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/>, 09.10.1998, 14.2.2011.

<sup>603</sup> siehe dazu mehr unter Kapitel 4.4.7

<sup>604</sup> Babylon: Ausblick, <http://www.babylonberlin.de/ausblick.htm>, 14.2.2011.

<sup>605</sup> Babylon: Stummfilme, <http://www.babylonberlin.de/stummfilme.htm>, 14.2.2011.

<sup>606</sup> siehe dazu mehr unten unter 4.4.4.1

Seit 2010 ist das Kino Babylon Austragungsort des *StummfilmLIVE*festivals:

„BERLIN-BABYLON. Das Stummfilmfestival' macht es sich zur Aufgabe, sowohl die Klassiker als auch weniger bekannte Filme einem breiten Publikum durch neue Aufführungsformen nahe zu bringen. Dies gelingt vor allem mit der Musik. Die erfahrensten europäischen Stummfilmmusiker wie Neil Brand (GB), Javier Pérez de Azpeitia (SP), Marco Dalpane (I), Joachim Bärenz (D), aber auch Elektro-Formationen wie Tronthaim (D), DJ Raphael Marionneau (F) und Trioglyzerin (D) kommen im Juli 10 Tage lang im Babylon zusammen um das alte Medium Stummfilm zu entstauben und in ungeahnte Zusammenhänge zu bringen.“<sup>607</sup>

2011 will man an insgesamt 16 Tagen 80 Filme von Charles Chaplin zeigen.<sup>608</sup>

#### 4.5.1.2 METRO KINO (WIEN)

Das Gebäude des heutigen Metro-Kinos wurde 1892 als Vereinshaus des Wiener Kaufmännischen Vereins erbaut und später als Theater genützt.<sup>609</sup> 1941 erwarb die Stadt Wien das Haus in der Johannesgasse 4. Nach der kriegsbedingten Theatersperre und einem finanziell gescheiterten Versuch der Wiederaufnahme eines Theaterbetriebes durch Leon Epp<sup>610</sup>, kündigte die KIBA im Herbst 1951 die Eröffnung eines Art-Kinos an:

„[...] das neue Theater soll nur künstlerisch wertvolle Reprisen, Avantgarde-Filme und außergewöhnliche Kultur-Filme spielen. Wie Dr. Primost von der KIBA erklärte, hofft man, dass das neue KIBA-Kino bis Mitte Dezember fertiggestellt ist. Es soll 417 Sitzplätze beinhalten. Die Sitze werden erstmalig mit nach rückwärts schwenkbaren Lehnen versehen sein, die eine besonders bequeme Sitzhaltung gestatten. Zwei moderne Ernemann VII B-Projektoren und eine leicht gebogene Leinwand, die eine verzerrungsfreie Projektion gewährleistet, vervollständigen die Einrichtung des Kinos, das eines der modernsten Wiens werden soll.“<sup>611</sup>

---

<sup>607</sup> wergehthin Ltd.: Stummfilm live Festival, Berlin, <http://www.wergehthin.de/Berlin/Babylon/Stummfilm-live-Festival--494594>, 14.2.2011.

<sup>608</sup> Babylon: Stummfilme, <http://www.babylonberlin.de/stummfilme.htm>, 14.2.2011.

<sup>609</sup> Filmarchiv Austria: Geschichte 1886-1932, [http://filmarchiv.at/show\\_content2.php?s2id=121](http://filmarchiv.at/show_content2.php?s2id=121), 15.2.2011.

<sup>610</sup> Filmarchiv Austria: Geschichte 1933-1945, [http://filmarchiv.at/show\\_content2.php?s2id=122](http://filmarchiv.at/show_content2.php?s2id=122), 15.2.2011.

<sup>611</sup> Film- und Kinozeitung, 6. Oktober 1951, zit. nach Filmarchiv Austria: Geschichte 1950-1999, [http://filmarchiv.at/show\\_content2.php?s2id=123](http://filmarchiv.at/show_content2.php?s2id=123), 15.2.2011.

Noch im selben Jahr wurde das Lichtspieltheater unter der Namen *Metro* eröffnet. Auch nach seiner Generalsanierung in den Jahren 1973/74 blieb das Metro als Uraufführungs- und Premierenkino auf anspruchsvolles Programm ausgerichtet.

1992 geriet die KIBA jedoch in wirtschaftliche Schwierigkeiten und musste in der Folge immer mehr Kinos schließen. Die verbliebenen 10 KIBA-Kinos - unter ihnen auch das Metro - wurden 1999 von City Cinemas, einer österreichischen Investorengruppe, übernommen. Auch dieses Unternehmen versuchte die Häuser als Alternative zu den immer stärker werdenden Multiplex-Kinos zu positionieren, musste aber 2002 den Konkurs ankündigen. Den Zuschlag für das Metro-Kino erhielt das Filmarchiv Austria, das das Kino 2005 noch einmal renovierte.<sup>612</sup>

Das Filmarchiv Austria ist die zentrale Sammel- und Dokumentationsstelle für Film in Österreich. Gemäß dem Leitmotiv „to preserve and to show“<sup>613</sup> versteht es das Filmarchiv Austria als eine seiner wesentlichen Zielsetzungen, „die umfassenden Sammlungen in unterschiedlichsten Präsentationsformen in die Öffentlichkeit zu tragen“. Mit dem Metro-Kino verfügt das Filmarchiv nun über ein eigenes Programmkino für die Präsentation der Filme und die Vermittlung der Archivarbeit:

„Im Zentrum der Programmarbeit stehen monatliche Retrospektiven und Schwerpunktthemen. Hierbei fungiert das Metro Kino vor allem auch als offenes Forum für eine intensive Auseinandersetzung mit dem österreichischen Film. [...] Das monatlich erscheinende, reich illustrierte Programmheft *filmarchiv* informiert detailliert über das Filmangebot und die zahlreichen Sonderveranstaltungen.“<sup>614</sup>

Im Rahmen des Zyklus *CinemaSessions* präsentiert das Filmarchiv Austria im Metro-Kino monatlich neu restaurierte Stummfilme, die von MusikerInnen der Wiener Experimentalmusikszene live vertont werden:

„Der Schwerpunkt liegt auf Filmen abseits der kanonisierten Stummfilmklassiker, deren Wiederentdeckung und -aufführung Höhepunkte bei internationalen Filmfestivals wie Cannes, Berlin, Bologna oder Pordenone darstellen.

---

<sup>612</sup> Filmarchiv Austria: Geschichte 2002 - Gegenwart, [http://filmarchiv.at/show\\_content2.php?s2id=124](http://filmarchiv.at/show_content2.php?s2id=124), 15.2.2011.

<sup>613</sup> Filmarchiv Austria: Aufgaben, [http://filmarchiv.at/show\\_content.php?hid=1](http://filmarchiv.at/show_content.php?hid=1), 15.2.2011.

<sup>614</sup> Filmarchiv Austria: Metro Kino, [http://filmarchiv.at/show\\_content.php?hid=10](http://filmarchiv.at/show_content.php?hid=10), 15.2.2011.

„CinemaSessions“ sieht für jeden Film wechselnde Einzelmusiker bzw. Formationen vor und liefert somit neben einer Übersicht über weltweit herausragende Filmrestaurationsprojekte auch einen Querschnitt durch die Wiener Experimental- und Elektronikmusikszene. Hauptaugenmerk wird dabei auf den experimentellen Charakter der Musikdarbietungen gelegt, der sich in einer Vielzahl an Stilrichtungen, Musikerpersönlichkeiten und Instrumenten spiegeln wird.“<sup>615</sup>

Bei anderen Reihen wie etwa *Silent Comedians*, werden die Stummfilme meist pianistisch begleitet. Häufigster Gast am Klavier des Metro-Kinos ist Gerhard Gruber.

Daneben fungiert das Metro auch als Festivalkino etwa für die *Viennale* und die *Jüdische Filmwoche*.

#### 4.5.2 MUSEEN UND WISSENSCHAFTLICHE INSTITUTIONEN

---

Wie keine andere Kunstrichtung sind Stummfilmkonzerte auf die Arbeit der Wissenschaft, der Archive und Filmmuseen, angewiesen.<sup>616</sup> Ihre Aufgaben lassen sich grob in vier Bereiche gliedern: Sammlung, Dokumentation, Arbeit mit den Filmen und Öffentlichkeitsarbeit.

Den intensiven Nachforschungen verdankt die zeitgenössische Stummfilmpraxis einige zum Teil sensationelle Funde. Immer wieder taucht neues oder verschollen geglaubtes Filmmaterial auf. Gesammelt wird aber nicht nur Filmmaterial selbst, sondern auch kontextuelles Material: Drehbücher, Dialoglisten, Zeitungsausschnitte, Pressehefte, Filmplakate, Standfotos, Filmprogramme, Zensurkarten, historische Apparate, Dekor-, Architektur- und Kostümskizzen, Requisiten, Werbehefte, Produktionsunterlagen, Nachlässe und Sammlungen von Filmschaffenden und Ähnliches.

Eine der dringlichsten Arbeiten besteht darin, die Filmbestände bibliothekarisch zu katalogisieren, fachgerecht zu archivieren und sie mittels Umkopierung vor dem

---

<sup>615</sup> Filmarchiv Austria: Cinema Sessions, [http://filmarchiv.at/show\\_content.php?sid=351](http://filmarchiv.at/show_content.php?sid=351), 15.2.2011.

<sup>616</sup> Eine Auflistung der um den Stummfilm bemühten wissenschaftlichen Institutionen findet sich im Anhang.

Verfall zu schützen.<sup>617</sup> Darüber hinaus nehmen einige der wissenschaftlichen Institutionen überdies auch Restaurationen bzw. Rekonstruktionen vor.

Werner Sudendorf warnt vor einem allzu leichtfertigen Umgang mit dem Terminus „Rekonstruktion“. Er impliziere, dass ein filmisches Original existiere, an dem sich der Rekonstrukteur orientieren könne.<sup>618</sup> Aber genau in diesem Begriff des „Originals“ liege das größte Problem der Stummfilmrekonstruktion.

Die theoretische Definition sei einfach:

„Das authentische Original eines Films ist das Ausgangsnegativ der Positivkopie, die von den am Filmwerk wesentlich Beteiligten als die authentische Fassung gebilligt und veröffentlicht wurde. Eine Rekonstruktionsarbeit ist dann nötig, wenn das Negativ oder Teile davon verlorengehen, nur noch eine in der Qualität unzureichend autorisierte Positivkopie und viele Versionen vorhanden sind. Nach Vorlage der autorisierten Fassung würde das beste Bildmaterial aus den Versionen ausgewählt, montiert und ein neues Negativ hergestellt.“<sup>619</sup>

In der Praxis existiere aber aufgrund mangelnder Dokumentation meist keine solche autorisierte Fassung. Vielmehr sähen sich die mit der Rekonstruktion eines Stummfilms befassten Wissenschaftler mit vielen verschieden langen und oft auch andersartig montierten Versionen konfrontiert.

Aufgrund der Sprachlosigkeit waren Stummfilme seinerzeit ein geeignetes Handelsobjekt. Nationale Filme wurden exportiert, internationale importiert. Nahezu alle seien aufgrund ökonomischen oder sozialen Drucks bearbeitet worden - mit neuen Zwischentiteln versehen oder sogar Sequenz für Sequenz umgeschnitten.<sup>620</sup>

Starke Eingriffe gehen auch auf die Zensur im eigenen Land zurück, der ein fertiggestellter Film unterzogen wurde. Zwar ist die Filmfassung, die von der Zensur geprüft und zugelassen wurde – Sudendorf nennt sie das „juristische Original“-, oft die einzig gut dokumentierte Fassung, da in den Zensurunterlagen auch die

---

<sup>617</sup> Zum Problem der Vernichtung und Zerstörung von Filmkopien siehe schon oben in Kapitel 4.1.

<sup>618</sup> vgl. W. Sudendorf, 1988, S. 215.

<sup>619</sup> ebd., S. 212.

<sup>620</sup> vgl. H. Pauli, 1981, S. 19.

beanstandeten und herausgeschnittenen Teile niedergeschrieben wurden, aber nicht selten wurde ein und derselbe Film auch mehrfach zensiert und in all seinen verschiedenen Fassungen – oft auch unter einem anderen Titel – veröffentlicht.<sup>621</sup>

Eine weitere Ursache für das Vorhandensein verschiedener Versionen liegt in der Praxis der Dreharbeiten zu Stummfilmzeiten begründet, wie Rainer Fabich unter Berufung auf A. von Barsy<sup>622</sup> darlegt:

„Bei den Filmaufnahmen in der Stummfilmzeit war es durchaus üblich, mit zwei oder sogar mehreren Kameras gleichzeitig oder auch einer Doppelkamera zu arbeiten, um im Falle einer Beschädigung oder Verlusts des Originalmaterials von vornherein die Möglichkeit eines Sicherheitsnegatives offenzuhalten. Außerdem konnte man mit einem zweiten Negativ den Verkauf in entferntere Lizenzgebiete begünstigen, weil dadurch 'die Herstellung von Kopien im Verbraucherlande' ermöglicht wurde. Die Folge war, dass gleiche Sequenzen desselben Films in den verschiedenen Negativen voneinander abweichende Kamerastandpunkte haben konnten. Dies spielt insofern eine Rolle, als bei Rekonstruktionen verschiedene Kopien und darüber hinaus auch verschieden Verleihfassungen herangezogen werden müssen, um beschädigte bzw. fehlende Teile der ursprünglichen Fassung zu ersetzen.“<sup>623</sup>

Überdies ist die Filmgeschichte reich an Beispielen für Eingriffe von Produzenten und Verleihern, die Filmwerke nachträglich gekürzt oder verändert haben:

„Dass zu allen Zeiten präpotente Produzenten bereits abgeschlossene Werke ihrer fähigsten Autoren und Regisseure überarbeiten ließen, verändern, kürzen, ehe sie sie zur Uraufführung freigaben, das im Namen eines Publikums, dessen Neugier, dessen Sensibilität auch, sie an der eigenen maßen, hat sich mittlerweile herumgesprochen – siehe Erich von Stroheim, siehe Orson Welles.“<sup>624</sup>

Ein späterer Umschnitt konnte aber auch vom Regisseur selbst vorgenommen bzw. intendiert worden sein. So wurde beispielsweise in den Zwanzigerjahren eine Kopie von *Das neue Babylon* (R: Grigori Kozintsev/Leonid Trauberg, UdSSR, 1929) nach Deutschland exportiert, die zweihundert Meter länger war als das sowjetische

---

<sup>621</sup> vgl. W. Sudendorf, 1988, S. 212.

<sup>622</sup> A. v. Barsy: Der ‚zweite‘ Operateur, in: Kinotechnik, Nr. 15, 7. Jahrgang (1925), S. 386f, zit. nach R. Fabich, 1993, S. 93.

<sup>623</sup> R. Fabich, 1993, S. 93.

<sup>624</sup> H. Pauli, 1981, S. 19.

Pendant. Auf diese längere Kopie angesprochen, erklärte Trauberg, er habe die zweihundert Meter seinerzeit aus künstlerischen Gründen geschnitten.<sup>625</sup>

Für weitere nachträgliche Bearbeitungen sorgte die Einführung des Tonfilms. Viele Stummfilme wurden nachträglich mit einer Licht- bzw. Magnettonspur versehen und die nun obsolet erscheinenden Zwischentitel einfach entfernt. „Der grundlegende Montage-Rhythmus von Zwischentitel und Bildsequenz wurde hierdurch in großem Maße verändert und zerstört“, bedauert Fabich.<sup>626</sup>

Aufgrund all dieser Schwierigkeiten bezweifelt Sudendorf, dass „es so etwas wie eine rekonstruierte Originalfassung überhaupt gibt.“<sup>627</sup> Im Zweifel sei besser von einer „Restauration“ zu sprechen.

Ob nun „Rekonstruktion“ oder „Restauration“, mit der Aufbereitung des Filmmaterials für Wiederaufführungen stellt die Arbeit der Archive die Grundlage für die zeitgenössische Stummfilmpraxis dar. Das aufbereitete Material steht für den Verleih zur Verfügung; meist wird ein Verleihkatalog herausgegeben.

Umgekehrt hat die zeitgenössische Stummfilmpraxis mit ihrem Anliegen, Stummfilme mit ihrer Originalmusik aufzuführen, auch zu einer interessanten Rückwirkung auf die Rekonstruktionsarbeit geführt. Der Umstand, dass die überlieferte Originalmusik oft länger als der dazugehörige Film war, machte auf Lücken des Filmmaterials aufmerksam:

„Um die Stummfilme mit Originalmusik aufzuführen, musste entweder die Musik gekürzt oder die Originalfilmlänge rekonstruiert werden. Wo es eben möglich war, hat man neues ergänzendes Filmmaterial gesucht, gefunden und einmontiert. So hat die Wiederentdeckung der Stummfilmmusik die Rekonstruktionsarbeit wenn auch nicht eingeleitet, so doch durchgesetzt.“<sup>628</sup>

Neben einschlägigen Publikationen oder der Organisation von Symposien erfüllen Archive und Museen ihre Pflicht der Öffentlichkeitsarbeit auch durch die

---

<sup>625</sup> vgl. W. Sudendorf, 1988, S. 213.

<sup>626</sup> R. Fabich, 1993, S. 93.

<sup>627</sup> W. Sudendorf, 1988, S. 211.

<sup>628</sup> ebd.

Veranstaltung von Stummfilmaufführungen mit Live-Musik - im eigenen Haus oder in einem Kino, das als eigene Spielstätte der Institution eingerichtet wurde. In einigen Fällen vergibt man sogar Aufträge zur Neuvertonung eines frisch restaurierten Filmes.

#### 4.5.2.1 FRIEDRICH WILHELM MURNAU-STIFTUNG

Die *Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung* wurde 1966 gegründet und hat ihren Sitz in Wiesbaden. Oberstes Gremium der Murnau-Stiftung ist ein Kuratorium, dem fünf stimmberechtigte Vertreter der privaten Filmwirtschaft sowie zwei Vertreter der öffentlichen Hand angehören.<sup>629</sup>

Der Filmstock der Stiftung umfasst etwa 2000 Stummfilme, 1000 Tonfilme und 3000 Kurz-, Werbe- und Dokumentarfilme der ehemaligen Produktionsfirmen Ufa, Universum-Film, Bavaria, Terra, Tobis und Berlin Film aus den Jahren 1900 bis etwa 1960, darunter Filme von bedeutenden Regisseuren Fritz Lang, Ernst Lubitsch oder Friedrich Wilhelm Murnau, dem Namensgeber der Stiftung. Ergänzt werden die Filmbestände durch Fotos, Plakate, Werbematerialien, Drehbücher, Dialoglisten und Fachliteratur.<sup>630</sup>

Vorrangige Aufgaben der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung sind der Erhalt und die Aktivierung des nationalen Filmerbes. So zeichnet die Stiftung verantwortlich für zahlreiche Restaurationen und Rekonstruktionen von für die deutsche Filmgeschichte bedeutenden Werken.<sup>631</sup> Leiterin der Abteilung für Restauration und Rekonstruktion ist Anke Wilkening. Internationales Aufsehen erweckte man zuletzt

---

<sup>629</sup> vgl. Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden: Kuratorium, <http://www.murnau-stiftung.de/de/01-01-00-kuratorium.html>, 18.2.2011.

<sup>630</sup> vgl. Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden: Filmbestand, <http://www.murnau-stiftung.de/de/02-00-00-filmbestand.html>, 18.2.2011.

<sup>631</sup> vgl. Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden: Projekte, <http://www.murnau-stiftung.de/de/03-00-00-projekte.html>, 18.2.2011.

mit der Rekonstruktion von *Die Nibelungen* (R: Fritz Lang, D, 1921) und *Metropolis* (R: Fritz Lang, D, 1927).

Die restaurierte Fassung von *Metropolis* feierte am 12. Februar 2010 ihre umjubelte Premiere zeitgleich im Rahmen der Berlinale und in der Alten Oper Frankfurt, wo jeweils die Originalmusik von Gottfried Huppertz erklang.

Für restaurierte Stummfilme, zu denen keine Originalmusik überliefert ist, werden Kompositionsaufträge vergeben - wie etwa 2005 für *Madame Dubarry* (R: E. Lubitsch, D, 1919) an Carsten-Stephan von Bothmer.<sup>632</sup>

Durch regelmäßige Kooperationen mit anderen Fachinstitutionen, Fernsehsendern und Filmfestivals – darunter auch die italienischen Festivals *Le Giornate del Cinema Muto* in Sacile und *Cinema Ritrovata* in Bologna, die als weltweit führende Foren des Stummfilms gelten - unterstreicht die Stiftung ihr Bemühen um die öffentliche Präsentation und Vorführung ihrer filmischen Schätze.<sup>633</sup>

Seit der Eröffnung des Murnau-Filmtheaters im Frühjahr 2009 zeigt die Stiftung regelmäßig wertvolle Arbeiten ihres Bestandes in einem eigenen Haus:

„Das moderne und komfortable Kino (100 Plätze) ermöglicht es der Stiftung den lange gehegten Traum zu erfüllen, ihre bundesweit einzigartigen Bestände und Klassiker aus den Archiven befreundeter Institutionen auf der Kinoleinwand zu präsentieren.“<sup>634</sup>

---

<sup>632</sup> S. von Bothmer: Lebenslauf, <http://www.bothmer-music.de/Allgemein/lebenslauf.html>, 18.2.2011.

<sup>633</sup> Vgl. Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden: Partner, <http://www.murnau-stiftung.de/de/01-02-00-partner.html>, 18.2.2011.

<sup>634</sup> Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden: Murnau-Filmtheater im Deutschen Filmhaus, [http://www.deutsches-filmhaus-wiesbaden.de/murnau\\_filmtheater.html](http://www.deutsches-filmhaus-wiesbaden.de/murnau_filmtheater.html), 18.2.2011.

Auch die Verbreitung ihrer Filme mittels neuer Medien ist ein Anliegen der Murnau-Stiftung. Eine eigene, in Zusammenarbeit mit renommierten Experten und Institutionen realisierte DVD-Edition erscheint bei *Transit Classics*.<sup>635</sup>

#### 4.5.2.2 FILMUSEUM IM STADTMUSEUM MÜNCHEN

Wie die Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung gilt auch das *Filmmuseum München* heute als Spezialist auf dem Gebiet der Stummfilmrestauration und –rekonstruktion. Es wurde 1962 als Spielstelle des Münchner Stadtmuseums gegründet. Im Herbst 1963 begann man im provisorischen Filmsaal des Museums Filme zu zeigen. Enno Patalas, der heute die Leitung des Filmmuseums innehat, spricht vom ersten kommunalen Kino der Bundesrepublik Deutschland.

Nach schrittweiser Steigerung des Ankaufsetats galten als Hauptsammelgebiete zunächst der neue deutsche Film und internationale Filmgeschichte in ausgewählten Beispielen. „Ausgespart bleiben sollte eigentlich der alte deutsche Film, die Domäne der staatlichen Archive“, erzählt Enno Patalas. Doch die „Unmöglichkeit, aus deren Beständen vertretbare Lang-, Lubitsch-, Murnau- usw. Retrospektiven zusammenzustellen, nötigte das Müncher (inzwischen) Filmmuseum, sich auch in diesem Bereich im In- und Ausland umzutun.“<sup>636</sup> In der Folge begann man in den achtziger Jahren jene Klassiker des deutschen Films, die nur verstümmelt überliefert waren, möglichst originalgetreu zu restaurieren. Diese Arbeit habe die Grundlage für „immer mehr Aufführungen, schließlich auch mit ‚live‘ Musikbegleitung, außerhalb des Hauses (...) und außerhalb Münchens und der Bundesrepublik“<sup>637</sup> abgegeben.

Bis heute sei sich das Müncher Filmmuseum in der engen Verknüpfung von Archivier- und Vorführertätigkeit treu geblieben: „Diesselben Mitarbeiter (sieben

---

<sup>635</sup> Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden: Projekte, <http://www.murnau-stiftung.de/de/03-00-00-projekte.html>, 18.2.2011.

<sup>636</sup> E. Patalas: Filmmuseum im Stadtmuseum München, in: W. Sudendorf, 1988, S. 223.

<sup>637</sup> ebd.

Planstellen) haben mit dem Kino und mit der Sammlung zu tun. Gesammelt wird im Hinblick auf den Spielplan, dessen Achse ist das Repertoire.“<sup>638</sup>

In der Reihe *Eine Nacht lang*, die im Juni 2011 stattfinden soll, wird Joachim Bärenz drei Filme, zu denen Carl Mayer das Drehbuch geschrieben hat, am Klavier begleiten.<sup>639</sup> Neben Bärenz begleitet häufig auch Günter A. Buchwald (Klavier und der Violine) Stummfilme im Filmmuseum München.

#### 4.5.2.3 ÖSTERREICHISCHES FILMUSEUM

Das *Österreichische Filmmuseum* wurde 1964 von Peter Konlechner und dem Filmemacher Peter Kubelka gegründet. Ihr Ziel war es,

„in Österreich ein Zentrum für die konsequente, hochwertige Präsentation und Bewahrung der internationalen Filmgeschichte zu etablieren. [...] Film sollte auch in Österreich als wichtigste Ausdrucksform der Moderne und als wichtigste zeitgeschichtliche Quelle des 20. Jahrhunderts verstanden werden. Im Zentrum stand daher von Beginn an eine Verknüpfung vielfältiger Aktivitäten - Bewahrung, Restaurierung, Vermittlung, Reflexion und umfassende Präsentation des Mediums unter den bestmöglichen Bedingungen.“<sup>640</sup>

Nach einem Konzept von Kubelka wurde 1989 im hauseigenen Kino im Gebäude der Albertina das *Unsichtbare Kino* eröffnet. Der ganz in schwarz gehaltene Saal soll die Architektur in der Wahrnehmung des Besuchers vollständig zurücktreten lassen und die Aufmerksamkeit ganz auf den virtuellen Raum des vorgeführten Filmes lenken.<sup>641</sup>

---

<sup>638</sup> ebd.

<sup>639</sup> Landeshauptstadt München. Filmmuseum im Münchner Stadtmuseum: 2011/heft 20, <http://www.stadtmuseum-online.de/aktuell/progheft18.pdf>, 19.2.2011.

<sup>640</sup> Österreichisches Filmmuseum: Geschichte, [http://www.filmmuseum.at/ueber\\_uns/geschichte](http://www.filmmuseum.at/ueber_uns/geschichte), 19.2.2011.

<sup>641</sup> vgl. Österreichisches Filmmuseum: Das Unsichtbare Kino, [http://www.filmmuseum.at/ueber\\_uns/das\\_unsichtbare\\_kino](http://www.filmmuseum.at/ueber_uns/das_unsichtbare_kino), 19.2.2011.

Seit der Erneuerung der gesamten Bild- und Tontechnik im Jahr 2002 können sämtliche Bildformate der Filmgeschichte wie auch zeitgenössische Ton- und Videosysteme wiedergegeben werden.

Gemäß der Sammlungspolitik, die dem Ziel einer repräsentativen Darstellung des Mediums in seiner kunstgeschichtlichen Entwicklung sowie als Dokument der Zeitgeschichte folgt, hat das Filmmuseum von Beginn an relevante Beispiele aus allen Bereichen und Epochen des internationalen Kinos erworben. Darüber hinaus gibt es vier Schwerpunkte: internationaler Avantgardefilm, unabhängiger Film in Österreich seit 1950, das Filmschaffen von Emigranten aus Mittel- und Osteuropa und Film in der Sowjetunion von 1918 bis 1945. Daneben gibt es auch Sammlungen filmbezogener Objekte wie etwa jene zur Filmtechnik, ein Schriften- und Plakatarchiv oder eine öffentliche Fachbibliothek.<sup>642</sup>

Auch das österreichische Filmmuseum hat seine Stummfilmbestände gesichert und nimmt - wenn auch nicht im selben Umfang wie die Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung oder das Münchner Filmmuseum - Restaurationen vor. Zuletzt, 2009/10, wurde die Kopie des Goldsucher-Dramas *Nach dem Gesetz* (R: Lev Kulešov, UdSSR, 1926) restauriert. Der österreichische Musiker Franz Reisecker, „zentraler Protagonist der avancierten Crossover-Musikszene Österreichs“<sup>643</sup>, wurde mit einer neuen Komposition beauftragt:

„Seine Musik, die analoge und digitale Verfahrensweisen vereint, ist nicht nostalgisch-historisierend angelegt, geht aber subtil auf die Spezifika von Kulešovs Ästhetik ein. In gewisser Weise, so Reisecker, könne man darin auch ein Vorbild für spätere Italowestern entdecken“.<sup>644</sup>

Die Weltpremiere dieses Projekts, das im Rahmen der *Edition Filmmuseum* auch auf DVD erhältlich ist, fand am 27. Jänner 2011 im Österreichischen Filmmuseum statt.

---

<sup>642</sup> Österreichisches Filmmuseum: Mission Statement, [http://www.filmmuseum.at/ueber\\_uns/mission\\_statement](http://www.filmmuseum.at/ueber_uns/mission_statement), 19.2.2011.

<sup>643</sup> Österreichisches Filmmuseum: Film und Live-Musik: Lev Kulešov/Franz Reisecker: „Po zakonu (Nach dem Gesetz)“, [http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216720898687&schienen\\_id=1289998529722](http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216720898687&schienen_id=1289998529722), 19.2.2011.

<sup>644</sup> ebd.

Dass ein Stummfilm gemeinsam mit Live-Musik vorgeführt wird, gilt im Österreichischen Filmmuseum aber nicht als Selbstverständlichkeit. Entgegen der sonst überall etablierten tönenden Stummfilmpraxis werden Stummfilme im Österreichischen Filmmuseum immer wieder und aus bewusster Überlegung heraus stumm vorgeführt. In einem Gespräch mit Stefan Oswald, Maria Schoiswohl und Thomas Taborsky legt Alexander Horwath, der Konlechner und Kubelka mit Beginn des Jahres 2002 als neuer Direktor abgelöst hat, seine Position dar:

„Die Werktreue kann man natürlich in einem etwas subtileren Sinn untersuchen, und sagen: Inwieweit hat man überhaupt bei einem kopierten Medium wie dem Film Werktreue? So wie bei vielen anderen Dingen bin ich sehr für den Begriff der Annäherung: Wir streben nicht an - im Gegensatz zu anderen - die Vorführung eines historischen Films unter dem Signum einer, ich nenne es nostalgischen, Aura zu tun - 'So könnt ihr es sehen, wie es einmal war' - sondern die Distanz zwischen diesem verschollenen kulturellen Milieu zum Beispiel der Stummfilmzeit und der Gegenwart auch mit auszustellen. Ich spiele einen Stummfilm, manchmal auch mit Klavierbegleitung, aber sehr oft nicht. Wir spielen ihn in einem sehr modernistischen Raum, im Unsichtbaren Kino, wir spielen ihn nicht mit Rauchen, Essen, Trinken, Fluchen im Saal, so wie es in den 10er-Jahren der Fall war. Wir spielen ihn mit zeitgenössischen Lampen und nicht mit den Kohlenbogenlampen - weil das gar nicht mehr ginge - mit denen damals gespielt wurde. Wir spielen nicht die Nitro-Kopie - weil sonst brennen wir ab. Wir müssen uns dessen bewusst sein, und dürfen uns nicht genieren - und meinem Walter-Benjamin-Geschichtsbegriff entspricht das sogar sehr - den Leuten klar zu machen, dass sie jetzt nicht der Vergangenheit beiwohnen wie in einem History Theme Park oder einem Diorama. Wir versetzen sie nicht in das Meliès-Zaubertheater-Kino von damals, sondern sie sind jetzt da, und sie sollen sich auch als Jetzt-Menschen erleben, aber sie sollen sich auch konfrontieren mit dem, was von dem - man kann es Ruine nennen oder Spur - was vor 90 Jahren gemacht wurde, erhalten ist. Wir wissen sehr oft nichts über die Soundbegleitung, wir wissen in den meisten Fällen nicht, welche Musik da gespielt worden ist; Alle diese Dinge, die wir nicht wissen, sollen wir auch nicht simulieren - so wie ich einem Restaurator eines Renaissance-Gemäldes eher die Philosophie empfehlen würde, dass überall dort, wo schlicht kein Pigment mehr ist, ein klar abgegrenzter, grauer Fleck ist; und da werde ich den lieben Gott in dem Fresko nicht nachmalen. Dort, wo noch Pigment ist, restauriere ich. Der Betrachter heute sieht in so einem Fall ein lückenhaftes Fresko; das gleiche gilt für mich für die Präsentation von Film.“<sup>645</sup>

---

<sup>645</sup> [allesfilm.com/](http://www.allesfilm.com/) Stefan Oswald: Eine Mutationsära – Alexander Horwath im Gespräch, [http://www.allesfilm.com/show\\_article.php?id=22022](http://www.allesfilm.com/show_article.php?id=22022), 19.2.2011.

### 4.5.3 OPERN- UND KONZERTHÄUSER

---

Was ihre Ausstattung anbelangt, erinnern diese Aufführungsstätten stark an die Uraufführungstheater und Kinopaläste der Stummfilmzeit. In den 1920er Jahren, als der Film als Kunstrichtung noch nicht unumstritten war, galt es, mithilfe der luxuriösen Ausstattung das zahlungskräftige Bürgertum für den Film zu gewinnen. Heute wird durch die Wahl von Opern- und Konzerthäusern als Aufführungsort von Stummfilmen deren Anerkennung als Kulturgut sichtbar:

„Die stummen Meisterwerke gehören zum anerkannten Kulturgut unserer Zeit. Insofern fanden sie in den achtziger Jahren Einlass in die Opern- und Schauspielhäuser, Konzertsäle und Festhallen. Die Räumlichkeiten der Hochkultur werden dem theatralischen Aspekt des frühen Kinos heute eher gerecht als die kommerziellen Spielstätten des Films.“<sup>646</sup>

Liegt eine Partitur für Orchester vor, ist die Wahl des Konzert- oder Opernhauses als Aufführungsort schon aus Gründen des Platzbedarfes naheliegend. Aber auch akustische Gründe spielen eine Rolle, wie Frank Strobel in einem Interview mit Hans-Jürgen Linke von der *Frankfurter Rundschau* erklärt:

„In einem großen Kino heutiger Bauweise würde ich mit dem Orchester untergehen, weil die Akustik so trocken ist. Das ist nötig wegen des Tonsystems, das in Kinos verwendet wird. Die alten Filmpaläste haben ganz anders geklungen. Bleiben für uns Konzertsaal und Opernhaus. Wobei mir der Konzertsaal lieber ist, weil das Orchester da nicht im Graben verschwindet.“<sup>647</sup>

Zur Aufführung in Opern- und Konzerthäusern kommen vor allem Originalmusiken sowie Neuvertonungen zeitgenössischer Komponisten, die aus dem Bereich der autonomen, konzertanten Musik stammen.

Die musikalischen Belange könnten von den hauseigenen Künstlern wahrgenommen werden und die Produktionskosten seien wesentlich billiger als Opern- und Ballettveranstaltungen, nennt Lothar Prox Vorteile der Aufführung von

---

<sup>646</sup> L. Prox, 1998, S. 85.

<sup>647</sup> H.-J. Linke: Als der Tonfilm kam, war alles vorbei. Ein Gespräch mit Dirigent Frank Strobel über Filmmusik und die Kino-Musik-Kultur der Stummfilmzeit, [http://www.fr-online.de/in\\_und\\_ausland/kultur\\_und\\_medien/feuilleton/?em\\_cnt=1372049](http://www.fr-online.de/in_und_ausland/kultur_und_medien/feuilleton/?em_cnt=1372049), in: Frankfurter Rundschau online, <http://www.fr-online.de>, hrsg. v. Druck- und Verlagshaus Frankfurt am Main GmbH, 24.7.2008, 15.1.2010.

Stummfilmen.<sup>648</sup> Neben der Bereicherung ihres Repertoires und Programms bietet sich den Konzert- und Opernhäusern zudem die Möglichkeit, neue Publikumsschichten für ihre Häuser zu erschließen.<sup>649</sup>

Tatsächlich ist die Idee, Stummfilme in einem Opernhaus vorzuführen, nicht neu. Wie Fritz Güttinger berichtet, versuchte die Wiener Hofoper bereits 1912 ihre Einnahmen durch Filmvorführungen aufzubessern.<sup>650</sup>

Auch in ästhetischer Hinsicht drängt sich eine Nähe des Stummfilms zur Oper auf: „Stummfilmmusik hat viel von Oper, sie erzählt eine Geschichte“, erklärt die Niederländerin Maud Nelissen, die seit über zehn Jahren Musik für Stummfilme komponiert. „Normale Filmmusik ist viel atmosphärischer. Nicht so lebendig.“<sup>651</sup>

Der Einfluss von Oper auf die Musik des Stummfilms, so Rainer Fabich, zeige sich durch die Verwendung von Operausschnitten bei der Kompilationspraxis, in den zahlreichen Opernverfilmungen und in der musikalisch-dramaturgischen Gestaltung. So ließen sich die Übernahme von Prinzipien wie musikalische Nummernfolge und Leitmotiv nachweisen, ebenso der Wechsel von aktions- und musikbestimmten Phasen. Darüber hinaus würden sich auch Stellen finden, an denen die Musik zurückhaltend sei und die sich in ihrem Intensitätsgrad mit dem Rezitativ vergleichen ließen.<sup>652</sup>

Auch Güttinger begründet die Verwandtschaft von Oper und Stummfilm dramaturgisch:

„Wie in einer Oper löst auch beim Stummfilm ein Stimmungsmoment das andere ab, ohne dass man allzu sehr auf einen Zusammenhang achtet. Stimmungen werden aneinandergereiht, als solche ausgekostet und ohne den Umweg über das Wort

---

<sup>648</sup> vgl. L. Prox, 1998, S. 90.

<sup>649</sup> vgl. F. Strobel: Der Dirigent eines Filmorchesters, [http://www.frankstrobel.de/deutsche\\_Version/Texte\\_\\_Kritiken/Texte/Text1/text1.html](http://www.frankstrobel.de/deutsche_Version/Texte__Kritiken/Texte/Text1/text1.html), 3.8.2010.

<sup>650</sup> vgl. F. Güttinger, 1984, S. 145.

<sup>651</sup> M. Nelissen, zit. nach: Gesa Dördelmann: Stummfilm hat viel von Oper, in: Festivalnews des Internationalen Frauenfilmfestivals Dortmund/Köln, [www.femmetotale.de/fv07/downloads/fn\\_sonntag.pdf](http://www.femmetotale.de/fv07/downloads/fn_sonntag.pdf), (22.4.2007), S. 3, 11.10.2008.

<sup>652</sup> vgl. R. Fabich, 1993, S. 81.

verstanden; der Zuschauer lässt sich ganz vom Gefühl tragen. Ein Stummfilm ist dort, wo er am stummsten ist, immer eine Art Bilderoper.“<sup>653</sup>

Schon zu Stummfilmzeiten selbst wurde ein Zusammenhang von Oper und Stummfilm erkannt. Hans Erdmann verglich etwa bereits 1924 die Beschaffenheit der Filmbegleitmusik mit einer Opernkomposition.<sup>654</sup>

#### 4.5.3.1 WIENER KONZERTHAUS

Mit einer Vorführung von *Siegfried – Die Nibelungen I. Teil* (R: Fritz Lang, D 1924) feierte der Stummfilm am 24.04.1988 seine Premiere am *Wiener Konzerthaus*. Unter der Leitung von Berndt Heller spielten die Budapester Symphoniker die Originalmusik von Gottfried Huppertz.<sup>655</sup>

Im Rahmen des Zyklus *Film und Musik live* werden seit 2004 jährlich vier Stummfilmvorführungen im Großen Saal präsentiert. Für die musikalische Umsetzung verantwortlich zeichnen renommierte Klangkörper wie etwa in der Saison 2010/11 die Wiener Symphoniker unter Frank Strobel oder die Michael Nyman Band.<sup>656</sup>

#### 4.5.3.2 ALTE OPER FRANKFURT

Wie schon in Kapitel 4.1. dargelegt, war es die *Alte Oper Frankfurt*, die im Frühjahr 1988 unter dem Titel *Musik und Stummfilm* an insgesamt sechs Tagen eine „erste Bestandsaufnahme der internationalen Leistungen und Anstrengungen, Stummfilme zu popularisieren“<sup>657</sup> ermöglichte. Neben Improvisationskursen für Pianisten bzw.

---

<sup>653</sup> F. Güttinger, 1984, S. 153.

<sup>654</sup> vgl. dazu Kap. 4.5.3

<sup>655</sup> Wiener Konzerthausgesellschaft: Budapester Symphoniker/Heller “Siegfried”, <http://konzerthaus.at/archiv/datenbanksuche/>, 21.2.2011.

<sup>656</sup> Wiener Konzerthausgesellschaft: Zyklus Film und Musik live, <http://konzerthaus.at/programm/zyklen/>, 21.2.2011.

<sup>657</sup> L. Prox, 1998, S. 88.

Organisten, Vorträgen und Diskussionen, einer Ausstellung zum Thema *Deutsche Stummfilmmusik*, einem internationalen Stummfilmwettbewerb und einigen Vorführungen bedeutender Stummfilmklassiker kam es im Rahmen dieses Festivals auch zur Uraufführung der Komposition für Orchester von Violeta Dinescu zu *Tabu* (R: F. W. Murnau, USA, 1929/31), mit der die rumänisch-deutsche Komponistin eigens von der Alten Oper Frankfurt beauftragt worden war.<sup>658</sup> Vor allem in ihrer Version für Ensemble zählt diese Komposition auch heute noch zu den meistaufgeführten zeitgenössischen Stummfilmvertonungen.

Zwar bilden Stummfilmaufführungen mit Live-Musik keinen Teil des regelmäßigen Spielplans, aber die Alte Oper Frankfurt öffnet ihre Pforten immer wieder für Uraufführungen von Neukompositionen oder neuen Bearbeitungen von Originalkompositionen.

1992 wurde Alfred Schnittkes Stummfilmmusik zu *Die letzten Tage von St. Petersburg* (R: V. Pudovkin, UdSSR, 1927) uraufgeführt und live vom ZDF übertragen. Frank Strobel dirigierte das *Ensemble Modern*.<sup>659</sup>

Ebenfalls unter der Leitung Frank Strobels spielte das Rundfunk-Sinfonie-Orchester Berlin im Dezember 1997 erstmals die Neukomposition für Orchester von Taras Bujevski zu *Die Generallinie* (R: Sergej Eisenstein, UdSSR, 1926-29).<sup>660</sup>

Anlässlich des Goethe-Jahrs fand 1999 in der Alten Oper Frankfurt die Uraufführung der *Faust*-Vertonung (R: F. W. Murnau, D, 1926) von Daniel Schnyder statt:

„Inspiriert von der kühnen Dramatik in Murnaus Bildersprache und von Fausts Vermächtnis in klassischen Werken aus drei Jahrhunderten, begleitet Schnyder mit seinem Trio 'Words within Music' (mit Dave Taylor, Bassposaune, und Kenny Drew Jr., Klavier) bestimmte Schlüsselszenen des Films mit durchkomponierten Stücken

---

<sup>658</sup> E. Houben: Violeta Dinescu, [http://mugi.hfmt-hamburg.de/A\\_lexartikel/lexartikel.php?id=dine1953](http://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php?id=dine1953), (7. 6.2008), in: MUGI (Musik und Gender im Internet), <http://mugi.hfmt-hamburg.de/>, hrsg. von Prof. Dr. Beatrix Borchard, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 21.2.2011.

<sup>659</sup> F. Strobel: Nachrichten, [http://www.frankstrobel.de/deutsche\\_Version/Nachrichten/nachrichten.html](http://www.frankstrobel.de/deutsche_Version/Nachrichten/nachrichten.html), 19.2.2011.

<sup>660</sup> Musikverlag Ries & Erler: Orchestermusik zu großen Stummfilmen, <http://www.stummfilmmusik.com/>, 20.2.2011.

und Adaptionen, während Handlung und Gedankenfluss der Protagonisten in den verbindenden Filmsequenzen improvisierend begleitet werden.“<sup>661</sup>

Sogar dem Pop-Duo *Pet Shop Boys* gewährte die Alte Oper Frankfurt Einlass. Im September 2005 fand hier, begleitet von den Dresdner Sinfonikern, die Deutschland-Premiere ihrer Neuvertonung von *Panzerkreuzer Potemkin* (R: Sergej Eisenstein, UdSSR, 1925) statt.<sup>662</sup>

Am 12. Februar 2010 feierte die restaurierte Fassung von *Metropolis* (R: F. Lang, D, 1927) - zeitgleich mit einer Vorführung im Rahmen der Berlinale – Premiere. Es spielte das Staatsorchester Braunschweig unter der Leitung von Helmut Imig.

#### 4.5.4 BÜHNEN

---

Auch einige Schauspielhäuser, Theater und andere Bühnen haben Stummfilmaufführungen mit Live-Musik als alternativen Programmpunkt in ihr Veranstaltungsrepertoire aufgenommen.<sup>663</sup> Viele Häuser bieten ohnedies ein sehr vielfältiges Programm an, das neben Schauspiel auch Raum für andere Formen der Bühnenkunst wie Kabarett, Lesungen, Tanz oder Performance bietet. Auch hinsichtlich des 90-Minuten-Standards lassen sich Stummfilme gut in die Programmgestaltung eingliedern.

---

<sup>661</sup> Zürcher Kammerkonzerte: Faust - A project by Daniel Schnyder, <http://www.kammerkonzerte.ch/faust/>. 20.2.2011.

<sup>662</sup> Th. Groß: Ode an den Volksaufstand. Die Pet Shop Boys gehen mit einer Neuvertonung von »Panzerkreuzer Potemkin« auf Tour, <http://www.zeit.de/2005/36/PetShopBoys>, (23.2.2009), in: Zeit online, <http://www.zeit.de/index>, Jahrgang 2005, Ausgabe 36, 20.2.2011.

<sup>663</sup> Bühnen, die Stummfilme mit Live-Musik in ihrem Programm haben, siehe Anhang

#### 4.5.5 FERNSEHSENDER

---

Auf den zentralen Beitrag, den die Fernsehanstalten für die Entwicklung der zeitgenössischen Stummfilmpraxis geleistet haben, wurde schon in Kapitel 4.1. eingegangen.

Heute zeigt vor allen anderen der 1991 begründete Minoritätensender ARTE (Association Relative à la Télévision Européenne) Engagement für die frühe Filmgeschichte. Der Sender versteht es „im Filmbereich als seine Aufgabe, Filme zu sichern und der Allgemeinheit zugänglich zu machen“.<sup>664</sup>

Demgemäß beteiligt sich ARTE an der Restauration von Stummfilmen und vergibt hierzu Aufträge an Experten. In Zusammenarbeit mit internationalen Filmarchiven verfährt man nach streng wissenschaftlichen Maßstäben. Zudem kann auf die vorhandene neueste digitale Technik zurückgegriffen werden. Durch die engagierte Arbeit der ZDF/ARTE Spielfilmredaktion unter der Leitung von Hans Peter Kochenrath und seiner Nachfolgerin Nina Goslar habe das Stummfilm-Programm von ARTE eine ganze Reihe großartiger Entdeckungen der Filmgeschichte geboten, lobt Frank Strobel.<sup>665</sup>

Besonderes Augenmerk gilt der musikalischen Begleitung. Sofern vorhanden und zugänglich, wird die historische Originalmusik in Zusammenarbeit mit den Orchestern der ARD eingespielt. Auch Aufträge zur Rekonstruktion von Originalkompositionen werden vergeben, wie etwa an Bernd Thewes, der, ausgehend von einem Klavierauszug mit nur spärlichen Instrumentationsangaben und auf Zeitungskritiken der Uraufführung gestützt, die Orchestration von Edmund Meisels Vertonung des Filmes *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (R: Walter Ruttmann,

---

<sup>664</sup> N. Goslar: Filmgeschichte auf ARTE, <http://www.zdf-jahrbuch.de/2005/programm bouquet/goslar.html>, (März 2006), 2.4.2009.

<sup>665</sup> F. Strobel: Bedeutung von Stummfilm und Musik-Aufführungen, [http://www.frankstrobel.de/deutsche\\_Version/Texte\\_\\_Kritiken/Texte/Text2/text2.html](http://www.frankstrobel.de/deutsche_Version/Texte__Kritiken/Texte/Text2/text2.html), 19.2.2011.

D, 1927) rekonstruierte.<sup>666</sup> Ist keine Originalmusik vorhanden, wird ein Komponist oder eine Komponistin mit einer zeitgenössischen Neuvertonung beauftragt.

In der Reihe *Stummfilm des Monats/Le muet du mois* wird seit 1997 jeden Monat ein Stummfilm mit Musikbegleitung gesendet, womit die ARTE/ZDF-Spielfilmredaktion inzwischen „eine kleine Enzyklopädie der internationalen Filmgeschichte“ geschaffen habe.<sup>667</sup>

Ebenfalls Stummfilme zu unterschiedlichen Sendezeiten - wenn auch mit deutlich niedrigerer Frequenz als ARTE - zeigt der 1984 begründete Kultursender 3sat. 2008 begleitete man die Luis Buñuel gewidmete Retrospektive der Berlinale mit der Filmreihe *Der Zauber des Surrealen. Luis Buñuel und die Folgen*.

„Öffentlich-rechtliche Fernsehanstalten sollten [...] durch ihren Kulturauftrag zur Ausstrahlung auch stummer Meisterwerke der Filmgeschichte verpflichtet sein“<sup>668</sup>, fordert Claudia Bullerjahn. Dieser Pflicht hätten sich die traditionellen öffentlich-rechtlichen Sender allerdings mit der Gründung der Minoritätensender 3sat und ARTE entledigt. Auf den meisten öffentlich-rechtlichen Sendern wurde der Stummfilm damit in Nischen verdrängt. Ihr Programm weise höchstens im Morgen- oder Nachtprogramm Stummfilme auf, und selbst dann benötigten die Programmplaner hierfür spezielle Anlässe wie die Erinnerung an einen Regisseur oder Schauspieler, beklagt Bullerjahn.<sup>669</sup>

Das ZDF hat im Laufe der Zeit, seit 1991 in Zusammenarbeit mit ARTE, über 100 Stummfilme vertont und Aufträge an zahlreiche Komponisten erteilt.<sup>670</sup> Die

---

<sup>666</sup> W. Fuhrmann: Der erste große Videoclip. Neu zu entdecken: das historische Filmkonzert „Berlin. Die Sinfonie der Großstadt“, <https://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2007/0920/none/0052/index.html>, (20.9.2007), in: <http://www.berliner-zeitung.de>, 23.10.2010.

<sup>667</sup> N. Goslar: Filmgeschichte auf ARTE, <http://www.zdf-jahrbuch.de/2005/programm bouquet/goslar.html>, (März 2006), 2.4.2009.

<sup>668</sup> C. Bullerjahn, 2000, S. 82.

<sup>669</sup> ebd.

<sup>670</sup> vgl. ebd.

Ausstrahlung der Stummfilm-Produktionen wird inzwischen allerdings ganz dem Minoritätensender überlassen.

Obwohl die technischen Mängel heute behoben sind, sendet auch der NDR heute kaum mehr Stummfilme. Allerdings engagiert sich der Sender als Konzertveranstalter und Auftraggeber für Stummfilmkompositionen. Regelmäßig veranstaltet der NDR Filmkonzerte im großen Sendesaal des Landesfunkhaus Niedersachsen in Hannover. Die musikalische Begleitung übernimmt das NDR Sinfonieorchester oder die NDR Radiophilharmonie, oftmals dirigiert von Frank Strobel, dem Chef der europäischen Filmphilharmonie. Ein Interview mit ihm wurde im April 2009 auf NDR Kultur im Rahmen der Reihe *das gespräch* gesendet.<sup>671</sup> Stummfilme mit zeitgenössischen Vertonungen kamen in den vergangenen Jahren auch im Zuge der Konzertreihe *das neue werk*, die sich der musikalischen Avantgarde verschrieben hat, zur Aufführung.<sup>672</sup> Seit letztem Jahr bietet zudem die Reihe *Das NDR Sinfonieorchester auf Kampnagel* Raum für Stummfilmkonzerte. Die mit der Originalmusik live begleitete Vorführung von Fritz Langs Stummfilm-Klassiker *Metropolis* (D, 1927) wird als einer der absoluten Höhepunkte der Saison 2010/2011 beworben.<sup>673</sup>

Keinerlei Bemühungen rund um den Stummfilm zeigen leider der ORF sowie das Schweizer Fernsehen.

Private Fernsehsender konstatieren ebenfalls mangelndes Interesse an Stummfilmausstrahlungen seitens des durchschnittlichen Zuschauers, weshalb in ihrem Programmschema keine Stummfilme vorgesehen sind. Teilweise wird auch

---

<sup>671</sup> J. Scheper: „Das Gespräch“ auf NDR Kultur: Der Dirigent Frank Strobel befragt von Sven Ahnert, <http://www.ndr.de/unternehmen/presse/pressemitteilungen/pressemeldungndr3636.html>, (9.4.2009), 20.2.2011.

<sup>672</sup> Norddeutscher Rundfunk: NDR das neue werk, [http://www.ndr.de/orchester\\_chor/das\\_neue\\_werk/index.html](http://www.ndr.de/orchester_chor/das_neue_werk/index.html), 20.2.2011.

<sup>673</sup> R. Coleman: NDR präsentiert als größter Konzertveranstalter musikalische Vielfalt in hamburg und im Norden, <http://www.ndr.de/unternehmen/presse/pressemitteilungen/pressemeldungndr5826.html> (20.4.2010), 20.2.2011.

darauf verwiesen, dass das Senderimage überwiegend auf neue und neueste Programmprodukte ausgerichtet sei.<sup>674</sup>

#### 4.5.6 STUMMFILM-FESTIVALS

---

Mit der *1. Regensburger Stummfilmwoche* ging 1983 das erste Stummfilmfestival des deutschsprachigen Raumes erfolgreich über die Bühne. Zwei Jahre später wurde das *Bonner Sommerkino* begründet und 1990 fiel der Startschuss für das *Film&Musik Fest* in Bielefeld. Ebenfalls erstmals in den 90er Jahren fanden in Erlangen die *StummFilmMusik Tage* sowie in Berlin das *Internationale Festival für Stummfilm und Musik* statt. Nach der Jahrtausendwende folgten weitere stummfilmspezifische Festivals in Wien, Heidelberg, Karlsruhe, Magdeburg, Göttingen, München, Leipzig, Ingolstadt und Wels. Erstmals 2010 veranstaltete das Kino Babylon in Berlin das *StummfilmLIVEfestival*, womit die Lücke geschlossen wurde, die durch den Tod des Veranstalters des Internationalen Festivals für Stummfilm und Musik 2008 aufgerissen war.

Die meisten stummfilmspezifischen Festivals finden jährlich oder in einem Rhythmus von zwei Jahren statt. Daneben gibt es auch einmalig stattfindende Festivals, die meist einem bestimmten Thema, einer zu Stummfilmzeiten künstlerisch wirkenden Person oder einem bestimmten Genre gewidmet sind. So fand etwa Ende Februar bis Ende März 2007 das Festival *Die langen Schatten des deutschen Filmexpressionismus* im Kino Babylon Berlin Mitte statt.

Die Dauer der Stummfilmfestivals variiert meist von zwei bis sieben Tagen, an denen durchgehend Stummfilme mit Live-Musik zur Aufführung kommen. Mit elf Tagen bildete das Festival in Bonn bisher die längste Ausnahme:

„Es hat vieler Schritte bedurft, um Skeptiker davon zu überzeugen, dass eine solche Veranstaltung nicht nur am Wochenende, sondern sogar 11 Tage stattfinden sollte

---

<sup>674</sup> C. Bullerjahn, 2000, S. 82.

und dass man auch mit Filmen außerhalb des aktuellen Mainstream-Angebotes erfolgreich sein kann.“<sup>675</sup>

Eine Dauer von gar sechzehn Tagen, an denen unter dem Titel *Chaplin complete* insgesamt achtzig Filme gezeigt werden sollen, ist für das Berliner *StummfilmLIVEfestival* 2011 geplant.<sup>676</sup>

Das Leipziger Stummfilmfestival *Solo für Licht* verteilt seine Veranstaltungen über einen Zeitraum von zwei oder drei Monaten.

Die Zuschauerfrequenz ist bei Festivals deutlich höher als bei wöchentlichen Aufführungen oder kontinuierlichen Aufführungen über das Jahr hindurch. Eine kompakte, stärker den Ereignischarakter betonende Stummfilmwoche bündelt Interesse und Aufmerksamkeit, erklärt Kurt Johnen, künstlerischer Leiter des Bielefelder Festivals. <sup>677</sup> Das Publikum setzt sich aus Cineasten, Geschichtsbegeisterten, Film- und Kunsthistorikern, Kritikern, Konzertbesuchern, Anhängern der experimentellen Kunst und der Neuen Musik, Schauspielern, Theaterwissenschaftlern und Studenten zusammen. “Die Besucher sind im Durchschnitt zwischen 20 und 50 Jahre alt” <sup>678</sup>, konkretisiert Johnen für das Bielefelder Publikum.

Die in den Sommermonaten stattfindenden Festivals in Bonn, Regensburg und Wien werden Open Air ausgetragen, die anderen bespielen ein Kino (Berlin, Göttingen, Wels, Ingolstadt), ein Theater (Erlangen), eine Konzerthalle (Bielefeld), eine alte Festung (Magdeburg) oder verschiedene Orte, wie etwa in Leipzig, wo die Filmvorführungen des Festivals *Solo für Licht* auf Kinos, Museen, die Hochschule für Musik und Theater sowie das Kulturhaus *naTo* verteilt werden.

---

<sup>675</sup> Förderverein Filmkultur Bonn e.V.: Eröffnungsfilm 2008: GIRL SHY (Harold Lloyd: Mädchenscheu). Internationale Stummfilmtage - 24. Bonner Sommerkino 2008 vom 14.-24. August 2008, <http://www.film-ist-kultur.de/sommerkino/2008/presse/pm1.shtml>, (21.4.2008), 20.11.2008.

<sup>676</sup> Babylon: Stummfilme, <http://www.babylonberlin.de/stummfilme.htm>, 14.2.2011.

<sup>677</sup> K. Johnen, 1998, S. 99.

<sup>678</sup> ebd. S. 106.

Als Veranstalter steht hinter vielen Stummfilmfestivals ein Verein. So wird die *Regensburger Stummfilmwoche* vom Verein *Arbeitskreis Film Regensburg e.V.*, das *Bonner Sommerkino* vom *Förderverein Filmkultur Bonn e.V.* veranstaltet. 2006 zeigten sich die *Stummfilmfreunde Mitteldeutschland e.V.* für die *Magdeburger Stummfilmtage* verantwortlich.

In ehrenamtlicher Arbeit organisiert seit 1997 der Verein *(a)synchron e.V.* die *StummfilmMusikTage* in Erlangen. In der Hoffnung auf Fördergelder kam es 2008 auch in Karlsruhe zur Gründung eines gemeinnützigen Vereins namens *Déjà Vu – Film e.V.*:

„Mit der Vereinsgründung verbinde ich - offen gesagt - besonders die Hoffnung, in absehbarer Zeit eine Förderung durch die Mediengesellschaft des Landes erreichen zu können. Hierbei sollte oder muss die Stadt Karlsruhe politische Hilfe leisten. Die Mediengesellschaft muss vermutlich erst davon überzeugt werden, dass hier in Karlsruhe ein Stummfilmfestival entstanden ist, das gefördert werden sollte.“<sup>679</sup>

Bei einigen Festivals fungiert eine wissenschaftliche Institution oder ein Museum als (Mit-) Veranstalter. So kooperiert etwa zur Veranstaltung des Festivals *Stumm und Laut* am Wiener Laaerberg das *Filmarchiv Austria* mit dem privaten Open-Air-Veranstalter *St.Balbach Art Produktion* und dem Verein *Kulturraum 10*. Hinter dem *Bonner Sommerkino* stehen gleich drei wissenschaftliche Institutionen: das Filmmuseum München, die Bonner Kinemathek und das Rheinische LandesMuseum Bonn. Ersteres ist zudem alleiniger Veranstalter der *Internationalen Stummfilmtage* in München, wo eine Auswahl des Programmes des Bonner Sommerkinos gezeigt wird. Das Festival *Film&Musik Fest* in Bielefeld wird von der *Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft*, das *Internationale Festival Stummfilm & Livemusik* Heidelberg vom *Deutsch-Amerikanischen Institut* veranstaltet.

Auch Programm- bzw. kommunale Kinos treten als Veranstalter von Stummfilmfestivals auf, die dann zumeist in den eigenen Räumlichkeiten stattfinden. Das Festival *Solo für Licht* wird von der *Cinémathèque Leipzig*, die *Stummfilmtage Wels* vom städtischen *ProgrammKino* und das *Göttinger Stummfilmfestival* vom *Kino*

---

<sup>679</sup> Déjà Vu - Film e. V.: Kleine Geschichte der Karlsruher Stummfilmtage, <http://karlsruher-stummfilmtage.de/media/Kleine%20Geschichte%20der%20Karlsruher%20Stummfilmtage.pdf>, (8. 11. 2007), 5.3.2010.

*Lumière* veranstaltet. Das *Kino Babylon* in Berlin Mitte unterstützte Steven Garling in den Jahren 2005 bis 2007 bei der Organisation des *Internationalen Festival für Stummfilm und Musik*. Seit 2010 veranstaltet es in seinen Räumlichkeiten das *StummfilmLIVEfestival*.

Bemerkenswert ist, dass die *Ingolstädter Stummfilmtage*, die in den Jahren 2008 und 2009 stattfanden, von einem Multiplex-Kino der Kette *Cinestar* veranstaltet wurden.

Ziel der Veranstalter von Stummfilmfestivals ist es, dem Stummfilm den Weg aus der Nische zu ebnen. Open-Air-Veranstaltungen, außergewöhnliche Orte und das Erschaffen einer einzigartigen Atmosphäre, die Einladung international renommierter Stummfilmkünstler, groß angekündigte Aufführungen von Klassikern mit symphonischer Begleitung sowie zum Teil auch die Verbindung mit Gastronomie sollen ein breit gefächertes Publikum anzusprechen.

Plakate an Litfasssäulen und eigens aufgestellte Plakatständer zwei Wochen vor dem Festival, Folder, Interviews und Ankündigungen via Rundfunk, die Erwähnung in Tagespresse und kostenlos verteilten Veranstaltungspublikationen bilden die Eckpfeiler der notwendigen Öffentlichkeitsarbeit im Vorfeld.<sup>680</sup>

Was die Auswahl der Stummfilme betrifft, ist man auf Seiten der Veranstalter um ein breites Spektrum bemüht. Historische Filmkultur soll in ihrer Vielfalt präsentiert werden. Neben Klassikern, die als Publikumsmagnete fungieren, werden auch unbekannte, aber entdeckenswerte Filme aus aller Welt gezeigt. Abonnement-Angebote sollen die Zuschauer auch in die unbekannteren Filme mit eher kammermusikalischer Begleitung locken.<sup>681</sup> Besonders um Raritäten bemüht zeigte sich bis zu seinem Tod im Jahr 2008 Steven Garling, Veranstalter des *Internationalen Festivals für Stummfilm und Musik* in Berlin. Mitunter werden auch neuere Produktionen, die nahezu dialogfrei sind, mit ins Programm aufgenommen. In Karlsruhe wird daneben auch ein eigenes Programm für Kinder angeboten.

---

<sup>680</sup> vgl. K. Johnen, 1998, S. 106.

<sup>681</sup> vgl. ebd., S. 107.

Mit der Vorführung jüngst entdeckter und frisch restaurierter Filme soll die Arbeit der Archive und wissenschaftlichen Institutionen gewürdigt werden. Kurt Johnen, Veranstalter des Bielefelder Stummfilmfestivals, erklärt:

„Wichtig war, die Restaurierungs- und Rekonstruktionsarbeit der Museen und Archive in der Weise zu würdigen, dass möglichst jüngst neu ‚editierte‘ oder wiederaufgefundene Schätze der Stummfilmkunst zur Aufführung kämen.“<sup>682</sup>

Angesichts der vielen audio-visuellen Produkte der Gegenwart, die nicht einmal mehr den kümmerlichsten ästhetischen Ansprüchen genügen und nur nach der Kasse schielen würden, will man an den künstlerischen Anspruch von Stummfilmen, Geschichten nur durchs Bild erzählen zu wollen, erinnern.<sup>683</sup> Abseits von THX und Dolby Surround, abseits vom „akustisch manipulierte[n] Raum“<sup>684</sup> soll das Sehen geschult werden und das Medium Film neu entdeckt werden:

„Erst das Sehen macht den Film! Erst in der Wahrnehmung des Publikums, erst wenn seine Augen den Film lesen und die Zuschauer nicht vom Schalldruck des 5.1 in die Sessel gepresst kapitulieren, erst dann entstehen Geschichten, die uns alle so begeistern können. Wie in der Fotografie so noch viel mehr im Film [...] ist das Vorhandensein offener Deutungsräume von enormer Bedeutung. Solchen wollen wir nachspüren!“<sup>685</sup>

Alle Veranstalter sind um filmhistorische Kompetenz und einen hohen qualitativen Standard der Aufführungen bemüht. Qualitativ gute, oft frisch restaurierte oder rekonstruierte 35 mm-Kopien, das exakte Bildformat und die richtige Laufgeschwindigkeit gelten als selbsterklärend.

Die Filme werden ausschließlich mit Live-Musik-Begleitung vorgeführt.<sup>686</sup> Man ist bemüht, das Filmkonzert als eigenes, neues Genre zu etablieren:

---

<sup>682</sup> ebd., S. 97.

<sup>683</sup> J. K. Jünger: Wozu Stummfilm? Ein programmatischer Text, <http://karlsruher-stummfilmtage.de/pages/wozu-stummfilm.php>, (2004), 5.3.2010.

<sup>684</sup> J. Wegewitz/Sven Wörner: Zum Thema (Erst das Sehen macht den Film), <http://www.stummfilmfestival.de/2009/text.php>, 7.4.2010.

<sup>685</sup> ebd.

<sup>686</sup> Eine Ausnahme stellt die stumme Vorführung von *The Cat and the Canary* (R: Paul Leni, USA, 1927) beim Festival Solo für Licht im Jahr 2009 dar.

„Und so gelang die Annäherung an ein eigenes Genre, das allzu oft nur als Kombination aus zwei Kunstgattungen verkannt wird. Nicht Filme mit Begleitmusik, sondern ein Gesamtkunstwerk aus bewegten Bildern und Tönen wurde gezeigt.“<sup>687</sup>

Dieser Gleichrangigkeit von Film und Musik entsprechend sind auch die Musiker während der Filmvorführung meistens sichtbar:

„Bei Stummfilmaufführungen in einem Theater, wie in vielen Städten üblich, verschwindet das Orchester im Graben, unsichtbare Musik steigt empor, und der Live-Charakter geht dabei verloren, ja gerät schlicht in Vergessenheit. Die ständige, sichtbare Präsenz beider Darbeitungen jedoch wird zum unvergeßlichen Erlebnis, das das Publikum in Bann schlägt.“<sup>688</sup>

Eine Ausnahme bilden die *StummFilmMusikTage* in Erlangen, wo die Musiker im Graben des Markgrafentheaters verschwinden.

Die Formen der musikalischen Begleitung sind vielfältig. Entweder wird der Charakter einer Uraufführung mit den historischen Vorführbedingungen, entsprechender (Original-)Musik und entsprechenden Instrumenten angedeutet, oder die musikalische Begleitung erfolgt in Form einer Neuvertonung oder einer Improvisation in zeitgenössischer Manier. Insgesamt übersteigt die Anzahl der Neukompositionen und Improvisationen jene der Originalkompositionen aber deutlich. Neue Kompositionen werden als zeitgemäße Interpretation der frühen Filmgeschichte gesehen; vielfach wird auf die Rolle der Neuen Musik als Vermittler zwischen den alten Filmen und dem gegenwärtigen Publikum hingewiesen:

„Live-Musik [...] verwandelte die alten Streifen in hochmoderne Kunstwerke mit neuem Kontext. Der zuhörende Betrachter wurde aus seiner optischen Reise in die Vergangenheit unvermutet mit einem musikalischen Blick in die Zukunft konfrontiert.“<sup>689</sup>

Zum Teil vergeben die Veranstalter von Stummfilmfestivals auch selbst Aufträge für Neuvertonungen, die dann im Rahmen des Festivals uraufgeführt werden. So etwa

---

<sup>687</sup> K. Erlenwein: Reise der Sinne. Gewagt und erfolgreich: Die „Stummfilm-Musik-Tage“ Erlangen, [http://www.stummfilmmusiktage.de/de/press/pressreview/pressespiegel\\_EN\\_97.pdf](http://www.stummfilmmusiktage.de/de/press/pressreview/pressespiegel_EN_97.pdf), in: Kultur aktuell (3.2.1997) , <http://www.stummfilmmusiktage.de/de/press.php>, 21.11.2008.

<sup>688</sup> K. Johnen, 1998, S. 100.

<sup>689</sup> K. Erlenwein: Reise der Sinne. Gewagt und erfolgreich: Die „Stummfilm-Musik-Tage“ Erlangen, [http://www.stummfilmmusiktage.de/de/press/pressreview/pressespiegel\\_EN\\_97.pdf](http://www.stummfilmmusiktage.de/de/press/pressreview/pressespiegel_EN_97.pdf), in: Kultur aktuell (3.2.1997) , <http://www.stummfilmmusiktage.de/de/press.php>, 21.11.2008.

der Verein *(a)synchron*, Veranstalter des Festivals in Erlangen, oder die *Friedrich-Wilhelm-Murnau-Gesellschaft*, die für das *Film+Musikfest* in Bielefeld verantwortlich ist.<sup>690</sup>

Oft werden die Filmkonzerte durch Begleitprogramme wie Vorträge von Stummfimmusikern, Interviews mit Komponisten oder Stummfilmmusikern, Ausstellungen oder Lesungen rund um das Thema Stummfilm ergänzt.

Die Finanzierung der Festivals erfolgt hauptsächlich über öffentliche Fördergelder, Spenden und den Verkauf von Getränken. Der Eintritt – so nicht überhaupt gratis wie etwa in Bonn – ist zumeist niedrig und liegt etwa in der Höhe einer Kinokarte.

Insgesamt ist die finanzielle Lage der Veranstalter aber höchst problematisch. Viele Festivals kämpfen angesichts der aktuellen Kürzungen des Kulturbudgets ums Überleben und suchen nach privaten Sponsoren.

So fand das *Internationale Stummfilmfestival* in Esslingen am Neckar zuletzt 1997 statt. Das ursprünglich für 2000 geplante Festival musste wegen eines Umbaus ausfallen, weitere Festivals fielen der angespannten Finanzlage der Stadt Esslingen zum Opfer.<sup>691</sup>

Ebenfalls aus finanziellen Gründen musste 2008 die *26. Regensburger Filmwoche* ausfallen.

Selbst dem *Bonner Sommerkino*, das sich 2009 über 22.000 Besucher freuen durfte, droht das Aus:

„Wie Sie vielleicht wissen, überlegt die Stadt Bonn, ihre Unterstützung (40.000 €) für die Internationalen Stummfilmtage zu streichen. Wenn diese Streichungspläne Wirklichkeit werden, wird die 26. zugleich die letzte Ausgabe des Festivals sein.“<sup>692</sup>

Um die Veranstaltung zu retten, wird das Publikum um Spenden gebeten:

---

<sup>690</sup> s. K. Johnen, 1998, S. 99.

<sup>691</sup> K. Lickert: Stummfilm in Esslingen am Neckar, <http://www.stummfilm.info/festival/esslingen/index.html>, 19.11.2008.

<sup>692</sup> Förderverein Filmkultur Bonn e.V.: Bonner Sommerkino – zum letzten Mal?, [http://www.film-ist-kultur.de/sommerkino/soki\\_2010.shtml?105#105](http://www.film-ist-kultur.de/sommerkino/soki_2010.shtml?105#105), 23.11.2008.

„Um die Veranstaltung in dieser, auch von Ihnen so geschätzten, Form fortführen zu können, sind wir mehr denn je auf Sie - unser Publikum - angewiesen. Zeigen Sie, dass diese Veranstaltung erhalten werden muss und spenden Sie für die Stummfilmtage und/oder werden Sie Stummer Freund/Stumme Freundin der Internationalen Stummfilmtage.“<sup>693</sup>

Im Anschluss werden drei regelmäßig stattfindende Festivals ein wenig näher vorgestellt:

#### 4.5.6.1 INTERNATIONALE STUMMFILMTAGE – BONNER SOMMERKINO

Das *Bonner Sommerkino*<sup>694</sup> fand erstmals 1985 statt. Seit 1995 werden ausschließlich Stummfilme gezeigt.

Mit über 20.000 Besuchern an den insgesamt elf Tagen, an denen das Festival stattfindet, ist das Bonner Sommerkino das besucherstärkste Stummfilmfestival des deutschsprachigen Raumes, „[...] kein unbemerktes Treffen weniger Kulturschaffender, sondern ein großes, buntes, lebendiges Festival mitten im Herzen von Bonn.“<sup>695</sup>

Jedes Jahr im August verwandeln 1500 Stühle und eine etwa hundert Quadratmeter große Leinwand den Arkadenhof der Bonner Universität in ein riesiges Open-Air-Kino. Bei Einbruch der Dunkelheit findet an jedem Festivalabend eine Filmvorstellung statt, freitags und samstags gibt es zusätzlich noch eine Spätvorstellung. Gezeigt werden Klassiker, aber auch neu entdeckte Filme.

Alle Filmvorführungen werden mit Live-Musik begleitet:

„In aller Regel handelt es sich bei den Begleitmusiken, die im Bonner Sommerkino aufgeführt werden, [...] um neue Kompositionen, Kompilationen oder Improvisationen der Musiker. Diese machen die Aufführungen im Stummfilmfestival

---

<sup>693</sup> Förderverein Filmkultur Bonn e.V.: Werden Sie „stummer Freund“, „stumme Freundin“, [http://www.film-ist-kultur.de/sommerkino/soki\\_2010.shtml](http://www.film-ist-kultur.de/sommerkino/soki_2010.shtml), 23.11.2008.

<sup>694</sup> Förderverein Filmkultur Bonn e.V.: <http://www.film-ist-kultur.de/sommerkino>, 20.11.2008.

<sup>695</sup> Förderverein Filmkultur Bonn e.V.: Internationale Stummfilmtage Stummfilmtage 2008 - ein Rückblick, [http://www.film-ist-kultur.de/sommerkino/soki\\_2008.shtml?003#00](http://www.film-ist-kultur.de/sommerkino/soki_2008.shtml?003#00), 23.11.2008.

zu einzigartigen Erlebnissen, die im Zusammenklang von Örtlichkeit, Publikum, Atmosphäre und Film nicht wiederholbar sind.“<sup>696</sup>

Als Rahmenprogramm können Vorträge im Rheinischen LandesMuseum Bonn besucht werden.

Veranstalter des Bonner Sommerkinos ist der Anfang der Neunziger Jahre gegründete *Förderverein Filmkultur Bonn e.V.* in Zusammenarbeit mit dem Filmmuseum München, der Bonner Kinemathek und der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Die Organisatoren sind Matthias Keuthen und Stefan Drößler<sup>697</sup>, künstlerische Leiterin des Festivals ist Sigrid Limprecht.

Der Eintritt ist frei. Die Finanzierung erfolgt über den Verkauf von Getränken und freiwillige Spenden der Besucher, welche in eigens aufgestellten, großen Boxen gesammelt werden. Unterstützungen gibt es von der Stadt Bonn, der Filmstiftung NRW, der BKM-Filmförderung des Bundes und dem LVR-LandesMuseum Bonn. Über die akuten finanziellen Schwierigkeiten des Bonner Sommerkinos wurde bereits oben berichtet.

#### 4.5.6.2 FILM+ MUSIKFEST BIELEFELD

1989 gründete eine „Gruppe von ehrenamtlich tätigen Cinephilen“<sup>698</sup> in Bielefeld die *Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft*.

„Aufgabe der Gesellschaft ist die Erhaltung, Erforschung und Verbreitung des Stummfilms, insbesondere der Werke Murnaus. Mit ihrer Arbeit will die Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft auf die Bedeutung des Stummfilms für die Entwicklung der Filmkunst verweisen. Nicht zuletzt geht es um die Notwendigkeit, ein Kulturerbe im historischen Gedächtnis der Menschheit publik zu machen“<sup>699</sup>,

---

<sup>696</sup> Förderverein Filmkultur Bonn e.V.: Fragen und Antworten, [http://www.film-ist-kultur.de/sommerkino/infos\\_2010.shtml](http://www.film-ist-kultur.de/sommerkino/infos_2010.shtml), 23.11.2008.

<sup>697</sup> Förderverein Filmkultur Bonn e.V.: Pressemitteilung vom 21. April 2008, <http://www.film-ist-kultur.de/sommerkino/2008/presse/pm1.shtml>, 23.11.2008.

<sup>698</sup> Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft e.V.: Gesellschaft, <http://www.murnaugesellschaft.de/gesellschaft.html>, 13.5.2009.

<sup>699</sup> Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft e.V.: Geschichte, <http://www.murnaugesellschaft.de/geschichte.html>, 13.5.2009.

liest man in der Vereinssatzung.

Zu den ersten öffentlich wirksamen Aufgaben der Murnau-Gesellschaft zählte die Ausrichtung eines Stummfilmfestivals mit konzertanter Live-Musik. Demgemäß findet in Bielefeld seit 1990 jedes Jahr im November das eine Woche andauernde *Film+MusikFest* statt.

Die Filmauswahl erfolgt immer unter dem Aspekt eines bestimmten Themas. 2010 lautete das Thema etwa *Diven und Dämonen*.

Alle Filme werden von verschiedenen musikalischen Formationen live begleitet – vom Philharmonischen Orchester über Bands, Trios und Duos bis hin zum Pianisten. Zeitgenössische Musik und experimentelle Formen, Originalmusik mit großer Orchesterbesetzung und Auftragskompositionen werden bewusst kontrastierend nebeneinander gestellt.<sup>700</sup>

Eine große Konzerthalle (Rudolf-Oetker-Halle) bietet auch großen Orchestern Platz und „optimale Bedingungen für ihr Klangvolumen“.<sup>701</sup> Eine nahezu die gesamte Breite und Höhe des Konzertsaaes einnehmende Leinwand, die über den Köpfen der Musiker schwebt, soll das gleichberechtigte Verhältnis von Film und Musik auch optisch gewährleisten.<sup>702</sup> Kleinere Veranstaltungen mit eher kammermusikalischer Besetzung finden im örtlichen CineStar-Kino statt.

Die Finanzierung erfolgt über Eintrittsgelder, Zuschüsse des Kulturamts der Stadt Bielefeld, des Kultusministeriums und – bei „musikalisch außergewöhnlich interessanten Projekten“<sup>703</sup> – der lokalen Hans Bisegger-Stiftung sowie über Werbung und Sponsoren.<sup>704</sup>

---

<sup>700</sup> vgl. K. Johnen, 1998, S. 105.

<sup>701</sup> ebd., S. 100.

<sup>702</sup> ebd., S. 103.

<sup>703</sup> ebd., S. 105.

<sup>704</sup> ebd., S. 105.

#### 4.5.6.3 STUMM & LAUT

Wie das *Bonner Sommerkino* ist auch das Wiener Festival *Stumm & Laut*<sup>705</sup> eine sommerliche Open-Air-Veranstaltung. Jedes Jahr werden im Konzertgarten des Erholungsparks Laaerberg an drei bis fünf Tagen im August Stummfilme mit Live-Musik-Begleitung präsentiert:

„Kaum ein Areal steht in Wien in so direkter Verbindung mit dem Film wie der Laaerberg in Favoriten. Hier wurden in den Zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts die österreichischen Super-Produktionen der Stummfilmzeit realisiert, hier wurde zum ersten Mal ein ganzes Terrain, das Gelände der Wienerberger Ziegelteiche, systematisch als Location für großes Kino adaptiert.“<sup>706</sup>

Mit der Vorführung des hier gedrehten österreichischen Monumentalfilmes *Sodom und Gomorrha* (R: Michael Kertész, A, 1922) wurde das Filmfest *Stumm & Laut* erstmals 2000 eröffnet und war damit das erste und bis zum Start der *Welser Stummfilmtage* im Jahr 2008 auch das einzige Stummfilmfestivals Österreichs.

Veranstalter sind die private Veranstaltungsfirma *St. Balbach Art Produktion* und der Verein *Kulturraum 10* in Kooperation mit Filmarchiv Austria.<sup>707</sup> Die Finanzierung erfolgt über Eintrittsgelder, Einnahmen aus dem Kinobuffet sowie Förderungen durch das BMUKK (Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur) und KULTUR WIEN.

Der Schwerpunkt liegt auf Monumentalfilmen, deren Bilder von *Chrono Popp* und Hans Holer live mit einem elektronischen Score unterlegt werden. Die Musik ist ein Arrangement aus House-, Techno- und Ambient-Elementen<sup>708</sup>, ein „midifizierter Lounge-Jazz mit Geräuscheffekten an passender Stelle.“<sup>709</sup>

---

<sup>705</sup> St. Balbach Art Produktion: <http://www.stummundlaut.at/>, 16.1.2011.

<sup>706</sup> Entertainment Media Gesellschaft m.b.H. : Erholungspark Laaer Berg / Filmstadt, [http://www.film.at/erholungspark\\_laaer\\_berg\\_filmstadt/detail.html?cc\\_detailpage=full](http://www.film.at/erholungspark_laaer_berg_filmstadt/detail.html?cc_detailpage=full), 16.1.2011.

<sup>707</sup> derStandard.at GmbH: Historische Monumental- Stummfilme am Laaerberg, <http://derstandard.at/1042478> (16.8.2002), in: <http://derstandard.at/>, 16.1.2011.

<sup>708</sup> ebd.

<sup>709</sup> Kulturraum 10 Favoriten: 10 Jahre Filmfest am Laaerberg - **Stummfilme mit Live-Musik** <http://www.kulturraum-favoriten.at/stumm&laut/stumm&laut10.htm>, (5.8.2009), 16.1.2011.

Im Anschluss der letzten Filmvorführung wird zur Stumm & Laut Filmparty *Filmorama* geladen.

#### 4.5.7 SONSTIGE

---

##### 4.5.7.1 FILMFESTIVALS

Längst bieten aber nicht nur stummfilmspezifische Festivals, sondern auch Internationale Filmfestivals in Form von Eröffnungsveranstaltungen, Specials, eigenen Reihen und Retrospektiven - so sich diese Themen oder Personen der Stummfilmzeit widmen - Platz für Stummfilmvorführungen mit Musikbegleitung.

Seit 1997 stellt die Retrospektive eine eigene Sektion der *Berlinale* dar. Sie wird in Zusammenarbeit mit der Deutschen Kinemathek veranstaltet, an deren Spitze seit 2006 Rainer Rother steht. Die Retrospektive ist jeweils einem bedeutenden Regisseur oder einem filmhistorischen Thema gewidmet. Stummfilmregisseure wurden in den Jahren 1984 (Ernst Lubitsch), 1994 (Erich von Stroheim), 1997 (G.W. Pabst), 1998 (Robert und Curt Siodmak), 2001 (Fritz Lang), 2003 (F. W. Murnau) und 2008 (Luis Buñuel) geehrt. 2007 lautet das Thema *City Girls - Frauenbilder im Stummfilm*.

Die Deutsche Kinemathek erhebt den Anspruch, die ausgewählten Filme in möglichst guter Kopienqualität auf die Leinwand zu bringen:

„Nicht bei jedem Film gelingt es, eine qualitativ hochwertige, wenig gespielte Kopie zu beschaffen oder den Leihgeber davon zu überzeugen, dass er speziell für die Berlinale eine neue Kopie zieht. Doch die Zahl der Studios, Verleiher und Archive wächst, die den Wert von Filmrestaurierung erkennt und die Retrospektive der Berlinale für die glanzvolle Wiederaufführung restaurierter Filme oder seltener, wertvoller Archivkopien wählt.“<sup>710</sup>

Die im Rahmen der Berlinale gezeigten Stummfilme werden immer mit Live-Musik-Begleitung vorgeführt. 2008 wurde *Un chien andalou* (R: Buñuel, F, 1929), Buñuels

---

<sup>710</sup> Stiftung Deutsche Kinemathek: Retrospektive/Profil/Filmkopien, <http://www.deutsche-kinemathek.de/>, 23.2.2011.

berühmtes Regiedebut, sogar mit insgesamt vier verschiedenen zeitgenössischen Musikfassungen vorgeführt: zum Auftakt mit Klavierbegleitung der Pianistin Maud Nelissen und als abschließender Höhepunkt in drei aufeinanderfolgenden Projektionen mit den Vertonungen von Sergio López, Mauricio Kagel und Martin Matalón, die von der aus 21 Musikern bestehenden spanischen *Grup Instrumental BCN216* gespielt wurden.<sup>711</sup>

Aber auch in Jahren, in denen das Thema der Retrospektive die Stummfilmzeit nicht berührt, zeigt sich die Berlinale mit Specials offen für Stummfilmaufführungen mit Live-Musik-Begleitung. So kam es etwa im Rahmen der Berlinale 2010 zur Welturaufführung der restaurierten Uraufführungsfassung von *Metropolis* (R: Fritz Lang, D, 1927). Mit der nach der Originalpartitur von 1927 neu adaptierten Musik von Gottfried Huppertz wurde die Vorstellung vom Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin unter der Leitung von Dirigent Frank Strobel begleitet.

Österreichs größtes und international bedeutendste Filmfestival, die *Viennale*, zeigt Stummfilme zumeist im Rahmen eines vom Filmarchiv Austria veranstalteten Special Program. Spielort ist das Metro-Kino in der Wiener Innenstadt. 2008 galt die Filmschau des Filmarchivs etwa der österreichischen Schauspielerin Nora Gregor, deren Karriere ihren Anfang in der Stummfilmzeit nahm. Im Jahr darauf freute man sich über die hervorragende Auslastung des Specials zum frühen österreichischen Kino und 2010 führte unter dem Titel *Silent Masters* „die Suche nach der verlorenen Zeitgeschichte [...] in die 1920er Jahre, die sich aus heutiger Sicht als das ‚Goldene Zeitalter‘ des österreichischen Films beschreiben lassen“.<sup>712</sup>

Mit der Reihe *Musik und Film* lenkt auch das *Internationale filmfest Braunschweig* „alljährlich den Blick auf die enge Beziehung zwischen Musik und Film“.<sup>713</sup> Gezeigt

---

<sup>711</sup> Internationale Filmfestspiele Berlin: Berlinale-Retrospektive 2008: Luis Buñuel und Specials, [http://www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/2008/08\\_pressemitteilungen\\_2008/08\\_Pressemitteilungen\\_2008-Detail\\_3921.html](http://www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/2008/08_pressemitteilungen_2008/08_Pressemitteilungen_2008-Detail_3921.html), (03.01.2008), 17.2.2011.

<sup>712</sup> Filmarchiv Austria: Silent Masters, [http://filmarchiv.at/show\\_content.php?sid=397](http://filmarchiv.at/show_content.php?sid=397), 18.2.2011.

<sup>713</sup> Internationales filmfest Braunschweig e.V.: 24. Internationales filmfest Braunschweig, [http://www.filmfest-braunschweig.de/de/ueber\\_uns/das\\_filmfest/](http://www.filmfest-braunschweig.de/de/ueber_uns/das_filmfest/), 19.2.2011.

werden Werkschauen bekannter Filmkomponisten und Stummfilme mit Musikbegleitung. Die Filmkonzerte finden im Staatstheater Braunschweig oder in der Stadthalle Braunschweig statt. 2011 stehen *Metropolis* (R: Fritz Lang, D, 1927) sowie *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (R: Walther Ruttmann, D, 1927) auf dem Programm. Zu beiden Filmen wird die Originalmusik von Gottfried Huppertz bzw. Edmund Meisel erklingen.<sup>714</sup>

Eigens zu erwähnen ist auch das *CineFest Hamburg – Internationales Festival des deutschen Filmerbes*, das erstmals im November 2004 stattfand. In Zusammenarbeit mit zahlreichen nationalen und internationalen Institutionen wird es von *CineGraph Hamburg* und dem *Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin* organisiert und “versteht sich als Forum für Cineasten, Filmhistoriker, Archivare und Techniker im Rahmen eines Festivals, das bekannte und vergessene Filmklassiker sowie verloren geglaubte Schätze des deutschsprachigen Filmerbes präsentiert”.<sup>715</sup> Das Programm widmet sich jedes Jahr einem speziellen Thema der deutschen Filmgeschichte. 2010 zeigte das *VII. CineFest* unter dem Motto *cinema trans-alpino* etwa 25 Filme aus den Jahren 1913–2001, die von deutsch-italienischen Filmbeziehungen geprägt wurden.<sup>716</sup> So dieses Thema - wie auch in den Jahren 2004, 2006 und 2007 - die Stummfilmzeit berührt, werden Stummfilme vorgeführt. Die Live-Musikbegleitung übernahmen in den letzten Jahren StummfilmpianistInnen, darunter Marie-Luise Bolte oder Stephan von Bothmer. Im Anschluss an die Veranstaltungen in Hamburg gehen Teile des Filmprogramms auf Tournee nach Berlin, Prag, Wien und Zürich.

---

<sup>714</sup> Internationales filmfest Braunschweig e.V.: Programm/Filmkonzerte, [http://www.filmfest-braunschweig.de/de/programm/?no\\_cache=1&tx\\_hkffp\\_pi1\[cmd\]=dpfl&tx\\_hkffp\\_pi1\[p\]=11](http://www.filmfest-braunschweig.de/de/programm/?no_cache=1&tx_hkffp_pi1[cmd]=dpfl&tx_hkffp_pi1[p]=11), 19.2.2011.

<sup>715</sup> CineGraph - Hamburgisches Centrum für Filmforschung e.V.: Home, <http://www.cinefest.de/d/home.php>, 20.2.2011.

<sup>716</sup> vgl. CineGraph - Hamburgisches Centrum für Filmforschung e.V.: Rückblick/2010, [http://www.cinefest.de/d/rue\\_2010.php](http://www.cinefest.de/d/rue_2010.php), 20.2.2011.

Auch im Rahmen diverser städtischer Freiluft-Sommer-Kinos<sup>717</sup> findet alljährlich die eine oder andere Stummfilmvorführung mit Musikbegleitung statt.

#### 4.5.7.2 MUSIKFESTIVALS FÜR NEUE MUSIK

Zusammen mit der Live-Aufführung von Neuvertonungen einer dem autonomen Konzertbetrieb entstammenden zeitgenössischen KomponistIn werden Stummfilme immer öfter auch bei Festivals für Neue Musik präsentiert.

So trägt etwa eine von vier Rubriken, nach denen die Veranstaltungen der *Salzburg Biennale* im März 2011 aufbereitet sind, den Titel *Lichtspielmusik*. Auf dem Programm stehen mehrere Stummfilme mit zeitgenössischen Vertonungen, darunter die Uraufführung der Neufassung Martin Matalons zu *Metropolis* (R: Fritz Lang, D, 1927) für 16 Musiker und Elektronik oder Thierry Zaboitzeffs Komposition zu *Das Cabinet des Dr. Caligari* (R: R. Wiene, D, 1920), alle dargeboten von renommierten Ensembles zeitgenössischer Musik, allen voran das *Ensemble Modern*.<sup>718</sup>

#### 4.5.7.3 KULTUR- UND FESTWOCHEN

Auch das Programm von Kultur- und Festwochen oder Festspielen weist öfter Stummfilme mit Live-Musikbegleitung auf, mitunter sogar als Eröffnung oder Höhepunkt.

---

<sup>717</sup> etwa: Open Air Schloss Charlottenburg (Berlin), Sommerkino Museumsinsel (Berlin), Prater Filmfestival (Wien), Kino wie noch nie am Augartenspitz (Wien), Kino auf dem Dach (Wien), Cine.Sphere (Salzburg)

<sup>718</sup> Salzburg Biennale: Programm 2011/Lichtspielmusik, <http://www.salzburgbiennale.at/lichtspielmusik.php>, 24.2.2011.

#### 4.5.7.4 WANDERKINO

Zuletzt sei noch das Wanderkino der frühen Stummfilmtage angeführt, das sich dieser Tage seiner Wiederbelebung erfreut.

Das 1999 von Tobias Rank und Gunthard Stephan gegründete *Wanderkino* gastiert außerhalb Deutschlands u.a. auch in Frankreich, Slowenien, Polen, Tschechien und in der Schweiz. In einem Oldtimer-Feuerwehrfahrzeug, in den die gesamte Kino-, Ton- und Lichttechnik integriert ist, werden Stühle und Instrumentarium transportiert:

„Jeder Ort kann in kürzester Zeit in ein Open-Air-Kino verwandelt werden. Die Filmaufführungen finden in einem nostalgisch inszenierten Rahmen statt – es wird eine Atmosphäre geschaffen, die an die Pionierzeiten des Kinos erinnert.“<sup>719</sup>

Das Repertoire des Wanderkinos umfasst neben Stummfilmen, die live mit Violine und Klavier begleitet werden, auch historische Filme, Literaturverfilmungen, Dokumentationen und Experimentalfilme. Besonderes Anliegen des Wanderkinos ist „die Verbreitung und Präsentation von Filmkunst insbesondere im ländlichen und kulturschwachen Raum.“<sup>720</sup>

## 4.6 STUMMFILMMUSIKER DER GEGENWART UND IHRE INSTRUMENTE

---

Mehr als ein Jahrzehnt hindurch war der Film der Hauptanlass zur öffentlichen Aufführung von Musik. In den Jahren vor 1930 waren nicht weniger als 12.000 Musiker in den deutschen Kinos beschäftigt.<sup>721</sup> Als der Tonfilm eingeführt wurde, konnten sich nur einige wenige in die neugegründeten Rundfunkorchester retten; die anderen wurden arbeitslos:

---

<sup>719</sup> Tobias Rank/Gunthard Stephan: *Wanderkino*, <http://www.wanderkino.de/wanderkino/index2.php?link=wanderkino>, 21.2.2011.

<sup>720</sup> Tobias Rank/Gunthard Stephan: *Filme*, <http://www.wanderkino.de/wanderkino/index2.php?link=filme>, 21.2.2011.

<sup>721</sup> vgl. K. Ottenheim, 1944, S. 1.

„,Tonfilm ist Kitsch! Tonfilm ist Einseitigkeit! Tonfilm ist wirtschaftlicher und geistiger Mord!' Mit solchen Parolen wehrte sich der Deutsche Musiker-Verband gegen die neue Technik. Denn es war absehbar, dass die Pianisten und Kinoorchester bei der Einführung des Tonfilms langfristig ihre Existenzgrundlage verlieren würden.“<sup>722</sup>

Mit seiner Renaissance hat sich der Stummfilm für zeitgenössische MusikerInnen wieder als Betätigungsfeld geöffnet.

„Fragt man nach der Ursache [für unkünstlerische Darbietungen zu Stummfilmzeiten], so kommt man trotz aller entgegenstehenden Meinungen zu dem Ergebnis, dass sie hauptsächlich in der Unfähigkeit der Musiker zu suchen ist“<sup>723</sup>, klagte Konrad Ottenheim 1944. Das verwundert nicht, bedenkt man, dass in vielen Kinos - vor allem in jenen außerhalb der Großstädte - keine ausgebildeten Musiker zur Verfügung standen und die musikalische Begleitung der Filme oftmals Amateuren oder Dilettanten oblag.<sup>724</sup>

Die zeitgenössische Stummfilmpraxis wird durchwegs von professionellen und ausgebildeten Musikern getragen.<sup>725</sup> Selbstverständlich gehören auch verstimmte Instrumente und - wenn es sich nicht gerade um einen freiwilligen Stummfilmmarathon Stephan von Bothmers handelt - die Qualität der Darbietung schmälernde Arbeitszeiten von zehn bis zwölf Stunden der Vergangenheit an.

Das Instrumentarium wurde im Vergleich zu den Zwanzigerjahren stark erweitert. Das Spektrum reicht heute von historischen Kinoorgeln und Instrumenten des klassischen Sinfonieorchesters über Klavier, Gitarre und deren elektronische Verwandte bis hin zu exotischen Perkussioninstrumenten, Plattenspielern und Synthesizern. Zudem können etwa durch den Einsatz von Mikrofonen Klangproportionen zwischen den Instrumenten geschaffen werden, die von der

---

<sup>722</sup> C. Glass: Kinos in Esslingen 1899 – 1990, in: Esslinger Studien, Esslingen 1990, [http://esslingen.lickert.net/kino/geschichte/kinos\\_in\\_esslingen.html](http://esslingen.lickert.net/kino/geschichte/kinos_in_esslingen.html), 11.09.2010.

<sup>723</sup> K. Ottenheim, 1944, S. 17.

<sup>724</sup> vgl. Kap. 3.4

<sup>725</sup> Eine Auflistung zeitgenössischer Stummfilmmusiker findet sich im Anhang.

Realität abweichen. „Wie auch für andere Aspekte der Filmmusik läßt sich heute für die Instrumentation feststellen: Alles ist erlaubt“<sup>726</sup>, konstatieren Maas/Schudack.

Neben stilistisch einheitlichen Vertonungen finden sich zunehmend auch Mischformen. Sinfonische Musik, Pop und Jazz werden miteinander vermengt oder über ihre Grenzen hinaus mit Klängen von Samplern und Synthesizern angereichert.

#### 4.6.1 ORCHESTER

---

Neben der ebenfalls noch jungen Form des Filmmusikkonzertes ohne Filmprojektion ist es die zeitgenössische Stummfilmpraxis, die dafür sorgt, dass Filmorchester inzwischen häufiger in Konzert- und Opernhäusern sowie auf öffentlichen Veranstaltungen spielen als an ihrem genuinen Ort, den Filmstudios.

##### 4.6.1.1 EUROPÄISCHE FILMPHILHARMONIE

Die *Europäische Filmphilharmonie* ist eine Konzert- und Produktionsgesellschaft für Filmmusik mit Sitz in Berlin. Sie wurde im Jahr 2000 gegründet. Als künstlerischer Leiter fungiert Frank Strobel.

Erklärtes Ziel der Europäischen Filmphilharmonie ist „die nachhaltige Verankerung filmmusikalischer Kunstwerke im internationalen Kultur- und Konzertleben.“<sup>727</sup> Starre Genre Grenzen sollen aufgebrochen werden, die Gattung „Film und Musik“ in Live-Konzerten als eigenständige Kunstform etabliert und einem breiten Publikum zugänglich gemacht werden.

Unter dem Dach der Europäischen Filmphilharmonie wird ein Orchesterverbund, der sich in besonderem Maße dem Genre Film und Musik widmet, vereint. Derzeit

---

<sup>726</sup> G. Maas/A. Schudack, 1994, S. 48.

<sup>727</sup> Europäische Filmphilharmonie: Filmphilharmonic Edition, <http://www.filmphilharmonie.de/uploads/media/FilmphilharmonicEdition.pdf>, S. 2, 2.9.2010.

gehören diesem die Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, die Hamburger Symphoniker, die Norddeutsche Philharmonie Rostock, die Staatskapelle Weimar sowie das Ensemble Kontraste an.

Neben der Produktion und dem Management von Film- und Filmmusikkonzerten recherchiert die Europäische Filmphilharmonie nach Originalmusiken und Neuvertonungen sowie nach restaurierten Filmkopien. Die Arbeit zahlreicher KomponistInnen, DirigentInnen, BearbeiterInnen, DramaturgInnen, Musik- und FilmwissenschaftlerInnen, Projektionstechniker, Notengraphiker und Orchestermanager wird vernetzt. Resultat dieser Arbeit ist *The Filmphilharmonic Edition*, eine Materialdatensammlung für Stummfilmprojekte und Filmmusikwerke.

Die Europäische Filmphilharmonie kooperiert mit Filmarchiven, Rechteinhabern, nationalen und internationalen Musikverlagen. Infolge der Zusammenarbeit mit Medien- und Kulturinstitutionen wie *Deutschlandradio Kultur*, dem *Goethe-Institut* und vor allen ZDF/ARTE wird die Europäische Filmphilharmonie überdies mit der Rekonstruktion von Originalmusikfassungen beauftragt und begleitet bedeutende Weltpremieren von neu restaurierten oder rekonstruierten Stummfilmen. So konnte der bislang größte Erfolg mit der Rekonstruktion der Originalmusik von Gottfried Huppertz zu Fritz Langs Stummfilmklassiker *Metropolis* (R: F. Lang, D, 1927) verbucht werden.<sup>728</sup>

#### 4.6.1.2 DEUTSCHES FILMORCHESTER BABELSBERG

1918 gründeten die UFA-Studios in Babelsberg das erste Filmorchester in Deutschland. Nach dem Zweiten Weltkrieg setzte das Orchester seine Arbeit unter dem neuen Dach der DEFA fort. Mit dem Verkauf und der damit verbundenen Umstrukturierung der Studios war das Orchester zwischenzeitlich der Brandenburgischen Philharmonie Potsdam eingegliedert, bis es schließlich 1993 als *Deutsches Filmorchester Babelsberg* wieder Eigenständigkeit erlangte.

---

<sup>728</sup> Die Film-Philharmonie GmbH : <http://www.filmphilharmonie.de>, 2.8.2010.

Seither hat das Orchester die Musik zu über 200 Film- und Fernsehproduktionen eingespielt und zahlreiche Fernsehshows und Galas musikalisch umrahmt. Es war an diversen CD-Produktionen beteiligt und kann auf eine rege Konzerttätigkeit im In- und Ausland verweisen.<sup>729</sup> Sein Debüt auf dem Gebiet der orchestralen Live-Begleitung von Stummfilmen feierte das Filmorchester Babelsberg 1993, als es im Rahmen der 43. Berlinale *Der Golem, wie er in die Welt kam* (R: Paul Wegner/C. Boese, D, 1920) begleitete. Derzeit finden sich in seinem Repertoire über 30 Stummfilme, darunter alle berühmten Klassiker. Bei seinen Stummfilm-Live-Konzerten in der Alten Oper Frankfurt, der Komischen Oper Berlin, dem Nikolaisaal in Potsdam und an anderen Orten wird das Orchester stets von Helmut Imig dirigiert. Soweit vorhanden, wird die Originalmusik zur Aufführung gebracht.

#### 4.6.2 DIRIGENTEN

---

Dirigenten wie Frank Strobel, Helmut Imig, Armin Brunner oder Mark-Andreas Schlingensiepen haben die Einrichtung und Aufführung von historischen Originalkompositionen zu Stummfilmen bzw. durchkomponierten Neuvertonungen zu einem Schwerpunkt ihres Schaffens erhoben. Daneben erstellen und dirigieren sie auch eigene Kompilationen aus konzertanter sinfonischer Musik.

Ein Filmdirigent müsse genauso wie ein „normaler“ Dirigent in allen musiktheoretischen Fragen, in der Ausbildung seines Gehörs, in seinem stilistischen Gefühl und in der Führung eines Orchesters beschlagen sein, erklärt Frank Strobel. Darüber hinaus sei für den spezifischen Beruf des Filmdirigenten „eine genaue Kenntnis der Filmmusikgeschichte mit all ihren Ausprägungen, ein visuelles Gespür für die Möglichkeit, filmische Bewegungen in musikalische Tempi und Phrasologien umzusetzen, Vertrautheit mit den Mechanismen einer Aufnahme samt der Kenntnis

---

<sup>729</sup> Filmorchester Babelsberg e.V: Biographie, <http://www.filmorchester.de/german/index.php?id=9&s=0>, 13.08.2010.

der verschiedenen Aufnahmetechniken und [...] die Liebe zum Kino“<sup>730</sup> gefragt. Viele und manchmal spontane Tempoänderungen sowie die Dunkelheit des Aufführungssettings würden zudem eine klare und besonders deutliche Schlagtechnik erfordern.

#### 4.6.2.1 FRANK STROBEL

Frank Strobel, geboren 1966 in München, gilt heute als einer der weltweit renommiertesten Dirigenten im Bereich der Filmmusik. Nach dem Besuch des Musischen Gymnasiums in seiner Heimatstadt studierte er bei dem australischen Konzertpianisten Michael Leslie.

Schon sehr früh begann sich Strobel mit Stummfilmmusik zu beschäftigen:

„Ich bin neben meiner musikalischen Tätigkeit ein ausgesprochener Liebhaber des Films in all seinen Formen. Daher habe ich schon in meiner Jugend angefangen, mich mit der Musik zum Film zu beschäftigen. Und da die Rolle der Musik in oder zu einem stummen Film eine besondere Rolle spielt, war es für mich naheliegend, bei Stummfilmmusiken zu beginnen. Noch während meiner Schulzeit auf dem musischen Gymnasium richtete ich die Originalmusik zu Fritz Langs *Metropolis* in einer Fassung für zwei Klaviere ein, die ich damals in meiner Heimatstadt München, im weiteren Verlauf dann über neunzig Mal über die Welt verteilt aufführte. Über die intensive Beschäftigung mit der Stummfilmmusik, sei es durch Rekonstruktion von Originalmusiken oder die Aufführung von Neukompositionen wuchs ich - sehr bewusst - in die Praxis des Filmmusikinterpreten hinein. Gab es doch damals und auch heute noch kaum Dirigenten, die sich in Deutschland mit diesem Thema befassen. Und da ich sehr schnell zu der Überzeugung gelangte, dass die Verbindung von Film und Musik in all ihren Spielarten auch eine eigene Kunstgattung darstellen kann, habe ich beschlossen, mich neben meiner Tätigkeit als Dirigent im normalen Konzert- und Musiktheaterleben ausführlich für die Filmmusik einzusetzen. Denn hat man erstmal die üblichen Klischees in der Beurteilung von Filmmusik überwunden, stellt man sehr bald fest, dass es sich bei ihr um eine sehr vielfältige und experimentierfreudigen [!] Musikform handelt.“<sup>731</sup>

Über zehn Jahre war er für den Bereich *Musik* im Deutschen Filmmuseum verantwortlich und bis Ende 1998 Chefdirigent des Deutschen Filmorchesters

---

<sup>730</sup> F. Strobel: Der Dirigent eines Filmorchesters, [http://www.frankstrobel.de/deutsche\\_Version/Texte\\_\\_Kritiken/Texte/Text1/text1.html](http://www.frankstrobel.de/deutsche_Version/Texte__Kritiken/Texte/Text1/text1.html), 03.08.2010.

<sup>731</sup> M. Aboul-Kheir: Frank Strobel - Interview, <http://www.cinemusic.de/drucken.htm?rid=5137>, 16.8.2002, 03.08.2010.

Babelsberg. 2000 übernahm er die künstlerische Leitung der Europäischen Filmphilharmonie. Zudem ist er heute Berater des Stummfilmprogramms von ZDF/ARTE.

Im Laufe seiner Karriere dirigierte Strobel unzählige Stummfilmkonzerte in zahlreichen Opern- und Konzerthäusern, Filmtheatern, bei den Filmfestspielen in Berlin und bei Open-Air-Veranstaltungen im Rahmen von Stummfilmfestivals. Konzertreisen führten in nahezu alle europäischen Länder, in die USA, nach Kanada, Mittel- und Südamerika und nach Asien.

Neben dem Einrichten von Originalmusiken der Stummfilmzeit oder Neukompositionen wird Frank Strobel auch mit der Rekonstruktion von Originalpartituren und ihrer Herausgabe beauftragt. Zuletzt bildete er gemeinsam mit Martin Koerber und Anke Wilkening ein dreiköpfiges Team, das mit der Rekonstruktion von *Metropolis* (R: Fritz Lang, D, 1927) beauftragt wurde, nachdem 2008 in Buenos Aires eine Kopie aufgetaucht war, die die bisherigen Lücken des Films beinahe vollständig füllen konnte. Da die überlieferte Partitur der Originalmusik Gottfried Huppertz' genau jene Musik aufzeichnet, die bei der Premiere im Jänner 1927 gespielt worden ist, spielte diese eine wichtige Rolle bei der Rekonstruktion des Films. Bei der Weltpremiere der neuen Fassung am 12. Februar 2010, die zeitgleich in Frankfurt und Berlin stattfand, leitete Strobel das Rundfunk-Sinfonieorchester in Berlin.

„In einem zweiten Arbeitsstrang werden wir auch die verschiedenen Quellen, aus denen die Filmmusik besteht – also Particell, Skizzen, eine Instrumentierung für kleine Orchester und Anderes – zusammen führen, unter musikwissenschaftlichen Aspekten genau abklopfen und eine Urtextausgabe dieser Musik erstellen. Das wird eine Publikation der Europäischen Filmphilharmonie sein, für Wissenschaftler und andere Interessierte. Auf der Basis dieses Materials erstellen wir eine Aufführungsausgabe [...],“<sup>732</sup>

beschreibt Strobel die noch ausstehende Arbeit.

---

<sup>732</sup> F. Strobel, zit. nach H.-J. Linke: Als der Tonfilm kam, war alles vorbei. Ein Gespräch mit Dirigent Frank Strobel über Filmmusik und die Kino-Musik-Kultur der Stummfilmzeit, [http://www.fr-online.de/in\\_und\\_ausland/kultur\\_und\\_medien/feuilleton/?em\\_cnt=1372049](http://www.fr-online.de/in_und_ausland/kultur_und_medien/feuilleton/?em_cnt=1372049), in: Frankfurter Rundschau online, <http://www.fr-online.de>, hrsg. v. Druck- und Verlagshaus Frankfurt am Main GmbH, 24.7.2008, 15.1.2010.

Zahlreiche seiner Produktionen wurden von den Fernsehsendern SDR, 3sat und ZDF/ARTE aufgezeichnet und ausgestrahlt. Ein Großteil ist mittlerweile auch auf DVD erschienen.

#### 4.6.2.2 HELMUT IMIG

Helmut Imig wurde 1941 in Bonn geboren. Seine künstlerische Ausbildung begann er an der Kölner Musikhochschule (Dirigieren und Klavier). 1964 führte ihn ein Stipendium nach Paris, wo er sein Studium mit dem ersten Preis der Ecole Normale de Musique abschloss. Zudem studierte er Musikwissenschaft an der Bonner Universität.

Nach Anstellungen als Korrepetitor (Kaiserslautern und Saarbrücken) sowie als Kapellmeister (Bremen, Osnabrück, München und Essen) arbeitet Imig seit 1985 als freiberuflicher Dirigent. Neben Radio- und Fernsehaufnahmen in München, Köln, Lugano und Hamburg konzertiert Imig regelmäßig mit verschiedenen Orchestern im In- und Ausland, unter anderen mit dem Bozener Haydn-Orchester, der London Sinfonietta, dem Sinfonieorchester des NDR, dem Rotterdam Philharmonic Orchestra oder dem Linzer Bruckner-Orchester. Zudem ist Imig Leiter des Ensembles *ECOUTE*, einem Ensemble von Spitzenmusikern des Ruhrgebiets.<sup>733</sup>

Neben seiner klassischen Konzerttätigkeit zählen auch Stummfilmkonzerte mit Originalmusiken zu seinem Arbeitsschwerpunkt. Besonders verbunden fühlt er sich dem Filmorchester Babelsberg, dessen Stummfilm-Live-Konzerte er dirigiert. Auch eigene Kompilationen erstellt Imig. Für Begeisterung sorgte seine Überarbeitung der Filmmusik Edmund Meisels zu *Panzerkreuzer Potemkin* (R: S. Eisenstein, UdSSR, 1925) anlässlich der 55. Berlinale im Jahr 2005. Am 12. Februar 2010 durfte Imig die Premiere der neu rekonstruierten Version von *Metropolis* (R: Fritz Lang, D, 1927) in der Alten Oper in Frankfurt dirigieren. Es spielte das Staatsorchester Braunschweig.

---

<sup>733</sup> H. Imig: Vitae/Lebenslauf, <http://www.helmutimig.de/index.php/de/lebenslauf.html>, 12.08.2010.

### 4.6.3 ENSEMBLES

---

Die Anzahl der im Bereich der Stummfilmmusik tätigen Ensembles ist heute geradezu unüberschaubar. Die Bandbreite reicht vom Duo bis hin zum zwanzigköpfigen Ensemble, das eines Dirigenten bedarf. Ebenso variieren Besetzungen und Stilrichtungen stark. Die überwiegende Anzahl der Ensembles hat sich aber der zeitgenössischen Musik oder dem Jazz verschrieben. Daneben existieren auch Ensembles mit zum Teil ungewöhnlicher Besetzung, die eigene, experimentelle Musik komponieren und/oder Stummfilme improvisierend begleiten.

Die folgende Vorstellung ausgewählter Ensembles vermag die große Bandbreite nur anzudeuten.<sup>734</sup>

#### 4.6.3.1 ENSEMBLEKONTRASTE

Das *ensembleKONTRASTE* wurde 1990 von Nürnberger Orchestermusikern „mit dem Ziel gegründet, den Elfenbeinturm des klassischen Musikers zu verlassen und direktere Wege zum Publikum zu finden“.<sup>735</sup> Mit Beginn der Saison 2009/10 übernahm der Dirigent Kevin John Edusei als primus inter pares die künstlerische Leitung.

Zahlreiche Preise, wie zuletzt der von E.ON Bayern AG verliehene und mit 170.000 Euro dotierte *Kulturpreis Bayern für herausragende Leistungen in Kunst und*

---

<sup>734</sup> Eine Auflistung von Ensembles, die Stummfilme begleiten, findet sich im Anhang.

<sup>735</sup> *ensembleKONTRASTE: Tradition der Neugierde*, <http://www.ensemblekontraste.de/ensemble/geschichte.html>, 02.07.2010. Das *ensembleKONTRASTE* besteht aus Hans-Peter Hofmann, Annedore Oberborbeck, Jessica Hartlieb, Makiko Odagiri, Matthias Bock (Violine), Cornelius Bönsch (Violoncello), Rolf Schamberger (Kontrabaß), Anke Trautmann (Flöte), Helmut Bott (Oboe), Eberhardt Knobloch (Klarinette), Günther Voit (Klarinette und Saxophon), Christof Baumbusch (Fagott), Filip Kovac, Uwe Tessmann (Horn), Eckhard Kierski (Trompete), Stefan Danhof (Klavier), Stefan Hippe (Akkordeon) und Christian Stier (Schlagzeug).

*Wissenschaft*<sup>736</sup>, sowie Einladungen zu den Wiener Festwochen, den Salzburger Festspielen und dem Schleswig-Holstein Musikfestival sind Zeugnisse des großen Erfolgs.<sup>737</sup>

Neben den Bereichen Kammermusik, Schauspiel, Puppentheater, Literatur und Kammeroper konnte sich das ensembleKONTRASTE auch innerhalb der Stummfilmmusikszene erfolgreich etablieren:

„Die Musik wird zu einem gleichwertigen Partner des Films. Sie geht weit über die Bebilderung hinaus, lebt durch ihre Eigenständigkeit und tritt in eine selten gehörte und daher faszinierende Partnerschaft zum Bild. Sie entlockt mit ihrer Kraft und Stringenz dem bewegten Bild neue Facetten, übernimmt die Führung.“<sup>738</sup>

Das Repertoire umfasst mittlerweile dreißig Stummfilme und ein paar wenige stumme Kurzfilme. Bei der Musik, die das ensembleKONTRASTE dazu spielt, handelt es sich überwiegend um Neukompositionen zeitgenössischer Komponisten wie etwa Pierre Oser, Bernd Schultheis, Manfred Knaak, Violeta Dinescu, Peer Raben, Elena Cats-Chernin, Markus Maria Reißberger, Joby Talbot, Marco Dalpane und anderen. Zum Teil handelt es sich dabei sogar um Uraufführungen. Regelmäßig zu Gast ist das ensembleKONTRASTE bei den *StummfilmMusiktagen Erlangen*.

Die engsten Medienpartner sind der Bayerische Rundfunk und die Fernsehanstalten ZDF/ARTE.<sup>739</sup>

---

<sup>736</sup> ensembleKONTRASTE: Kulturpreis Bayern der E.ON Bayern AG 2010, <http://www.ensemblekontraste.de/aktuell/detail.php?pressroom=pr&id=1281690884>, 2.7.2010.

<sup>737</sup> ensembleKONTRASTE: Tradition der Neugierde, <http://www.ensemblekontraste.de/ensemble/geschichte.html>, 2.7.2010.

<sup>738</sup> ensembleKONTRASTE: Stummfilm – Musik – Projekte, <http://www.ensemblekontraste.de/stummfilm/stummfilmmusik.html>, 2.7.2010.

<sup>739</sup> ensembleKONTRASTE: Tradition der Neugierde, <http://www.ensemblekontraste.de/ensemble/geschichte.html>, 2.7.2010.

#### 4.6.3.2 SILENT MOVIE MUSIC COMPANY

Im Jazzbereich anzusiedeln ist die bereits 1985 von dem Pianisten, Geiger, Komponisten und Dirigenten Günter A. Buchwald gegründete *Silent Movie Music Company*.<sup>740</sup>

Im Repertoire des Ensembles finden sich vor allem Stummfilmklassiker von Fritz Lang, F. W. Murnau, Sergeij Eisenstein und Charles Chaplin. Auf Anfrage werden aber auch neue Titel bearbeitet.

„Wenn die Gruppe gefragt wird, woher die Tonspur käme, fühlt sie sich geehrt: Ihre Musik soll sich nicht aufdrängen. Sie überspielt nicht den Film, sondern ist ein gleichwertiger Partner zum Bild, ein Kontrapunkt im besten Sinne.“<sup>741</sup>

Mehr als 200 Filmkonzerte im In- und Ausland bestätigen die gelungenen Jazz-Improvisationen.

#### 4.6.3.3 TUTEN UND BLASEN

Bereits seit zwanzig Jahren begleitet das achtzehnköpfige Hamburger Bläserensemble *Tuten und Blasen* (Sopran-, Alt- und Tenorsaxophone, Trompete, Posaune, Tuba und Perkussion)<sup>742</sup> Stummfilme in kommunalen Kinos in Hamburg (Metropolis), in Bremen (Kino46) und Berlin (Babylon).

Neben den berühmten Stummfilmklassikern finden sich in ihrem Repertoire auch unbekanntere Stummfilme wie etwa *Die Apachen von Paris* (R: N. Malikoff, D/F, 1927) oder *Die Carmen von St. Pauli* (R: E. Waschneck, D, 1928).

---

<sup>740</sup> Neben Buchwald bilden die Freiburger Musiker Matthias Stich (Saxes und Klarinetten), Mike Schweizer (Saxes) und Frank Bockius (Perkussion) den Kern des renommierten Ensembles, das je nach den konkreten Erfordernissen verkleinert oder erweitert werden kann.

<sup>741</sup> G. A. Buchwald: Silent Movie Music Company, [http://www.stummfilmmusiker.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=6%3Asilentmoviemusiccompany&catid=7%3Arepertoire&Itemid=2&lang=de](http://www.stummfilmmusiker.de/index.php?option=com_content&view=article&id=6%3Asilentmoviemusiccompany&catid=7%3Arepertoire&Itemid=2&lang=de), 18.07.2010.

<sup>742</sup> D. Baarlink: Besetzung, <http://www.tutenundblasen.net/d-band/besetzung.html>, 23.07.2010.

Die eigens komponierte Musik ist eine ganz eigene Mischung aus Jazz-, Afro- und Latin-Elementen:

„Volle, warme Bläsersätze von David Byrne, polyrhythmische ‘Funeral Music’ der Ewe aus Ghana, perkussive Samba- und Afoxéklänge aus Brasilien und die afrikanisch inspirierten Kompositionen von Hans Schneidermann bestimmen das Programm der Band.“<sup>743</sup>

#### 4.6.3.4 H/F/M

Das Wuppertaler Schlag Ensemble *H/F/M* ist eines der wenigen professionellen Ensembles seiner Art in Deutschland. Fünf Spezialisten für Holz- Fell- und Metallbearbeitung gehören zur festen Besetzung; für größere Projekte kann das Ensemble bis auf fünfzehn Mitglieder erweitert werden. Künstlerischer Leiter des ungewöhnlichen Ensembles zeitgenössischer Musik ist Christian Roderburg.<sup>744</sup>

#### 4.6.4 KLAVIER

---

Nach mehr als vierzig Jahren der Abstinenz vom Arbeitsmarkt hat die Renaissance des Stummfilms den längst begraben geglaubten Beruf des Stummfilmpianisten wiederbelebt.<sup>745</sup> Einige wenige wie Carsten Stephan Bothmer oder Gerhard Gruber verdienen ihren Lebensunterhalt beinahe ausschließlich dieser Tätigkeit.

Wie in den Zwanzigerjahren begleiten auch heute die meisten zeitgenössischen Pianisten die stummen Filme improvisatorisch. Der Anteil der Kompositionen für Klavier solo ist gering.

---

<sup>743</sup> D. Baarlink: Musik, <http://www.tutenundblasen.net/d-band/musik.html>, 23.07.2010.

<sup>744</sup> Förderverein Filmkultur Bonn e.V.: SchlagEnsemble H/F/M, <http://www.film-ist-kultur.de/personen/hfm/hfm.shtml>, 23.07.2010.

<sup>745</sup> Eine Auflistung von zeitgenössischen StummfilmpianistInnen findet sich im Anhang.

Auf die gleichzeitige Bedienung anderer Instrumente oder Geräte zum Zwecke der Geräuschproduktion<sup>746</sup> wird heute weitgehend verzichtet. Eine Ausnahme bildet Jürgen Kurz, der in sein Klavierspiel auch Effekte einbaut, die er mittels Kinderspielzeug, Spieluhren oder Trommeln erzeugt.<sup>747</sup>

Einige Stummfilmpianisten wie Günter A. Buchwald oder Carsten Stephan Bothmer konnten auch als Stummfilmkomponisten von Orchesterwerken hervortreten.

#### 4.6.4.1 CARSTEN-STEPHAN GRAF VON BOTHMER

Carsten-Stephan Graf von Bothmer gilt als einer der erfolgreichsten Stummfilmpianisten Deutschlands, der auch international große Anerkennung findet.

Bothmer wurde 1971 in Rotenburg-Wümme in Niedersachsen geboren. Er studierte Musik an der Universität der Künste in Berlin und Mathematik an der TU Berlin und der Universität Freiburg. Zudem nahm er in den Jahren 1998 bis 2001 an Filmmusikworkshops bei Niki Reiser, Norbert Jürgen Schneider und dem Morricone-Schüler Fabrizio Gallina Sabarino teil.<sup>748</sup>

Stummfilme begleitet Bothmer seit 1998. Seine ersten Auftritte hatte er in kommunalen Kinos in Berlin (Babylon, Arsenal, Urania).

2004 erhielt Bothmer - als einer von nur vier Stummfilmpianisten aus dem Ausland - eine Einladung zur Teilnahme am Meisterkurs für Stummfilmpianisten im Rahmen des Stummfilmfestivals *Le Giornate del Cinema Muto* in Portenone (Italien).

---

<sup>746</sup> vgl. dazu Kap. 3.4

<sup>747</sup> vgl. Berliner Zeitung: Stummfilmmusiker, <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2002/1227/berlin/0119/index.html>, in: Berliner Zeitung, <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/>, 27.12.2002, 18.3.2009.

<sup>748</sup> S. von Bothmer: <http://www.bothmer-music.de/>, 11.07.2010.

Im selben Jahr etablierte er unter dem Titel *StummfilmKonzerte* seine eigene Stummfilmreihe, die erstmals von Oktober 2004 bis März 2005 in der Berliner Passionskirche stattfand.

Nach Abschluss seiner Studien hatte Bothmer seinen Lebensunterhalt vor allem als Barmusiker bestritten, seinen Traum einer eigenen Reihe von Stummfilmkonzerten aber nie aus den Augen verloren:

„Aber daran hat niemand geglaubt, und schon gar nicht in Berlin. Und dann hab ich irgendwann gesagt: 'Jetzt mach ich's einfach selber' und hab damals für meine Verhältnisse sehr viel Geld in die Hand genommen und hab in der Passionskirche das organisiert und hatte bei der ersten Veranstaltung 250 Leute!“<sup>749</sup>

2006 wechselten die *StummfilmKonzerte* ins Kino Babylon, wo Bothmer regelmäßig Stummfilme am Flügel, an der historischen Kinoorgel oder am Cinetronium<sup>750</sup> begleitete. Schon die erste Staffel von Januar bis April begeisterte 2400 Gäste. Zusätzlich fanden einzelne StummfilmKonzerte auch an anderen Orten statt, wie etwa in der Heilig-Kreuz-Kirche in Berlin, im berühmten Varieté Wintergarten, im Planetarium am Insulaner oder auch im Filmmuseum Potsdam, wo Bothmer an der Welte-Kinoorgel begleitete.

Seit dem Ende der Zusammenarbeit mit dem Kino Babylon im Februar 2010 fanden die *StummfilmKonzerte* unter anderen im Zoo Palast, im Friedrichstadt-Palast, in der Laeiszhalle oder im Zeughauskino statt.

Längst kann Bothmer die Stummfilmaufführungen seiner Konzertreihe nicht mehr alle selbst begleiten, sodass auch zahlreiche andere Musiker engagiert werden.

Daneben kann Bothmer Gastauftritte bei Stummfilmfestivals, bei Filmfestivals wie der Berlinale oder dem Filmfest Mainz, an der Komischen Oper Berlin oder dem Staatstheater Braunschweig verzeichnen. 2008 führte ihn eine Konzertreise auf die

---

<sup>749</sup> M. Koch: Den Bildern einen Klang geben. Stummfilmkonzerte von Stephan von Bothmer, [http://www.dradio.de/suche/?action=search&uri=suche%2F&exp=0&sp=dkultur&ss=dkultur\\_profil&sort=date%3AD%3AR%3Ad1&q=Bothmer](http://www.dradio.de/suche/?action=search&uri=suche%2F&exp=0&sp=dkultur&ss=dkultur_profil&sort=date%3AD%3AR%3Ad1&q=Bothmer), in: Deutschlandradio Kultur, <http://www.dradio.de/dkultur/>, 20.2.2007, 12.07.2010.

<sup>750</sup> siehe Kap. 4.4.7.2

Philippinen, wo er auch den Workshop *Stummfilmbegleitung an der Kirchenorgel* für Orgelstudenten der University of the Philippines leitete.

In Kooperation mit dem Kino Babylon veranstaltete Bothmer auch Stummfilmfestivals, so 2007 das *Lubitsch-Festival* und im Folgejahr das Festival *DIE BESTEN EXPRESSIONISTEN KOMMEN AUS BERLIN – Die Langen Schatten des Deutschen Filmexpressionismus*. Im Rahmen dieser beiden Festivals interpretierte Bothmer die ausgewählten Filme in einem Stummfilmmarathon mit durchgehenden Spielzeiten von bis zu dreizehn Stunden.

„Bothmers Improvisationen, die auf seiner klassischen Ausbildung an der Universität der Künste Berlin gründen, zeichnen sich durch pianistisches Können und Einfühlung, kompositorischen Wagemut und die souveräne Zusammenführung klassischer und moderner Traditionen aus. Egal, ob er als Solist am Flügel auftritt oder als Leiter eines Ensembles: Film und Musik verschmelzen in seinen Stummfilm-Konzerten zu einer neuen, expressiven Einheit“<sup>751</sup>,

liest man in der Schrift des *CineFest Hamburg*, des internationalen Festivals des deutschen Filmerbes, aus dem Jahre 2004. Und er selbst erklärt: „Ich geh nicht mit festen Ideen auf die Bühne, und drum weiß ich auch, wenn der Projektor angeht, noch nicht den ersten Ton.“<sup>752</sup>

Neben seiner Tätigkeit der solistischen Stummfilmbegleitung leitet Bothmer Ensembles und ist als Komponist tätig. 2005 erhielt er von der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung und dem Filmfest Braunschweig einen Kompositionsauftrag zu *Madame Dubarry* (R: E. Lubitsch, D, 1919). Die Komposition für Kammerorchester wurde bei *Ries & Erler* verlegt und im April 2008 erstmals von ARTE ausgestrahlt. Weitere Kompositionen Bothmers existieren zu *Die weiße Hölle vom Piz Palü* (R: Arnold Fanck, D, 1929), *Zuflucht* (R: Arnold Fanck, D, 1929) und *Nosferatu* (R: F. W. Murnau, D, 1922).

---

<sup>751</sup> Cinefest I, hrsg. von CineGraph, 2004, S. 141.

<sup>752</sup> S. von: Bothmer <http://www.bothmer-music.de/>, 11.07.2010.

#### 4.6.4.2 WILLY SOMMERFELD

„Wir haben mit ihm zusammen viele unvergessliche Stunden und Momente erlebt, angefangen von dem Augenblick, als er uns in unseren Räumen in der Welslerstraße, über dem alten Arsenal-Kino gelegen, zum ersten Mal besuchte, es war 1970, mit dem Vorschlag, stumme Filme, die im Programm des Arsenaus häufig vorkamen, durch ihn begleiten zu lassen. Denn er habe bereits früher, in der Zeit des Stummfilms bis 1929, Filme am Klavier begleitet. Auf diesen Vorschlag gingen wir mit Freude ein, und die Auftritte Willy Sommerfelds im Arsenal wurden zu einem sofortigen Erfolg. Seine Musik begeisterte die Zuschauer. Sein Ruhm als Stummfilmpianist verbreitete sich rasch über Schöneberg, Berlin und Deutschland hinaus.“<sup>753</sup>

Willy Sommerfeld ist weltweit der einzige Pianist, der sowohl in den Zwanzigerjahren wie auch im Rahmen der Stummfilmrenaissance Stummfilme begleitet hat.

Sommerfeld wurde am 11. Mai 1904 in Danzig geboren. 1920 kam er nach Berlin, wo er ein Studium des Kapellmeisters und der Komposition am Stern'schen Konservatorium absolvierte. Um dieses finanzieren zu können, unterstützte er den Stummfilmpianisten in einem Kino in der Nähe des Wittenbergplatzes auf der Violine. Sein großes Talent sorgte dafür, dass Sommerfeld die Filme schließlich selbst auf dem Klavier begleitete und internationalen Ruhm erlangte.

1926 verabschiedete sich Sommerfeld vom Stummfilm und ging nach Braunschweig, wo er zunächst als Redakteur eines Musikverlages arbeitete und später Kapellmeister am Braunschweiger Staatstheater wurde. Als er es dort nach einer Vorstellung verabsäumte, den Hitlergruß zu entrichten, wurde er entlassen. Er ging nach Leipzig und wurde Pianist der von Helmut Käutner geleiteten Kabarett-Gruppe *Vier Nachrichten*. Nachdem diese von den Nationalsozialisten verboten worden war, kehrte er nach Berlin zurück und komponierte Hörspielmusiken für den Rundfunk. Nach dem Krieg arbeitete er als Arrangeur, Dirigent, Komponist und Musiktherapeut.<sup>754</sup>

---

<sup>753</sup> Kino Arsenal: Willy Sommerfeld zum Gedenken, <http://www.arsenal-berlin.de/de/arsenal/programmtext-anzeige/article/1134/212.html?cHash=6827c5f7d3>, Februar 2008, 18.07.2010.

<sup>754</sup> The Sounds of Silents: <http://www.willysommerfeld.de/willysommerfeld.htm>, 18.07.2010.

1970 klopfte Sommerfeld an die Tore des Kino Arsenal und startete ein zweites Mal eine Karriere als Stummfilmpianist. Er begleitete die Filme in den Zwanzigerjahren wie auch später völlig intuitive:

„Zu seinem Prinzip gehörte es, aus der Inspiration des Augenblicks heraus zu spielen, ohne Vorbereitung, und den Duktus des Films, den er vom Klavier oder Flügel aus sehen konnte, aus seinem reichhaltigen Repertoire in temperamentvolle, fantasiereiche musikalische Formen zu übersetzen, zu kontrastieren oder zu kommentieren.“<sup>755</sup>

Er selbst erklärte: „Mir schießen die Bilder, die ich auf der Leinwand sehe, ins Gehirn und von dort aus in die Hände. Da ich sehr klein bin, geht das sehr schnell.“<sup>756</sup>

1995 erhielt Sommerfeld den Deutschen Filmpreis, 2004 eine Berlinale-Kamera. Für sein Lebenswerk und die Verdienste um den deutschen Film und die Filmmusik wurde ihm 2006 das Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland verliehen.<sup>757</sup>

Sein letzter Auftritt, bei dem er Lubitschs *Schuhpalast Pinkus* (R: Ernst Lubitsch, D, 1916) begleitete, fand am 4. Dezember 2005 im Kino Arsenal statt.<sup>758</sup> Sommerfeld verstarb im Dezember 2007 im Alter von 103 Jahren.

Über sein Leben und Wirken als Stummfilmpianist berichtet der Dokumentarfilm *The Sounds of Silents – Der Stummfilmpianist* (R: Ilona Ziok, D, Tschechien, 2005).

---

<sup>755</sup> Kino Arsenal: Willy Sommerfeld zum Gedenken, <http://www.arsenal-berlin.de/de/arsenal/programmtext-anzeige/article/1134/212.html?cHash=6827c5f7d3>, Februar 2008, 18.07.2010.

<sup>756</sup> The Sounds of Silents: <http://www.willysommerfeld.de/willysommerfeld.htm>, 18.07.2010.

<sup>757</sup> D. Pogade: Ein Hoch auf Willy Sommerfeld, <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2004/0206/berlinale/0024/index.html>, in: Berliner Zeitung, <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/>, 6.2.2004, 18.3.2009.

<sup>758</sup> Kino Arsenal: Willy Sommerfeld zum Gedenken, <http://www.arsenal-berlin.de/de/arsenal/programmtext-anzeige/article/1134/212.html?cHash=6827c5f7d3>, Februar 2008, 18.07.2010.

#### 4.6.4.3 JOACHIM BÄRENZ

Als einer der Wegbereiter der Stummfilmrenaissance darf Joachim Bärenz bezeichnet werden. Bärenz wurde 1947 in Essen geboren und studierte Klavier in Frankfurt bei Klaus Billing. Seine Karriere als Stummfilmbegleiter begann 1969. Seit 1984 ist er zudem als Korrepetitor in der Abteilung Tanz der Folkwang Universität der Künste in Essen tätig. An der Palucca Schule Dresden lehrte er zehn Jahre lang als Dozent bei den Winterkursen für Improvisation.<sup>759</sup>

2003 erhielt er den von der Filmstiftung Nordrhein-Westfalen gestifteten *Preis der Filmkritik*, der für herausragende Leistungen auf dem Gebiet der Filmkultur vergeben wird. Die Jury begründete ihre Wahl mit folgenden Worten:

„Wir vergeben den Preis in diesem Jahr an den Stummfilmpianisten Joachim Bärenz. Er ist der dienstälteste Stummfilmpianist in Deutschland und wird für seine Verdienste um die Stummfilmvertonung ausgezeichnet. Seit 1969 begleitet der Pianist und Komponist aus Essen Filme aus den Kindertagen des Kinos in Veranstaltungen des Frankfurter Kommunalen Kinos, bei den Retrospektiven der Berlinale, in Filmmuseen und bei den Bonner Stummfilmtagen und ist mitverantwortlich dafür, dass es ein neu erwachtes Interesse für die Musik des stummen Films gibt. Er begleitete rekonstruierte Filme wie etwa 'Metropolis' mit großem Erfolg rund um die Welt. Für das Fernsehen komponierte er zahlreiche neue Musikfassungen zu restaurierten Filmen. Joachim Bärenz verwendet zeitgenössische Motivkompilationen und bearbeitete Originalpartituren, ist aber auch ein Meister der Improvisation.“<sup>760</sup>

#### 4.6.4.4 GERHARD GRUBER

Als wichtigster Vertreter der Stummfilmpianisten in Österreich gilt Gerhard Gruber. 1951 im oberösterreichischen Aigen geboren, studierte er von 1971 bis 1974 Klavier an der Abteilung Jazz der Musikhochschule Graz.

1988 beendete er seine Tätigkeit als Klavierlehrer und widmete sich der Stummfilmbegleitung. Daneben war und ist er als Theaterkomponist tätig. Im Zuge seiner Zusammenarbeit mit dem Filmarchiv Austria vertont er seit 1999 die

---

<sup>759</sup> Folkwang Universität der Künste: Lehrende/Joachim Bärenz, <http://www.folkwang-uni.de/de/home/tanz/lehrende/tanz-doz-details/?mehr=1&detaildozent=260>, 11.07.2010.

<sup>760</sup> Folkwang Universität der Künste: Auszeichnungen/Preis der Filmkritik, <http://www.folkwang-uni.de/home/tanz/auszeichnungen/?pos=30&cHash=998b173856>, 11.07.2010.

überwiegende Anzahl der im Wiener Metro-Kino gezeigten Stummfilme. Außerdem gastierte er bei der Viennale, der Diagonale in Graz sowie bei ausländischen Filmfestivals - etwa in Bordeaux, Tokyo, Padua oder Hobart.<sup>761</sup>

Auch Grubers Zugang zur Stummfilmbegleitung ist die Improvisation, die er als einen direkten und immer neuen Dialog mit den Filmbildern interpretiert. Sein Repertoire umfasst inzwischen etwa 430 Filme. Alexander Horwath, Direktor des Österreichischen Filmmuseums, vergleicht Grubers Art der Stummfilmvertonung mit einem produktiven Gespräch:

„So wie der große Schauspieler auf subtile, nonverbal und sehr bewegliche Art dem Regisseur stetig neue Angebote macht und so immer weitere Schichten des Regiekonzepts freilegt, so verhält sich Gerhard Gruber zum jeweiligen Film – unabhängig ob es sich um Slapstick Comedy, ein historisches Epos, Melodram, psychologisches Kammerspiel oder um einen Abenteuerfilm handelt. [...] Stummfilmmusik im Sinne Grubers ist weder eine Überhöhung des Films, noch die ‚Verdaulichmachung‘ eines ‚altmodischen‘ Artefakts, weder eine Eitelkeit noch eine Simplifizierung des existierenden Werks. Sie ist stets ein partnerschaftlicher Vorschlag; in einer Partnerschaft, die garantiert nie langweilig wird. Eine ‚offene Beziehung‘ samt innigem Vertrauensverhältnis.“<sup>762</sup>

#### 4.6.5 ELEKTRONIK

---

„Die Handhabung durch nur einen Spieler, seine schier unendlichen Klangmöglichkeiten und die Kopplungsmöglichkeiten mit Schallaufzeichnungs- und Steuergeräten machen ihn zu einem flexiblen und preiswerten Ersatz für natürliche Klangkörper“<sup>763</sup>, erklären Maas/Schudack den Siegeszug des Synthesizers im Bereich der Filmmusik, der in den Siebziger Jahren begann.

In den Achtzigerjahren konnten die Synthesizer-Klänge durch Sampling und Sequencing weiterentwickelt werden. Sampling ermöglicht es, natürliche Klänge in digitalisierter Form wiederzugeben. Sequencing bedeutet, die auf einer Klaviatur

---

<sup>761</sup> G. Gruber: Zur Person, <http://filmmusik.at/Personelles/Biografie.html>, 13.07.2010.

<sup>762</sup> A. Horwath: Der Stummfilmmusiker Gerhard Gruber, <http://filmmusik.at/Personelles/Personelles/Gerhard-Gruber-Stummfilmmusiker.html>, 13.07.2010.

<sup>763</sup> G. Maas/A. Schudack, 1994, S. 48.

erzeugten Steuerbefehle für Synthesizer oder Sampler im EDV-System zu speichern und abzurufen, so dass der Spielvorgang elektronisch wiederholt und die Steuerbefehle modifiziert und korrigiert werden können.<sup>764</sup> Ein entscheidender Schritt zur Verbreitung des Sequencing erfolgte 1983 mit der Einführung des Industriestandards MIDI (Musical Instruments Digital Interface) zur Übertragung von Steuerdaten.

Die weitere Verfeinerung der Sample-Technologie ermöglicht es seit etwa Anfang der Neunziger Jahre, das Spiel akustischer Instrumente so täuschend echt zu simulieren, sodass es kaum mehr möglich ist, zu erkennen, ob der Instrumentenklang von einem natürlichen Instrument oder vom Sampler stammt.

Auf der anderen Seite hatten die unnatürlich wirkenden Klänge aber auch bereits eine Eigendynamik entwickelt. Es entstanden mehr und mehr atmosphärische Filmmusiken; Klangkreationen und Klangfarbe rückten in den Mittelpunkt. Heute ist es oftmals nicht Ziel, eine etwa der Orchesterpraxis entlehnte Spielästhetik mittels Sample-Technologie so realistisch wie möglich umzusetzen, sondern es wird versucht, mit Hilfe der technischen Möglichkeiten einen neuen ästhetischen Weg zu beschreiten und eine eigene Stilistik zu entwickeln.

Auch wenn sich im Rahmen der zeitgenössischen Stummfilmpraxis die Aufgabenbereiche von Sounddesignern und Filmkomponisten durch die digitale Signalverarbeitung nicht zwangsläufig wie beim Tonfilm immer mehr vermengen<sup>765</sup>, so kommt heute dennoch auch in diesem Bereich der Synthesizer vielfach zum Einsatz. In vielen Fällen wird er zusätzlich zu akustischen Instrumenten als eine Art Geräuschmaschine verwendet, in anderen Fällen werden die Klänge des Synthesizers selbst zur Musik im Sinne eines Elektronik-Scores erhoben. Zumeist besteht eine Personalunion von Komponisten und Interpreten.<sup>766</sup>

---

<sup>764</sup> A. Kreuzer, 2001, S. 107.

<sup>765</sup> vgl. ebd., S. 110f.

<sup>766</sup> Eine Auflistung von Musikern, die Stummfilme unter Einsatz elektronischer Klangerzeuger vertonen, findet sich im Anhang.

#### 4.6.5.1 INTERZONE PERCEPTIBLE

Das Duo *Interzone perceptible* bilden Sven Hermann (elektrifiziertes Akkordeon & Elektronik) und Matthias Hettmer (E-Bass & Elektronik). Beide studierten Komposition bei Nicolaus A. Huber an der Folkwang Hochschule Essen, Hettmer zudem auch elektronische Komposition bei Dirk Reith am ICEM.

„Angefangen haben wir auf der musikalischen Ebene. Es gab den Komponisten Erik Satie, der die Musik ‘Cinema’ zum französischen Film ‚Entr’acte‘ von René Clair produziert hat. Wir haben dann die für zwei Klaviere konzipierte Musik transkribiert und viel experimentiert. Über Umwege sind wir dann gebeten worden, für eine Aufführung von ‚Das Cabinet des Dr. Caligari‘ kurzfristig die musikalische Begleitung zu übernehmen“<sup>767</sup>,

erzählt Sven Herrmann vom Einstieg in die zeitgenössische Stummfilmpraxis.

Interzone perceptible wurde im Jahr 2000 gegründet. Von Anfang an bildete die Stummfilmvertonung den Schaffensschwerpunkt, inzwischen ist sie das einzige Betätigungsfeld von Hermann und Hettmer, die beide sowohl als Komponisten wie auch als Interpreten auftreten.

Ihre Musik bezeichnen die beiden selbst als ein „flexibles elektroInstrumentales HybridOrgan“<sup>768</sup>, da ein Klangkörper bewegt werde, der sowohl das Wesen eines akustischen Instrumentalensembles als auch alle Attribute konzertanter elektronischer Musik besitze. Ausgangspunkt dieses Klangkörpers seien immer die beiden gespielten Instrumente E-Bass und Akkordeon, letzteres mikroponiert und live-elektronisch manipuliert. Durch Effekte und Effektketten werden die Instrumente dann so erweitert, dass ein über das akustische Instrument gesteuerter elektroakustischer Grundklang entsteht.

„Die Spannweite vom akustischen, unverstärkten Naturinstrument über Mischfarben aus Effekt und akustisch verstärktem Instrument bis hin zur Situation, dass der Effekt das eigentliche Instrument ist, das Naturinstrument nur noch als

---

<sup>767</sup> M. Blatt: Interzone perceptible Pt. 1: Stummfilmkino mit Hybrid-Antrieb, <http://www.2010lab.tv/blog/interzone-perceptible-stummfilmkino-mit-hybrid-antrieb>, 29.5.2010, 21.09.2010.

<sup>768</sup> Interzone perceptible GbR: HybridOrgan, <http://www.interzone-perceptible.de/deutsch/konzept/index.htm>, 21.09.2010.

Trigger des Effektes dient, wird von IP in unterschiedlichsten Modellen erforscht“<sup>769</sup>,

berichten Hettmer und Hermann über ihre Experimentierfreudigkeit.

Ergebnis ist ein als ein einziges Klangwesen wahrgenommener elektroinstrumentaler Mischklang mit stark geräuschhaftem Anteil. Akkordeon und E-Bass sind aus dem Gesamtklang meist nur noch vereinzelt heraus hörbar:

„Wir haben aus zwei Instrumenten eins gebaut. Ein elektro-instrumentales Hybridorgan. Das war der wichtigste Punkt unserer Arbeit. Von da an haben wir nicht mehr für zwei Instrumente komponiert.“<sup>770</sup>

Zu mehr als zwanzig Stummfilmen hat Interzone perceptible bereits eine Begleitmusik komponiert. Seit 2003 begleitet das Duo regelmäßig zwei bis dreimal pro Monat Stummfilme im Eulenspiegel Filmtheater in ihrer Heimatstatt Essen. Durch den Umzug in die Multiplexanlage *CinemaxX* im Jahr 2010 hofft das Duo auch den durchschnittlichen, eher dem Kommerzfilm zugewandten Kinogänger erreichen zu können. Auch im Filmforum Duisburg begleiten die beiden Musiker eine regelmäßige Reihe. Zudem gastieren sie bei den Karlsruher Stummfilmtagen. Für die Stummfilmmusiktage Erlangen 2010 erhielt das Duo einen Kompositionsauftrag zu *Asphalt* (R: J. May, D, 1929).

#### 4.6.5.2 TRIOLYZERIN

Unter dem Namen *Triolyzerin* musizieren Ulrich van der Schoor (Klavier, Keyboards, Schlagwerk), Kristoff Becker (Cello, Posaune, Effekte) und Tobias Becker (Oboe, Keyboards). Das Trio wurde 1988 gegründet und hat sich auf Live-Stummfilmvertonungen spezialisiert. Klavier, Cello und Oboe stellen den Bezug zur Tradition dar, daneben kommen Synthesizer zum Einsatz. Das Ergebnis sind

---

<sup>769</sup> ebd.

<sup>770</sup> M. Blatt: Interzone perceptible Pt. 1: Stummfilmkino mit Hybrid-Antrieb, <http://www.2010lab.tv/blog/interzone-perceptible-stummfilmkino-mit-hybrid-antrieb>, 29.5.2010, 21.09.2010.

Geräusch- und Toncollagen großer Klangvielfalt. Komponierte und improvisierte Teile halten sich annähernd die Waage.<sup>771</sup>

Durch zahlreiche Auftritte in Städten wie Berlin, München, Köln, Düsseldorf, Hannover, Mainz und anderen hat sich Trioglyzerin einen Namen innerhalb der deutschen Stummfilmszene gemacht.

#### 4.6.6 PERCUSSION

---

Innerhalb eines Ensembles oder Orchesters übernimmt der Schlagwerker - wie in den Zwanzigerjahren - heute meist die Aufgabe des Takt- und Rhythmus-Haltens sowie die der selektiven Bildtonreproduktion. Gleichzeitig hat sich das Schlagzeug aber auch emanzipiert. Solo-Percussionisten wie Jogi Nestel, Yogo Pausch oder der leider schon früh verstorbene Steven Garling haben die Geräuschproduktion längst zur eigentlichen Filmmusik erhoben.

##### 4.6.6.1 JOGI NESTEL

Jogi Nestel wurde 1965 in Sindelfingen geboren. Durch den Unterricht bei Gert Kilian kam Nestel schon früh mit vielen Percussionsinstrumenten verschiedenster Musikkulturen in Berührung. Er studierte an der Swiss Jazz School in Bern, später an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart.<sup>772</sup>

Seit 1982 tourt er als musikalischer Leiter oder Mitglied verschiedenster Percussion-Ensembles, Solist, Arrangeur und Komponist durch verschiedene europäische Länder. Er unterrichtet an der Musik- und Kunstschule Böblingen sowie als Dozent bei diversen Workshops für Schlagzeug, Percussion und Rhythmik in Deutschland und der Schweiz.

---

<sup>771</sup> T. Becker: Trioglyzerin – Stummfilmvertonung live, <http://www.filmmusik.de/trioglyzerin/>, 10.03.2011.

<sup>772</sup> J. Nestel: Drums and Movies/Vita, <http://www.drumsandmovies.de/31.0.html>, 01.09.2010.

Seine Komposition zu *The General* (R: Buster Keaton, USA, 1926) aus den Jahr 1995 verschaffte ihm über 60 Auftritte in zwei Jahren:

„Was eignet sich besser als Filmmusik zu einer wilden Verfolgungsjagd zweier Züge als der treibende Rhythmus von zwei Bass-Drums, verschiedenen Trommeln, Becken, Woodblocks oder Cow-Bells? Was wäre passender als ein 1 Meter großer chinesischer Gong, wenn Buster Keaton aus Versehen eine Kanone zündet? Den Regen machen südamerikanische ‚Rainmaker‘ – das sind nicht etwa Indios aus dem Regenwald, sondern 1,50 Meter lange, mit Steinchen gefüllte Kaktusrohre. Diese Instrumente und noch viele mehr, vom Spielzeug-Schnuller bis hin zu gestimmten Metall-Plättchen (Crotales), hat Jogi Nestel im Sommer `95 für sein erstes Film-Konzert-Programm zusammengestellt, komponiert, improvisiert, und dann in wochenlanger Probenarbeit auf jede Szene und jeden Schnitt abgestimmt.“<sup>773</sup>

Neben der Vertonung von diversen kurzen Stummfilmen folgte vier Jahre später mit *Der Sonderling* (R: Walter Jerven, D, 1929) sein zweites großes Soloprojekt. Komposition und Improvisation stehen in Nestels Filmmusik in einem ausgewogenen Verhältnis. Zurzeit arbeitet Nestel u.a. an einer Live-Filmmusik-Performance zu Lotte Reinigers Scherenschnittfilm *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (R: L. Reiniger, D, 1926) mit dem indischen Tabla-Virtuosen Uday Mazumdar.

#### 4.6.6.2 YOGO PAUSCH

Nach autodidaktischem Beginn studierte Yogo Pausch, geboren 1954, am Konservatorium seiner Geburtsstadt Nürnberg Schlagzeug mit Abschluss als Musiklehrer. Es folgten Jazzworkshops in Weikersheim und Erlangen sowie Unterricht bei Pierre Favre.<sup>774</sup>

Schon seit seiner Schulzeit war er Mitglied bzw. Gründer verschiedenster Jazz-Formationen. 1986 folgte das erste große Schlagzeug-Soloprogramm *Break Diggel*. Neben seinen Tätigkeiten im Jazzbereich wirkte und wirkt Pausch bei Rundfunk- und Fernsehproduktionen, Kunst- und Performanceaktivitäten und

---

<sup>773</sup> J. Nestel: *Der General/Das projekt*, <http://www.drumsandmovies.de/59.0.html>, 01.09.2010.

<sup>774</sup> B. Ogan: *Yogo Pausch*, <http://www.yogo-pausch.de/html/personality.html>, 31.08.2010.

Theaterproduktionen mit und vertont Hörspiele und Gedichte. Festival Touren führten ihn nach Krakau, in die Schweiz, nach Russland und Neuseeland.

Seit einiger Zeit hat er auch das Kino und mit diesem den Stummfilm für sich entdeckt:

„Wo normalerweise einsame Pianisten agierten oder in alten Zeiten ganze Orchester die musikalische Untermalung von Stummfilmen übernahmen, da sitze nun ich mit meinem Trommelarsenal. Mein größter ‚Brocken‘ war bislang Fritz Langs Filmklassiker Metropolis. Ich war ganz begeistert von den Möglichkeiten, die gerade dieser Film für einen Schlagzeuger bietet. Die Passagen der maschinellen Unterwelt sind wunderbar rhythmisch. Hier kann ich mein gesamtes Schlagwerk zur Geltung bringen, um den Film auch akustisch zu einem Erlebnis werden zu lassen.“<sup>775</sup>

Pauschs Instrumentarium ist sehr vielfältig. Neben unterschiedlichsten Trommeln und Glocken kommen auch diverse Kleinutensilien wie Vogelpfeifen, Sirenen, Dosen, Hirsensäcke, Schläuche, Sandpapier, Donnerbleche und Ähnliches zum Einsatz. Seine Musik lebt von der Grenzüberschreitung zwischen Jazz, Blues, Rock, Klassik und Avantgarde, Spontanität, einer sehr kreativen Improvisationsgabe und Präzision.

#### 4.6.7 HISTORISCHE KINOORGELN UND CINETRONIUM

---

Ganz besonders haftet die Aura der historischen Authentizität Stummfilmvorführungen an, wenn diese auf historischen Kinoorgeln begleitet werden.<sup>776</sup>

##### 4.6.7.1 HISTORISCHE KINOORGELN

Die einzige spielbereite historische Kinoorgel, die noch an ihrem Originalstandort zum Einsatz kommt, steht heute im Kino Babylon in Berlin Mitte. Sie wurde 1929

---

<sup>775</sup> Y. Pausch: Cinemusic – Filmbegleitungen, <http://www.yogo-pausch.de/html/cinemusic.html>, 31.08.2010.

<sup>776</sup> Eine Auflistung von zeitgenössischen Musikern, die sich als Stummfilmbegleiter auf historischen Kinoorgeln einen Namen gemacht haben, findet sich im Anhang.

gebaut und ist ein Fabrikat der Firma Philipps.<sup>777</sup> Der total verkommene Spieltisch wurde 1994 von der Kunstattschlerei Hans Joachim Eichberg in Berlin Pankow völlig generalüberholt. Die äußerst aufwändige und langwierige Generalüberholung der eigentlichen Orgelanlage wurde von Dagobert Liers aus Berlin-Lichtenberg von 1993 bis 1998 durchgeführt. Diese hat 2 Manuale, 66 Pfeifenregister aus 913 Orgelpfeifen, davon 280 Zungenstimmen, sowie 137 Klangteile, Tremolo und Vox Humana. Zudem verfügt sie über 34 Effekte, darunter Geräusche wie Pferdegetrappel, Eisenbahn, Donner, Vogelgezwitscher, Feueralarm oder Glockengeläute.<sup>778</sup> Am 26. Mai 2001 konnte die Orgel im Zuge der Vorführung des Filmes *Der Golem, wie er auf die Welt* (R: Paul Wegener/C. Boese, D, 1920) von Carsten-Stephan Graf von Bothmer eingeweiht werden. Von 2005 bis 2008 wurde die gesamte Orgelanlage von H. – J. Eichberg nochmals in allen Teilen überholt, repariert, gereinigt und gestimmt. Für sein ehrenamtliches Engagement wurde Eichberg von der Robert-Bosch-Stiftung 2008 in Baden-Baden ausgezeichnet.<sup>779</sup> Die Orgel wird im Rahmen der Stummfilmreihen des Kinos Babylon regelmäßig bespielt.

Über eine restaurierte Orgel der Firma Welte verfügt das Filmmuseum Potsdam. Ursprünglich wurde das Instrument im Jahre 1929 im Luxor-Palast Chemnitz installiert. 1954 wurde die Orgel durch einen Wassereinbruch infolge Hochwassers stark beschädigt. Mit dem Einbau einer Breitleinwand für Totalvision im Luxor-Palast wurde die Orgel 1955 wegen Platzbedarfs generell in Frage gestellt und räumlich umgebaut, wodurch auch die originale Aufstellungskonfiguration verloren ging. 1979 wurde die Orgel dem Filmmuseum Potsdam übergeben. Dreizehn Jahre später beauftragte man die Firma Jehmlich mit der Restaurierung. Angestrebt wurde, das Instrument in den Originalzustand zurückzuführen. Die zu einem großen Teil stark beschädigten Orgelteile wurden restauriert, fehlende Teile ergänzt und neun der zahlreichen Klangeffekte rekonstruiert. Ein neues Orgelgerüst, eine neue

---

<sup>777</sup> eine Orgelbaufirma, die nicht mehr existiert und nicht mit dem heute bekannten Elektronik-Konzern identisch ist

<sup>778</sup> Babylon: Kinoorgel, <http://www.babylonberlin.de/kinoorgel.htm>, 07.05.2009.

<sup>779</sup> Robert Bosch Stiftung GmbH: Hans-Joachim Eichberg, Berlin: Kino-Orgel im Babylon, <http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/19724.asp>, 20.09.2010.

Windanlage und ein neues Orgelgehäuse wurden gebaut und mit der Orgel auf der Bühne hinter der Leinwand im Kinosaal installiert. Das überarbeitete elektrische Gebläse und der Trakturdynamo wurden in einem Raum hinter der Orgel angeordnet; der Spieltisch direkt im Kinosaal aufgestellt.<sup>780</sup> In Zuge der Zusammenarbeit des Filmmuseum Potsdam mit Bothmers Reihe *StummfilmKonzerte* wird diese Kinoorgel heute regelmäßig bespielt.

Weitere Orgeln desselben Typs stehen im im Technoseum in Mannheim, im Filmmuseum Düsseldorf und im Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig (Grassi-Museum).<sup>781</sup>

Orgeln des Typs *Mighty Wurlitzer* finden sich im Deutschen Filmmuseum in Frankfurt am Main sowie im Musikinstrumentenmuseum in Berlin.

#### 4.6.7.2 CINETRONIUM

Das *Cinetronium* ist ein von Carsten-Stephan von Bothmer speziell für die Livebegleitung von Stummfilmen entwickeltes Instrument. Es stellt eine Mischung aus elektronischen Musikinstrumenten wie dem von Oskar Skala entwickelten Mixtur-Trautonium, Klavier und Kinoorgel dar. Hinzu kommen spezielle Einheiten für die live-taugliche Bedienung. Durch die elektronische Klangerzeugung konnte das Repertoire an Effekten, das eine klassische Kinoorgel aufweist, stark erweitert werden. So können etwa auch moderne Drummloops abgefeuert werden. Im Zentrum des Cinetroniums steht aber der Klavierklang.<sup>782</sup>

Das Cinetronium befindet sich im Kino Babylon in Berlin.

---

<sup>780</sup> Jehmlich Orgelbau Dresden GmbH: Welte-Kino-Orgel im Filmmuseum Potsdam, [http://www.jehmlich-orgelbau.de/deutsch/restorationen/orgel\\_kino.htm](http://www.jehmlich-orgelbau.de/deutsch/restorationen/orgel_kino.htm), 20.09.2010.

<sup>781</sup> S. von Bothmer: Von StummfilmKonzerte oder Stephan v. Bothmer bespielte Kinoorgeln, <http://www.stummfilmkonzerte.de/glossar/sonst/kinoorgeln-in-Deutschland.html>, 20.09.2010.

<sup>782</sup> S. von Bothmer: Cinetronium, <http://www.stummfilmkonzerte.de/glossar/sonst/CineTronium.html>, 20.09.2010.

## EXKURS: WETTBEWERBE, WORKSHOPS, SEMINARE UND SYMPOSIEN

---

Wie auch schon in den Zwanzigerjahren werden Stummfilmmusikern und –komponisten heute praktische Hilfestellungen und Aus- bzw. Fortbildungsmöglichkeiten geboten.

In Workshops erarbeitet der Leiter mit den Teilnehmern innerhalb weniger Tage gemeinsam eine Neuvertonung zu einem ausgewählten (Kurz-)Stummfilm oder einzelnen Szenen oder rüstet die Teilnehmer mittels Vorträgen und speziellen Vorübungen wie etwa Improvisations- oder Rhythmusübungen, die dann als Grundlage einer eigenen Vertonung jedes Teilnehmers dienen. Die meisten Workshops bzw. Seminare werden von Stummfilmpianisten angeboten, etwa von Helge Barabas, Wilfried Kaets , Maud Nelissen, Karen Schlimp oder Günter A. Buchwald.

Letzter leitete überdies 2009 einen einwöchigen Kurs für *Stummfilmvertonung live* an der Hochschule für Musik in Basel.<sup>783</sup>

Auch der mittlerweile verstorbene Percussionist Steven Garling bot Seminare bzw. Workshops für Komposition und Stummfilmvertonung an, wobei er den Teilnehmern neben seinen musikalischen und instrumentalen Erfahrungen auch Kenntnisse der technischen Realisation von musikalisch begleiteten Stummfilmaufführungen (Projektion, Bildfrequenz, Ausleuchtung auf der Bühne, Anlegen einer Tonspur im Studio) vermittelte.<sup>784</sup>

Daneben gibt es immer wieder Wettbewerbe für Stummfilmmusiker, etwa im Mai 2008 in Berlin-Neukölln unter dem Titel *cinema mobile*.<sup>785</sup>

---

<sup>783</sup> Musikakademie der Stadt Basel: Vorschau Studienwoche 5.-10 Januar 2009 Musikpädagogik / Schulmusik II / SLA, [http://www.hsm-basel.ch/dokumente/pdf/Vorschau\\_Studienwoche\\_Musikpaedagogik\\_Januar\\_2009\\_.pdf](http://www.hsm-basel.ch/dokumente/pdf/Vorschau_Studienwoche_Musikpaedagogik_Januar_2009_.pdf), 17.01.2010.

<sup>784</sup> S. Garling: Seminare, <http://www.stevengarling.com/seiten/seminar/seminar.html>, 2004, 19.10.2009.

<sup>785</sup> Berliner Zeitung: Einer wird gewinnen. Neukölln: Wettbewerb für Stummfilm-Musiker, <https://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2008/0515/film/0118/index.html>, in: Berliner Zeitung, <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/>, 15.5.2008, 19.10.2009.

Interessant ist, dass einige der angebotenen Seminare, Workshops und Wettbewerbe in den Bereich der Jugend-Nachwuchsförderung fallen.

Die Gesellschaft für zeitgenössische Musik Aachen e.V. erweiterte 2008 seinen jährlichen Musikwettbewerb *Keine Lust auf Mozart* für Kinder und Jugendliche von 10 bis 17 Jahren um die Kategorie Stummfilmvertonung:

„In der Kategorie Stummfilmvertonung soll die Kreativität der jungen Leute angeregt werden, bewegten Bildern durch Musik stärkeren Ausdruck zu verleihen. Begleitend wird eine Kompositionswerkstatt mit David Graham angeboten. Die Teilnehmer erhalten hier unter fachlicher Anleitung alleine oder im Team Inspiration und Kompositionshilfe bei der Vertonung eines vorgegebenen Stummfilmes.“<sup>786</sup>

Im Rahmen seines Vermittlungsprogramms *Schule im Kino* lädt das Österreichische Filmmuseum in Wien seit 2007 jedes Semester Schulklassen zur Veranstaltung *From Silence to Sound*. Darin werden Kinder und Jugendliche von Pianist Gerhard Gruber und Dominik Tschüscher, einem Mitarbeiter des Österreichischen Filmmuseums, an eine Stummfilm-Erfahrung herangeführt:

„Film funktioniert nicht nur als visuelles Medium, sondern versucht zusätzlich, mit auditiven Mitteln die Emotionen des Publikums zu steigern. Wer sich bei Horrorfilmen die Ohren zuhält, um nicht noch mehr in Panik zu verfallen, ist bereits den Manipulationen des modernen Erlebnisraums Kino erlegen. Der Film war aber nicht von Anfang an ‚laut‘. Die frühen Schwarzweißfilme bis Ende der 20er Jahre waren sogenannte Stummfilme. Waren diese im Vergleich zum heutigen Tonfilm einfach noch unvollkommen? War der Stummfilm überhaupt stumm? Welche Funktionen hat der Ton, besonders die Musikbegleitung für das Filmbild?“<sup>787</sup>

Eher rar gesät sind Symposien zum Thema der Stummfilmvertonung:

Außer den oben in Kapitel 4.1. genannten fand am 27. – 29.11. 1998 im Kommunalen Kino Freiburg ein Symposium unter dem Titel *Stummfilmvertonung – Herausforderung für zeitgenössische Musiker & Komponisten* statt. Die Veranstaltung

---

<sup>786</sup> Gesellschaft für zeitgenössische Musik Aachen e.V.: Keine Lust auf Mozart. Musikwettbewerb für Kinder und Jugendliche von 10 bis 17 Jahren, [http://gzmklangbruecke.de/download/gzm\\_flyer\\_mozart\\_2008.pdf](http://gzmklangbruecke.de/download/gzm_flyer_mozart_2008.pdf), 2008, 17.01.2010.

<sup>787</sup> Österreichisches Filmmuseum: From Silence to Sound, <http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&content-id=1219068750301>, 14.11.2009.

hinterfragte die gängige Praxis der Musikbegleitung und versuchte ihren Stellenwert durch bundesweit eingeladene Teilnehmer aus Theorie und Praxis neu zu bemessen. Den gleichnamigen Einführungsvortrag hielt Lothar Prox. Es folgten ein ebenfalls von Prox moderiertes Werkstattgespräch zum Thema *Neukomposition als Neuinterpretation* mit Violeta Dinescu, Peter-Michael Hamel und Bernd Schultheis, eine Musikwerkstatt zum Beruf des Stummfilmpianisten mit Joachim Bärenz, Jürgen Kurz und Martin Christ sowie eine Podiumsdiskussion unter der Leitung von Willi Karow.<sup>788</sup> Leider wurde keine Symposiumsschrift veröffentlicht.

Erst rezenter, im Februar 2009, realisierten Studierende der Hochschule für jüdische Studien in Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg und dem *Medienforum Heidelberg e.V.* im Rahmen des Seminars *Jüdische Renaissance in der Weimarer Republik* ein Symposium. Filme, die das jüdische Leben der 1920er Jahre veranschaulichen<sup>789</sup>, wurden zusammen mit musikalischer Live-Begleitung präsentiert. Begleitend gab es Vorträge, Referate und Diskussionen um die Hintergründe der Produktionen und die Bedeutung der jüdischen Filmschaffenden.<sup>790</sup>

Während der ersten Generation zeitgenössischer Stummfilmmusiker keine spezifischen Ausbildungsmöglichkeiten zur Verfügung standen und diese erst im Laufe der Zeit Erfahrung und Kompetenz erwerben konnte, wird nun bereits eine zweite Generation an Stummfilmmusikern herangebildet, die auf die Erfahrungen der ersten zurückgreifen kann.

---

<sup>788</sup> Kommunales Kino Freiburg: freiburger film forum 1998 - stummfilm und musik, <http://www.koki-freiburg.de/archiv/fifo/fifo98/festival.html>, 15.11.2009.

<sup>789</sup> etwa: *Die Gezeichneten* (R: C. Th. Dreyer, D, 1921) oder *Nathan der Weise* (R: Manfred Noa, D, 1923)

<sup>790</sup> Medienforum Heidelberg e.V.: Faszinierendes Zelluloid - Jüdisches Leben in der Weimarer Republik, <http://www.karlstorkino.de/index.php?RUBRIK=14&Document=29&ID=18>, 17.01.2010.

## 4.7 PROBLEME UND SCHWIERIGKEITEN VON STUMMFILMKONZERTEN

---

Eines der größten Probleme von Stummfilmaufführungen stellt die Finanzierung dar. Dem Veranstalter entstehen Kosten für den technischen Aufwand und die Ausleihe der Filmkopie. Bei besonders hochwertigen Filmkopien schlägt sich der Aufwand für Rekonstruktionen in einer erhöhten Verleihgebühr nieder.<sup>791</sup> Davon gesondert stellen die Filmrechte einen weiteren, „mitunter erhebliche[n]“<sup>792</sup> Kostenfaktor dar. Den höchsten finanziellen Einsatz verlangt aber die Live-Musik. Neben der Bezahlung der Musiker sind in vielen Fällen auch Musikrechte, die an die GEMA zu entrichten sind, zu berücksichtigen. Weitere Kostenfaktoren sind Werbung, der Druck von Plakaten, Foldern und Eintrittskarten sowie auch in einigen Fällen die Miete für den entsprechenden Aufführungsort.

Zwar garantieren live begleitete Stummfilme den Zulauf eines größeren Publikums, aber nur selten amortisieren sich die Veranstalterkosten. Wie fast alle Kultursparten ist das Genre daher subventionsabhängig.<sup>793</sup> Um Aufführungen zu gewährleisten, seien immense Zuschüsse Vorbedingung, so Johnen.<sup>794</sup> Diese kommen in der Regel von regionalen öffentlichen Ämtern (städtische Kulturämter oder lokalen Stiftungen), bundesweiten Institutionen wie etwa dem Kultusministerium sowie von privaten Sponsoren.

Die hohen Aufführungskosten seien auch der Grund, warum Wiederholungen in der Regel nicht vorgesehen sind, so Sudendorf.<sup>795</sup>

Um die Musik einrichten zu können, erhält der Dirigent heute meist eine Videokopie von der 35mm-Vorführkopie bzw. einen Mitschnitt einer Fernsehausstrahlung. Ein

---

<sup>791</sup> ebd.

<sup>792</sup> ebd.

<sup>793</sup> vgl. L. Prox, 1998, S. 88f.

<sup>794</sup> K. Johnen, 1998, S. 105.

<sup>795</sup> W. Sudendorf, 1988, S. 211.

Problem entsteht, wenn für die Aufführung aber eine von dieser Videokopie abweichende Filmfassung geliefert wird bzw. die Vorführkopie von dem Mitschnitt abweicht, da für das Fernsehen Zwischentitel gekürzt worden waren. Ersteres berichtet Kurt Johnen etwa von einer Aufführung von *Metropolis* (R: Fritz Lang, D, 1927) mit Musik von Wahren/Werfelmeyer aus dem Jahr 1994:

„Sich umzustellen auf die neue Situation im Wortsinne – die Umstellungen und Veränderungen der gelieferten Filmkopie trotz festgelegter Partitur für großes Orchester aufzufangen, so dass das Publikum eine durchgängige Einheit von Film und Musik erleben kann – das fordert die Kompetenz eines Ensembles extrem heraus.“<sup>796</sup>

Diese Situation erinnert stark an das zu Stummfilmzeiten bestehende Problem, dass kleine oder weniger wichtige Kinos oft nur beschädigte Kopien erhielten, was eine Aufführung der Originalpartitur erschwerte bzw. unmöglich machte.

Schwierigkeiten bereiten auch die in ein- und demselben Stummfilm wechselnden Laufgeschwindigkeiten.<sup>797</sup> Immer wieder trifft man auf falsch abgespielte Stummfilme.

Beim NDR wurden die Filme von Projektoren, deren Frequenz verändert werden konnte, auf eine hell reflektierende Leinwand geworfen und mit einer Video-Kamera auf MAZ-Band aufgezeichnet. Bei diesem Verfahren sei aber ein störendes Flackern auf dem Video-Band unvermeidlich.<sup>798</sup>

Beim ZDF löste man das Problem der angemessenen Geschwindigkeit und der variablen Verlangsamung des Filmablaufs mit Hilfe eines Speicher-Röhren-Abtasters, dessen vier Projektoren die verschieden schnell projizierten Bilder in der Röhre auf ein Magnetband umsetzen. Dieses Verfahren konnte sich durchsetzen.

Im Konzertsaal bedarf es neben entsprechender Vorführgeräte zusätzlich eines versierten Vorführers. Um die Synchronität von musikalischem Einsatz und

---

<sup>796</sup> K. Johnen, 1998, S. 103.

<sup>797</sup> siehe dazu Kap. 3.6.

<sup>798</sup> vgl. L. Prox, 1979, S. 28

Filmgeschehen zu gewährleisten, müssen die Vorführgeräte in Absprache mit dem Dirigenten exakt gesteuert werden.<sup>799</sup>

Frank Strobel, Leiter der Europäischen Filmphilharmonie, arbeitet ohne technische Hilfsmittel:

„Es gibt kein Metronom, keinen Timecode, keine Streifen, die übers Bild wandern. Ich möchte aus dem Filmbild, den Bewegungsabläufen und aus der Montage meine Tempi beziehen. Ich lege Wert auf eine ständige emotionale Korrelation zur Bewegung der Bilder.“<sup>800</sup>

Strobel richtet sich die Partitur mit Synchronpunkten, Notizen zu einzelnen Szenen und genauen Metronomangaben ein, die ihm wie ein Fahrplan zeigen, wo er wann sein muss. Darüber hinaus wägt er schon im Vorfeld ab, wo eine Synchronisation zu hundert Prozent stimmen muss und wo es Spielräume gibt.

Im Falle einer Neuvertonungen wird dem Problem der Synchronität wie schon zu Stummfilmzeiten gerne mittels dem Einbau von ad-libitum-Takten, Repetitionsmöglichkeiten, Fermaten oder rubati-Stellen begegnet.<sup>801</sup>

---

## EXKURS: STUMMFILME AUF DVD

---

Rund um die Vermarktung des Stummfilms berichtet Pauli von einem Medienverbund schon in den 20er Jahren:

„Die wichtigsten Filme der letzten Stummfilmjahre wurden in Amerika ganz generell, in Europa zumindest nicht selten von den Illustratoren, die ihnen im Herstellerstudio eine komponierte oder kompilierte Begleitpartitur

---

<sup>799</sup> vgl. K. Johnen, 1998, S. 102f.

<sup>800</sup> H.-J. Linke: Als der Tonfilm kam, war alles vorbei. Ein Gespräch mit Dirigent Frank Strobel über Filmmusik und die Kino-Musik-Kultur der Stummfilmzeit, [http://www.fr-online.de/in\\_und\\_ausland/kultur\\_und\\_medien/feuilleton/?em\\_cnt=1372049](http://www.fr-online.de/in_und_ausland/kultur_und_medien/feuilleton/?em_cnt=1372049), in: Frankfurter Rundschau online, <http://www.fr-online.de>, hrsg. v. Druck- und Verlagshaus Frankfurt am Main GmbH, 24.7.2008, 15.1.2010.

<sup>801</sup> vgl dazu auch Kap. 3.6

maßschneiderten, mit einem ‚theme song‘ ausgestattet: einem Titellied, das im Vorspiel oder zu den Eingangstiteln erstmals und in voller Länge erklang, und dessen zentrale Motive sich danach – man darf annehmen; als kennmelodische Elemente – durch den orchestralen Begleitsatz zogen. Solche ‚theme songs‘ wurden in einer Art Medienverbund ebenso zur Propagierung der respektiven Filme eingesetzt wie die Filmvorführungen wiederum den Songs zugute kamen. Wie das? Ganz einfach: Zum Zeitpunkt der Filmpremieren lagen die respektiven theme songs nicht nur im Druck bereits vor, als ‚sheet music‘ in Einzelausgaben auf Faltblättern, sondern auch in Schallplattenaufzeichnungen: beide übrigens erhältlich in Warenhäusern wie Woolworth, nicht nur im Musikalienhandel. Via Schallplatte waren die Songs nun in den Rundfunkprogrammen gegenwärtig, wo mit jedem Titel der zugehörige Film angesagt wurde: wer den Song mochte, bekam Lust, sich den Film anzusehen. Die Platteninterpreten aber waren mehrheitlich identisch mit den Stars, die im Film die tragenden Rollen spielten, und diese Stars traten in den wichtigen Erstaufführungszentren selbstverständlich persönlich in Erscheinung, u bereits im Rahmen des Vorprogramms den ‚theme song‘ live zum besten zu geben: wer sie dort hörte, bekam Lust, sich die Platte zu kaufen.“<sup>802</sup>

Heute funktioniert dieser Medienverbund ähnlich, freilich mit dem Unterschied, dass die Schallplatte mittlerweile der DVD Platz gemacht hat: Wem die Live-Aufführung eines Stummfilmes gefallen hat, ist vielleicht geneigt, dieses Erlebnis zu Hause als DVD-Abend zu wiederholen und wer umgekehrt zuerst auf die DVD stößt und später die Gelegenheit einer Aufführung des Filmes mit Live-Musik - vielleicht auch noch mit derselben Musik oder auch gerade aus dem Interesse an einer anderen Begleitung - ist eher geneigt, einer solchen Aufführung beizuwohnen.

Darüber hinaus steckt hinter dem DVD-Markt aber auch das Bestreben, die Arbeit der Archive und anderer wissenschaftlicher Institutionen finanzieren zu helfen und durch ihre Konservierung zu würdigen.

Widerspricht die unveränderbare Koppelung von Filmbild und Musik aber nicht generell dem Wesen des Stummfilms?

Joachim Bärenz vertritt die Meinung, dass durch eine solche festgelegte Einheit nur die museale Aura des Stummfilmes gefördert werde. Er wolle den Stummfilm lebendig erhalten und dazu gehöre es, dass sich die Musik auch mit der Zeit, mit den

---

<sup>802</sup> H. Pauli, 1981, S. 175f.

Ereignissen verändere.<sup>803</sup> Der Stummfilmpianist kann sich sogar vorstellen, auch heutige Tonfilme musikalisch neu und live zu untermalen:

„Ich möchte den Film in seiner ganzen Breite erfassen. Es würde mich auch reizen, für neue Filme Musik zu machen. Die Musik würde natürlich anders ausfallen als bei den Stummfilmen, weil die Filme heute auch anders strukturiert sind. Aber es wäre ein Problem, dessen Lösung mich ebenfalls reizen würde.“<sup>804</sup>

Die Vorteile des Stummfilm-DVD-Marktes liegen in dem Begleit- bzw. Bonusmaterial, das häufig gemeinsam mit dem Film angeboten wird: Essays zum Film, Interviews mit dem Komponisten/der Komponistin oder dem Regisseur/der Regisseurin, ein Protokoll der Restaurierung, Filmplakate, Dokumentationen, Kurz-, Avantgarde- oder Experimentalfilme aus der Stummfilmzeit und anderes.

Das Nebeneinander von Live-Aufführungen, der Sendung über das Fernsehen und des DVD-Marktes bringt außerdem die Möglichkeit mit sich, verschiedene Stummfilmvertonungen unmittelbar miteinander vergleichen zu können. Teilweise stehen sogar zwei verschiedene Tonspuren auf ein und derselben DVD zur Auswahl. So publizierte beispielsweise das Label *ZVX Menschen am Sonntag* (R: Kurt Sidomak, D, 1930) sowohl mit Musik von Elena Kats-Chermin für Orchester als auch mit Percussion-Musik von Steven Garling. *Michael* (R: Dreyer, D, 1924) kann auf der DVD des Labels *Eureka* entweder mit Musik von Pierre Oser oder von Neil Kurz rezipiert werden.

Hervorgehoben werden soll an dieser Stelle die *Edition Filmmuseum*, eine gemeinsame DVD-Publikationsreihe von Filmarchiven und kulturellen Institutionen im deutschen Sprachraum.<sup>805</sup> Ziel ist „die Verbreitung künstlerisch und historisch relevanter Filme in Ausgaben, die sowohl den Möglichkeiten des Mediums DVD als

---

<sup>803</sup> vgl. J. Bärenz, in: *Aus der Praxis junger Stummfilmpianisten*, in: *Stummfilmmusik gestern und heute*, 1979, S. 80.

<sup>804</sup> ebd., S. 81.

<sup>805</sup> Beteiligte Archive: Bonner Kinemathek, Bundesarchiv, Cinémathèque de la Ville de Luxembourg, Cinémathèque Suisse, Deutsche Kinemathek, Deutsches Filminstitut, Filmmuseum Düsseldorf, Filmmuseum München, Filmmuseum PotsdamGoethe-Institut, Österreichisches Filmmuseum.

auch den qualitativen Ansprüchen audiovisueller Archive Rechnung tragen“.<sup>806</sup> Filme zu einem bestimmten Thema oder Filmemacher werden als „Kollektionen“ zusammengefaßt. Die Edition Filmmuseum und einzelne DVDs der Edition Filmmuseum wurden etwa im Rahmen von *Il Cinema Ritrovato* oder *Cinefest* mehrfach für ihre Inhalte und ihre technische Qualität ausgezeichnet. Die Zeitschrift *Film-Dienst* hat ihr Qualitätssiegel *Silberling* an 13 DVDs der Edition Filmmuseum aus dem Jahr 2007 verliehen.

Mit der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung arbeiten die Labels *Transit Classics*, *Black Hill* und *Kino* zusammen.

An weiteren, sich ebenfalls wissenschaftlichen Prinzipien verbunden fühlenden Labels sind zu nennen: *absolut Medien* (v.a. Arte-Edition), *Criterion*, *Grapevine Video* (englisch), *Divisa* (spanisch) und *Sunrise Silents* (englisch).

Leider gibt es auch Labels, die historische Authentizität nicht so groß schreiben. Beispielsweise wurden beim Label *Best Entertainment* Stimmen und Geräusche nachsynchronisiert und teilweise sogar Zwischentitel herausgeschnitten.

---

<sup>806</sup> film & kunst GmbH: Edition filmmuseum, <http://www.edition-filmmuseum.com>, 13.05.2009.

---

## 5. CONCLUSIO/CONCLUSION

---

Als der Stummfilm in den Jahren um 1930 vom Tonfilm abgelöst wurde, war dies gleichzeitig das abrupte Ende einer zu diesem Zeitpunkt bereits differenzierten, aber sich nach wie vor in Entwicklung befindlichen Praxis der musikalischen Filmbegleitung. Alleine im deutschsprachigen Raum wurden etwa 12.000 Musiker arbeitslos; nur einige wenige konnten sich in die neugegründeten Rundfunkorchester retten. Rasch gerieten der Stummfilm und vor allem seine Musik in Vergessenheit. In den folgenden fünfzig Jahren wurden Stummfilme nur vereinzelt, und wenn, dann ohne Musikbegleitung vorgeführt. Um Kosten zu sparen und Platz für die neuen Tonfilme zu schaffen, vernichteten Produktionsgesellschaften alte Lagerbestände. Mit der Bombardierung des Ufa-Geländes im Zweiten Weltkrieg ging weiteres Material verloren. In den 1950er Jahren begannen in- und ausländische Archive, die restlichen, bereits vom Materialverfall bedrohten Stummfilmbestände auf Azetat- oder Sicherheitsfilm umzukopieren. Unter den überlieferten Filmkopien fanden sich nur wenige Exemplare in gutem Zustand, was die Filmarchive vereinzelt dazu motivierte, neben Umkopierungen auch Restaurationen und Rekonstruktionen vorzunehmen. Allmählich fand der Stummfilm Anerkennung als erhaltenswertes Kulturgut. Nach der Verabschiedung der *Empfehlung zum Schutz und zur Erhaltung bewegter Bilder* durch die UNESCO im Oktober 1980 wurden die Sammelaktivitäten verstärkt und auf filmmusikalisches Material wie Partituren, Klavierauszüge, Kinotheken-Editionen u.a. ausgedehnt. Die damit einhergehende Erinnerung daran, dass der frühe Film niemals stumm, sondern immer mit Musikbegleitung gezeigt worden war, konnte allein jedoch den Übergang von der stummen zur tönenden Stummfilmpraxis nicht initiieren.

Eine Vorreiterrolle hierbei kommt den öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten zu, die in den 1960er und 70er Jahren begannen, Stummfilme mit Musikbegleitung zu senden. Für die Rückkehr der Stummfilme auf die Leinwand sorgten die im deutschsprachigen Raum in den 1970er Jahren entstehenden Kommunalen Kinos,

die aufgrund ihres Verständnisses des Films als kulturelles Gedächtnis und ihres Anspruches, Filme im Kontext zu zeigen, von Beginn an Stummfilme mit Live-Musik-Begleitung auf dem Programm stehen hatten. Rasch wurden sie zum Partner der Archive und Filmmuseen, denen im Zuge der Öffentlichkeitsarbeit auch selbst die Aufgabe zukommt, wiedergefundene, restaurierte oder rekonstruierte Stummfilmkopien der Öffentlichkeit zu präsentieren. 1983 fand mit der ersten *Regensburger Stummfilmwoche* das erste stummfilmspezifische Festival des deutschsprachigen Raumes statt. Im Laufe der 1990er Jahre bzw. nach der Jahrtausendwende entstanden mehrere solcher Festivals.

Als entscheidend für den Übergang zur tönenden Stummfilmpraxis, die sich trotz vereinzelter Gegenstimmen durchsetzen konnte, erwies sich die Funktion der Musik, den Event-Charakter von Stummfilmvorführungen zu erhöhen und damit ein größeres Publikum anzulocken. Auch die notwendigen finanziellen Zuschüsse von regionalen öffentlichen Ämtern, bundesweiten Institutionen oder privaten Sponsoren sind eher durch größere, öffentlichkeitswirksame Ereignisse als für wissenschaftliche Arbeit allein zu erhalten.

Inzwischen haben live begleitete Stummfilmaufführungen auch Einzug in das Programm von Opern-, Konzert- und Schauspielhäusern, internationalen Filmfestivals, Festivals Neuer Musik sowie Kultur- und Festwochen gefunden. Auch genuin nicht für kulturelle Zwecke bestimmte Orte wie Kirchen, Universitäten, Gaststätten, eine Schwimmhalle oder etwa eine Fabrik dienen mitunter als Aufführungsorte.

Eine lebendige Stummfilmpraxis, getragen von spezialisierten Musikern, bietet Stummfilmaufführungen mit konzertanter Live-Musik verschiedenster Konzepte auf hohem Niveau. Auf der einen Seite stehen Vorführungen von Stummfilmen, die den Charakter einer historischen Aufführung anzudeuten versuchen. Dies gelingt mit der Aufführung von Originalpartituren – so vollständig überliefert oder mühevoll auf der Grundlage von Klavierauszügen, Einzelstimmen oder anderen Materialien rekonstruiert - oder Kompilationen bzw. Autorenillustrationen, die Material aus den überlieferten Kinotheken verwenden, sowie entsprechenden Instrumenten-Arrangements. Auf der anderen Seite stehen zeitgemäße Interpretationen der

frühen Filmgeschichte: Improvisationen und Neuvertonungen, die das historische Instrumentarium - etwa durch den Einsatz von elektronischen Klangerzeugern oder exotischen Percussionsinstrumenten - stark erweitern und auch den stilistischen Rahmen der 1920er Jahre bewusst sprengen.

Die Anzahl der heute auf dem Gebiet der Stummfilmmusik tätigen MusikerInnen ist sehr groß. Die Bandbreite der Begleitungen reicht vom Solisten am Klavier, Schlagwerk oder an einer historischen Kinoorgel über Ensembles verschiedenster Stärken, Besetzungen und Stilrichtungen bis hin zu einem Orchester in Sinfoniestärke.

Fernsehanstalten, wissenschaftliche Institutionen, Opern- und Konzerthäuser oder Veranstalter von Festivals vergeben Kompositionsaufträge an zeitgenössische KomponistInnen. Diese betonen die Rolle der Neuen Musik als Vermittler zwischen den alten Filmen und dem gegenwärtigen Publikum und erachten den Stummfilm als Chance, diesem die Neue Musik näherzubringen. Interessanterweise stammt die überwiegende Anzahl aus dem Bereich der autonomen, konzertanten Musik. Im Gegensatz zur Tonfilmkomposition, der zeitgenössische KomponistInnen oft ablehnend gegenüber stehen, läuft ein Komponist bei der Stummfilmkomposition nicht Gefahr, dass letztendlich nur noch ein paar Fragmente des eigenen Werkes durch den dicht gewebten Teppich von Soundeffekten hindurchragen. Bei Stummfilmaufführungen mit konzertanter Live-Musik wird der Komponist im selben Atemzug mit dem Regisseur genannt, der überdies auch nicht mehr in das musikalische Konzept einzugreifen imstande ist. Schon alleine durch die konzertante Live-Aufführung steht die Musik generell viel stärker im Vordergrund der Wahrnehmung, als dies bei der Tonfilmrezeption der Fall ist. Die Aufführung von Stummfilmen mit konzertanter Live-Musik hat sich unter dem Namen *Filmkonzert* als eigenes Kunstgenre etabliert, dessen Anliegen es ist, Bild und Musik zu einem Gesamtkunstwerk zu verbinden.

Berühmte Stummfilme wie etwa *Nosferatu* oder *Metropolis*, die heute als Klassiker gelten, wurden bereits öfters von verschiedenen Musikern in unterschiedlichsten Konzepten vertont und sind überdies auch auf DVD erhältlich. Mitunter kann der Rezipient sogar zwischen mehreren Tonspuren wählen. Im Gegensatz zur

Tonfilmrezeption können verschiedene Musiken für ein und denselben Film direkt verglichen werden, was in der Folge auch die Möglichkeit birgt, ein stärkeres Bewusstsein über Wirkungen und Macht von Filmmusik zu schaffen.

Wie keine andere Kunstrichtung sind Stummfilmkonzerte auf die Wissenschaft angewiesen; mit der Sammlung und Aufbereitung von Filmmaterial und Musikalien aus den 1920er Jahren für Wiederaufführungen stellt die Arbeit der Archive und Museen die Grundlage der zeitgenössische Stummfilmpraxis dar.

Heute wie damals existiert eine lebendige ästhetische Debatte mit dem Ziel, die Qualität von Stummfilmbegleitungen anzuheben. Die Diskussion, ob nur eine Komposition oder auch eine Kompilation die angemessene Form einer Stummfilmbegleitung darstellt, scheint genau an jenem Punkt anzusetzen, an dem sie mit der Durchsetzung des Tonfilmes zu Beginn der 1930er Jahre ihr Ende fand. Neu hinzugekommen ist die Frage, ob eine Neuvertonung nur dann gerechtfertigt sei, wenn keine Originalmusik mehr existiert oder nicht aufführbar ist. Die Forderungen, die an zeitgenössische Neuvertonungen gestellt werden, sind überwiegend nicht neu, sondern wurden schon in den 1920er Jahren formuliert. In Hinblick auf die durch den Tonfilm veränderten Rezeptionsgewohnheiten sind sie allerdings zum Teil neu zu formulieren. Dies betrifft vor allem den Einsatz von Geräuschen, die Forderung nach einer kontinuierlichen Präsenz der Musik sowie jene nach einer unauffälligen, nur unterschwellig Begleitmusik, die hinter den Bildern verschwindet. Die Tatsache, dass die Musik bei der zeitgenössischen Stummfilmvertonung außerhalb der Produktionsrealität des dazugehörigen Filmes steht, bietet die Chance, sie von der den Tonfilm aus kommerziellen Überlegungen dominierenden Einfühlungsdramturgie zu befreien, kontraststiftende Wirkungen von Filmmusik weiter auszuloten und das Verhältnis von Musik und Film weiterzuentwickeln - etwa auch im Brecht'schen Sinn, bei dem der Musik die Aufgabe zukommt, die Distanz zwischen den Filmen und ihrem Publikum zu betonen. Es scheint, als würde die künstlerische Entwicklung, die um 1930 jäh unterbrochen wurde, nun ihre Fortsetzung finden.

Mit Sicherheit stellt die zeitgenössische Stummfilmpraxis kein Abbild der Praxis der 1920er Jahre dar. Heute werden vor allem jene Filme gezeigt, die die künstlerischen

Höhepunkte darstellten, zu Stummfilmzeiten gerade aber wegen ihres künstlerischen Anspruches nicht die größten Publikumsmagneten waren. Im Gegensatz zu den 1920er Jahren, in denen Filmrisse, verstümmelte Kopien, unter Zeitdruck nur notdürftig zusammengestellte Kompilationen und schlecht oder gar nicht ausgebildete Musiker keine Seltenheit waren, erwarten den heutigen Stummfilmrezipienten sorgfältig vorbereitetes Filmmaterial, optimale organisatorische und künstlerische Bedingungen, professionelle Musiker, aufwendig rekonstruierten Partituren und sekundenexakte Neukompositionen. Schon aufgrund der veränderten Wahrnehmungssituation sind selbst Aufführungen, die sich bewusst im historischen Gewand präsentieren, nicht dazu geeignet, den Zuschauer von heute in die Stummfilmzeit zurückzusetzen. Abgesehen von wenigen, unmittelbaren physiologischen Wirkungen beruhen die Wirkungen von Filmmusik auf kulturell bestimmten Lernprozessen, die heute vor allem durch die üblicherweise große Tonfilmerfahrung geprägt werden. Zudem ist zu bedenken, dass Stummfilme nicht als Aufführungsereignis überliefert sind und in den 1920er Jahren Originalkompositionen bestenfalls nur in den Premierenkinos erklangen, während in der Mehrheit der Kinos eine andere, hauseigene Musikbegleitung zum Besten gegeben wurde, weshalb schon eine eindeutige Definition dessen, was unter einer originalgetreuen Stummfilmaufführung zu verstehen ist, fragwürdig erscheint. Korrekte historische Vorstellungen über die historische Stummfilmpraxis zu evozieren, sollte wissenschaftlichen Publikationen, Fachbüchern, Ausstellungen und Begleitprogrammen zu Stummfilmkonzerten überlassen werden. Sinnvoller erscheint es, die zeitgenössische Stummfilmpraxis als eine eigene, kleine Kunstgattung anzusehen, deren Aufführungspraxis - jedenfalls, was die Rahmenbedingungen anbelangt - sich längst von den historischen Aufführungsbedingungen emanzipiert hat und die ihre eigenen Bedingungen im Gefüge von Wissenschaft, klassischem Konzertbetrieb, DVD-Markt, Eventcharakter und Avantgardemusik geschaffen hat.

As the silent film was replaced in the years around 1930 by the talkie, this was at the same time the sudden end of an at that time already differentiated, but still developing practice of musical accompaniment of films. In the German-speaking countries alone about 12,000 musicians became unemployed; only few could escape into the newly founded broadcast orchestras. Quickly the silent film and particularly its music fell into oblivion. During the following fifty years silent films were shown only infrequently, and if, then without musical accompaniment. In order to save costs and to make way for the new talkies, film production companies destroyed old stocks. In the course of the bombardment of the Ufa premises in the Second World War further material got lost. In the 1950s, domestic and foreign archives began to copy the remaining silent film supplies, which were already threatened by decay, onto acetate or security film. Among the preserved film copies only few were in good condition; a fact, that sporadically motivated film archives to do restorations or reconstructions besides the copying. Gradually the silent film gained recognition as a cultural asset worth preserving. After the passing of the *Recommendation on the Safeguarding and Preservation of Moving Images* by the UNESCO in October 1980 the collecting was intensified and expanded to the musical material of films such as scores, piano reductions and "Kinotheken"<sup>807</sup> amongst other things. The accompanying reminder of the fact, that the early film had never been shown in silence, but always with musical accompaniment, could however not initiate the change from the mute to the sounding silent film practice.

In this context a pioneering role belongs to the public-sector broadcasting cooperations, which began in the 1960s and 70s to air silent films with musical accompaniment. Responsible for the return of the silent films on the screens were the municipal cinemas, which were established in the German-speaking world in the 1970s. Due to their understanding of film as a cultural memory and their aspiration to show films in their context, from the beginning they showed silent films with live-music accompaniment. Quickly they became the partner of the archives and film museums, which themselves hold the duty to present recovered, restored or reconstructed silent film copies to the public, as part of the public relations. In 1983

---

<sup>807</sup> anthologies of silent film scores

the first *Regensburger Stummfilmwoche* took place as the first festival for silent film of the German-speaking world. During the 1990s, respectively after the turn of the millennium several such festivals emerged.

Crucial for the change to the sounding silent film practice, which could assert itself in spite of isolated dissenting votes, proved the function of music to establish silent film-presentations as events and thereby to attract bigger audiences. Also the necessary financial subsidies of regional public offices, nationwide institutions or private sponsors are easier received by staging bigger events with good publicity than for sheer scientific work. In the meantime, live accompanied performances of silent films have also found their way into the programs of opera-houses, concert halls and theatres, international film festivals, festivals of New Music as well as cultural or festival weeks. Also localities not dedicated to artistic representations such as churches, universities, restaurants and an indoor swimming pool or a factory function occasionally as performance venues.

A lively silent film practice, carried by specialized musicians, offers silent film performances with concertante live music of different kinds on a high level. On the one hand there are presentations of silent films, which try to hint at the character of an historical performance. This is achieved by performing original scores – complete extant or painfully reconstructed on the basis of piano abstracts, voice parts and other materials - or else compilations respectively authors' illustrations, which use material from extant Kinotheken, and corresponding instrumental arrangements. On the other hand stand contemporary interpretations of the early film history: improvisations and new scorings, which expand the historical instrumentation – e.g. by the application of electronic tone generators or exotic percussion instruments - and consciously burst the stylistic frame of the 1920s.

The number of professional musicians, who today are active in the area of silent film music, is enormous. The spectrum of the accompaniments ranges from the soloist at the piano, percussion or historical cinema organ to ensembles of various sizes, lineups and styles up to the volume of a symphony orchestra.

Television networks, scientific institutions, opera houses, concert halls or organizers of festivals award musical commissions to contemporary composers. These

emphasize the role of the New Music as a mediator between the old films and the contemporary composers. Furthermore the silent film might provide deeper understanding of the New Music.

Interestingly, the composers come predominantly from the area of the autonomous, concertante music. In contrast to the composing of musical scores for talkies, towards which contemporary composers are often hostile, by writing for the silent film a composer does not risk, that only a few fragments of his own work can be heard out of the closely woven carpet of sound effects. When a silent film is performed with live music, the composer is referred to in the same breath as the director, who is moreover not anymore able to interfere with the musical concept. Furthermore, due to the concertante live recital alone, the music is much stronger at the fore of the perception than is the case during the reception of talkies. Known under the name of (Silent) Film Concert, the performance of silent films with concertante live music has established as an art genre of its own, whose concern is to combine pictures and music into an artistic synthesis.

Famous silent films such as *Nosferatu* or *Metropolis*, which today are considered as classics, have already been set to music by various musicians in different conceptions and are also available on DVD. At times the recipient is even able to choose between several soundtracks. In contrast to the reception of sound films different musical scores for one and the same film can be compared directly, which possibly raises the awareness of effect and power of soundtracks.

Like no other art movement Silent Film Concerts depend on science; with the collection and editing of footage and musical material from the 1920s for reproductions, the work of the archives and museums provides the basis for the contemporary silent film practice.

Now as then exists a vivid, aesthetic debate with the aim to increase the quality of the accompaniment of silent films. The discussion, whether only a composition or also a compilation is the appropriate form of the accompaniment of a silent film, seems to continue exactly at the point, where it came to an end with the assertion of talkies at the beginning of the 1930s. New is the question, whether a new setting is only justifiable, if no more original music exists or if it is not performable. The

demands, which are made to contemporary settings, are mainly not new, but were already formulated in the 1920s. However, in respect of the habits of reception, which have changed by the talkies, they should be formulated partly anew. This concerns above all the inset of noises, the demand for a continuous presence of the music as well as that of an unobtrusive, subliminal background music, which disappears behind the pictures. The fact that the music is not part of the production reality of the corresponding silent film, opens the chance to release the contemporary scoring of silent films from the dramaturgy of empathy, which dominates the composition for talkies for commercial reasons, to plumb contrast-donating effects of soundtrack further and to evolve the relation of music and picture - possibly in the direction of one in the Brechtian sense, whereby the music undertakes the task to point out the distance between the film and his audience. It seems as if the artistic development, which was abruptly interrupted in about 1930, could now be continued.

With certainty the contemporary silent film practice is not a copy of the practice of the 1920s. Today first of all those films are shown, which are considered to be the artistic highlights of the silent film era, but which were not - precisely because of their artistic ambition - the biggest crowd pullers. In contrast to the 1920s, when film tears, mutilated film copies, only barely and under pressure of time assembled compilations and badly or non-qualified musicians were common, today's silent film recipient awaits carefully prepared film material, ideal organizational and artistic conditions, professional musicians, costly reconstructed scores and new compositions, which are aligned to the pictures exactly to the second. Due to the change of perception even performances, which consciously appear historically, are not suited to transport the spectator of today back to the silent film era. Apart from few, immediate physiological effects, the effects of film music are based on culturally determined learning processes, which are informed by the usually comprehensive experience with the sound film. Besides is to be considered that silent films are not conveyed as a performance event and that in the 1920s original compositions were executed at best in the first release-cinemas, whereas in the majority of the cinemas another, local musical accompaniment was played. Therefore a clear definition of a faithful historical presentation of silent films appears questionably. To convey

correct ideas about the historical silent film practice should be left to scientific publications, specialist books, exhibitions and accompanying programs of Silent Film Concerts. It makes more sense to consider the contemporary silent film practice as its own, small genre of art, whose performance practice – at least regarding the framework conditions - has emancipated itself from the historical performance conditions long ago and has created its own terms in the structure of science, classical concert business, DVD-market, event character and avant-garde music.

---

# ANHANG

---



## VERANSTALTER VON STUMMFILMVORFÜHRUNGEN MIT LIVE- MUSIK

---

Im Folgenden sind Veranstalter von Stummfilmaufführungen mit Live-Musik-Begleitung aufgelistet. Der Anspruch auf Vollständigkeit wird nicht erhoben.

### KOMMUNALE KINOS UND PROGRAMMKINOS

---

Breitenseer Lichtspiele (Wien)

Cinémathèque Leipzig

Kino 46 (Bremen)

Kino Arsenal (Berlin)

Kino Babylon (Berlin)

Kino Lumière (Göttingen)

Kommunales Kino Esslingen

Metro Kino (Wien)

Metropoliskino (Hamburg)

Zeughauskino (Berlin)

### MUSEEN UND WISSENSCHAFTLICHE INSTITUTIONEN

---

Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin

Cinegraph e.V.

Cinémathèque Suisse

DEFA Stiftung

Deutsches Filminstitut – DIF e.V.

Deutsches Filmmuseum (Frankfurt am Main)

Deutsches Institut für Filmkunde e.V.

Filmmuseum Düsseldorf

Filmmuseum im Stadtmuseum München

Filmmuseum Potsdam

Friedrich Wilhelm Murnau-Stiftung

Grassi-Museum (Leipzig)

Österreichisches Filmmuseum

Stiftung Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen

#### OPERN- UND KONZERTHÄUSER

---

Alte Oper Frankfurt

Deutsche Oper Berlin

Dresdner Kurpalast

Komische Oper Berlin

Konzerthaus Berlin

Konzerthaus Wien

Nikolaisaal Potsdam

Semperoper (Dresden)

#### BÜHNEN UND SCHAUSPIELHÄUSER

---

Arkadas Theater Köln

Schaubühne Lindenfels (Leipzig)

Schauspiel Frankfurt

Theater Aachen

Theater am Spittelberg (Wien)

Volksbühne am Rosa Luxemburg-Platz (Berlin)

#### FERNSEHSENDER

---

3sat

Arte

NDR

ZDF

## STUMMFILMFESTIVALS

---

### Deutschland:

Die langen Schatten des deutschen Filmexpressionismus (2007)

Festival Solo für Licht, Leipzig (erstmal 2008, zuletzt 2010)

Film+ MusikFest Bielefeld

Göttinger Stummfilmtage (erstmal 2006, zuletzt 2009)

Ingolstädter Stummfilmtage (2008 und 2009)

Internationale Stummfilmtage – Bonner Sommerkino

Internationale Stummfilmtage München (erstmal 2006, zuletzt 2009)

Internationales Festival für Stummfilm und Musik Berlin (erstmal 1998, zuletzt 2007)

Internationales Festival Stummfilm & Livemusik Heidelberg (erstmal 2002, zuletzt 2010)

Internationales Stummfilmfestival Esslingen am Neckar (1991, 1995 und zuletzt 1997)

Karlsruher Stummfilmtage (erstmal 2004, zuletzt 2010)

Magdeburger Stummfilmtage (nur 2006, wäre aber regelmäßig geplant gewesen)

Regensburger Stummfilmwoche (erstmal 1983, zuletzt 2010)

StummfilmLIVEfestival Berlin, Kino Babylon (erstmal 2010)

StummFilmMusikTage Erlangen (erstmal 1997, zuletzt 2010)

### Österreich:

Stumm & Laut (Wien)

Stummfilmtage Wels (2008 und 2009)

## ZEITGENÖSSISCHE STUMMFILMMUSIKER

---

Die folgende Liste nennt Musiker bzw. verschiedene, musikalische Formationen, die sich in den letzten Jahren einen Namen in der zeitgenössischen Stummfilmszene des deutschsprachigen Raums gemacht haben. Der Anspruch auf Vollständigkeit wird nicht erhoben.

### ORCHESTER

---

Deutsches Filmorchester Babelsberg

Europäische Filmphilharmonie

### DIRIGENTEN

---

Brunner, Armin

Imig, Helmut

Schlingensiepen, Mark-Andreas

Strobel, Frank

### ENSEMBLES

---

Asta Harmonists (Maud Nelissen)

Das Cinematografische Orchester (Axel Goldbeck)

Die Negerländer

EisTon

ensembleKONTRASTE (Leitung: Kevin John)

Exzentrisches Filmorchester (Jürgen Kurz)

Freiburger Filmharmoniker (Günter A. Buchwald)

H/F/M

Kreuzberger Salonorchester

Nadelöhr

SBOK (Symphonisches Blasorchester Klagenfurt bzw. Ensemble Filmharmonie)

Silent Movie Music Company (Günter A. Buchwald)

Silentones (Christian Roderburg)

The Sprockets (Maud Nelissen)

Tuten und Blasen

## KLAVIER

---

Barabas, Helge

Bärenz, Joachim

Bolte, Marie Luise

Bothmer, Carsten-Stephan von

Brand, Neil

Buchwald, Günther A.

Gruber, Gerhard

Haddenbruch, Dorothee

Heidtmann, Stefan

Horn, Stephen

Kothenschulte, Daniel

Kurz, Jürgen

Loll, Werner

Martins, Eunice

Nelissen, Maud

Neumeier, Stefan

Oberg, Uwe

Sommerfeld, Willy († 2007)

Thalmay, Ronen

Zettl, Wolfgang

Zimmermann, Aljoscha († 2009)

## ELEKTRONIK

---

Interzone perceptible

Kleinmichel, Anja/Eitel, Lutz

Molto

Oberg, Uwe

PhonoKlangGalerie

Picture Palace Music

Pinano meets Vibes

Resonator

Trioglyzerin

## PERCUSSION

---

Garling, Steven († 2008)

Nestel, Jogi

Pausch, Yogo

## ORGANISTEN

---

Bothmer, Stephan Carsten von

Danksagmüller, Franz

Kaets, Wilfried

Köhler, Alfred

Kurz, Jürgen

Moser, Stefan

Rank, Tobias

Seifen, Wolfgang

## ZEITGENÖSSISCHE STUMMFILMVERTONUNGEN

---

Die folgende Auflistung stellt eine Auswahl von Stummfilmvertonungen durch zeitgenössische KomponistInnen dar. Trotz intensiver Bemühungen konnte nicht in allen Fällen das Jahr der Vertonung recherchiert werden. Soweit nicht anders angegeben, handelt es sich um durchkomponierte Vertonungen.<sup>808</sup>

Abou-Khalil, Rabih:

Nathan Der Weise (R: Manfrd Noa, D, 1922), 2009

Barrow, Arthur:

Torrent (R: Monta Bell uncredited, USA, 1926), 1997

The Cameraman (R: Edward Sedgwick, USA, 1928), 2003

The Boob (R: William A. Wellman, USA, 1926), 2003

Brand, Neil:

Piccadilly (R: E.A. Dupont, UK, 1929), 2003

Spione (R: Fritz Lang, D, 1928), 2005

Brock, Timothy:

The Cameraman (R: E. Sedgwick, USA, 1928), 2010

3 Bad Men (R: John Ford, USA, 1926), 2010

Feu Mathias Pascal (R: Marcel L'Herbier, F, 1926), 2009

Lady Windermere's Fan (R: Ernst Lubitsch, USA, 1925), 2006

Sherlock, Jr. (R: Buster Keaton, USA, 1924), 2006/7

Ask Father (R: Harold Lloyd, USA, 1919), 2006

---

<sup>808</sup> Die Liste erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

The General (R: Clyde Bruckman, USA, 1926), 2005  
One Week (R: Edward F. Cline, USA, 1920), 2004  
Steamboat Bill, Jr (R: Charles Reisner, USA, 1928), 2003  
Nanook of the North (R: Robert Flaherty, USA, 1922), 1997  
Storm Over Asia (R: Vsevolod Pudovkin, UdSSR, 1928), 1996  
The Cabinet of Dr. Caligari (R: Robert Wiene, D, 1920), 1996  
Faust (R: F.W. Murnau, D, 1926), 1995  
Berlin: Die Sinfonie der Großstadt (R.: Walter Ruttmann, D, 1929), 1994  
Der Letzte Mann (R: F. W. Murnau, D, 1924), 1993  
Die Liebe der Jeanne Ney (R: G.W. Pabst, D, 1927), 1992  
Sunrise (R: F.W. Murnau, D, 1927), 1989  
Das Tagebuch einer Verlorenen (R: G.W. Pabst, D, 1929), 1987  
Die Büchse der Pandora (R: G.W. Pabst, D, 1929), 1986

Brunner, Armin:

Richard Wagner (R: Carl Fröhlich, D, 1913), Autorenillustration nach Motiven und Themen aus Wagner-Opern, 1983  
Carmen (R: Ernst Lubitsch, D, 1918), Kompilation mit Musik von Georges Bizet, Rimsky-Korsakoff, Manuel de Falla, Giuseppe Verdi u.a., 1988  
Der Rosenkavalier (R: Robert Wiene, A, 1926), Kompilation mit Musik von Richard Strauss, Johann Strauss, Richard Wagner u.a., 1986  
Wilhelm Tell (R: Rudolf Dworsky/Rudolf Walther-Fein, D, 1923), Kompilation mit Motiven und Themen von Vivaldi, Strawinskij und Schoeck, 1991  
Nosferatu (R: Friedrich W. Murnau, D, 1922), Autorenillustration nach Musik von Joh. Seb. Bach und Armin Brunner, 1988  
Das Cabinet der Dr. Caligari (R: Robert Wiene, D, 1920), Kompilation mit Musik nach Ernst Krenek, Sinfonie für Bläser, op. 34 u.a., 1996  
Metropolis (R: Fritz Lang, D, 1927), Klangmontage mit Musik von Ravel, Prokofjew, Pärt, Strawinsky, Gershwin, Schostakowitsch, Honegger u.a., 1995  
Panzerkreuzer Potemkin (R: Sergei M. Eisenstein), Fragmente aus den Sinfonien 4 und 11 von Dmitri Schostakowitsch, 1992

Buchwald, Günter A.:

Das Mädchen Sumiko – Naniga Kanojo o so saseta ka (R: Shigeyoshi Suzuki, Japan, 1930), 1997

Die Rache der Berge (R: Erich von Stroheim, USA, 1919), 2007

Faust (R: F.W. Murnau, D, 1926), 1999

Bothmer, Stephan Graf von:

Madame Dubarry (R: Ernst Lubitsch, D, 1919) 2005

Die Weiße Hölle vom Piz Palü (R: Arnold Fanck, D, 1929), 2002

Zuflucht (R: Carl Fröhlich, D, 1928), 2007

Bujewski, Taras:

Die Generallinie (R: Sergei M. Eisenstein, UdSSR, 1929), 1997

Dalpane, Marco:

Fräulein Else (R: Paul Czinner, D, 1929), 2003/04

Davis, Carl:

Intolerance (R: D. W. Griffith, USA, 1919), 1989

Die vier Reiter der Apokalypse (R: Rex Ingram, Kevin Brownlow ,USA, 1921), 1993

Safety Last (R: Fred C. Newmeyer, Sam Taylor, USA, 1923), 1990

Die eiserne Maske (R: Douglas Fairbanks , USA, 1929), 1999

Eine schamlose Frau (R: Clarence Brown, USA, 1928) 1983

Der Wind (R: Victor Sjöström , USA, 1928), 1983

Es tut sich was in Hollywood (R: King Vidor, USA, 1928), 1982

Straßenjagd mit Speedy (R: Ted Wilde, USA, 1928), 1992

Ein Mensch der Masse (R: King Vidor, USA, 1928), 1981

Alt Heidelberg (R: Ernst Lubitsch, USA, 1927), 1986

Napoleon (R: Abel Gance, F, 1927), 1980  
Harold, der Pechvogel (R: Ted Wilde, J.A. Howe, USA, 1927), 1990  
Der General (R: Clyde Bruckman, Buster Keaton, USA, 1926), 1987  
Der starke Mann (R: Frank Capra , USA, 1926), 1985  
Ben Hur (R: Fred Niblo, USA, 1925), 1987  
Der Adler (R: Clarence Brown , USA, 1925), 1985  
Die Parade des Todes (R: King Vidor , USA, 1925), 1988  
Das Phantom der Oper (R: Rupert Julian , USA, 1925), 1996  
Gier (R: Erich von Stroheim , USA, 1924), 1986  
Der Dieb von Bagdad (R: Raoul Walsh, USA, 1924), 1984  
Die verflixte Gastfreundschaft (R: John G. Blystone, Buster Keaton , USA, 1923), 1984

Delerue, Georges:

Les deux timides (R: René Clair, F, 1928), 1952  
Un chapeau de paille d'Italie (R: René Clair, F/D, 1928), 1952  
Casanova (R: Alexandre Volkoff , F, 1927), 1989

Dupin, Marc Olivier:

Salome (R: Charles Bryant, USA, 1923), 2001  
Der Graf von Monte Christo (R: Henri Fescourt, F, 1929), 2008

Dinescu, Violeta:

Tabu: A Story of the South Seas (R: Friedrich W. Murnau, USA, 1931), 1988

Döhl, Friedhelm:

Le Ballet Mécanique (R: Fernand Leger, F, 1924), 1984

Edis, Steven:

Wenn die Abendglocken läuten (R: Hanns Beck-Gaden, D, 1930), 2009

EisTon (Hans Christoph Hartmann/Christian Meyer): Neuvertonungen zwischen  
Komposition und Improvisation

Der müde Tod (R: Frotz Lang, D, 1921), 1997

Nosferatu (R: Friedrich W. Murnau, D, 1922), 1999

Nanook of the North (R: Robert J. Flaherty, USA/F, 1922), 2003

Die weiße Hölle vom Piz Palü (R: Georg W. Pabst/Arnold Franck, D, 1929),  
2005

Fabich, Rainer:

Mentawai (R: Wilhelm Dachwitz, D, 1928), 1997/99

Garling, Steven: Vertonungen zwischen Komposition und Improvisation

Our Hospitality (R: Buster Keaton/John G. Blystone, USA, 1923), 2005

Safety Last (R: Fred C. Newmeyer/Sam Taylor, USA, 1923), 2005

Menschen am Sonntag (R: Robert und Curt Sidomak, D, 1930), 2006

Der Student von Prag (R: Henrik Galeen, D, 1926), 2006

Die Bergkatze (R: Ernst Lubitsch, D, 1921), 2006

Die Flamme (R: Ernst Lubitsch, D, 1923), 2006

Barbed Wire (R: Rowland V. Lee, USA, 1927), 2006

Prix de Beaute (R: René Carrère, F, 1922), 2007

Son of the Sheik (R: George Fitzmaurice, USA, 1926), 2007

The Temptress (R: Fred Niblo, USA, 1926), 2007

Casanova (R: Alexandre Volkoff, F, 1927), 2007

Mantrap (R: Victor Fleming, USA, 1926), 2007

Lichtspiel Schwarz-Weiß-Grau (R: Laszlo Moholy-Nagy, D, 1929), 2007

Goldbeck, Axel:

Der müde Tod (R: Fritz Lang, D, 1921), 1997

La Passion de Jeanne d'Arc (R: Carl Th. Dreyer, F, 1928), 1998

Neighbours (R: Frank Wilson, UK, 1917), 2002

Shiraz (R: Franz Osten, Indien/UK/D, 1928), 2003

Hamary, András:

Foolish Wives (R: Erich von Stroheim, USA, 1922), 1999

Hippe, Stefan:

Die weiße Hölle vom Piz Palü (R: Georg W. Pabst/Arnold Fanck, D, 1929),  
2004

Fantômas - À l'ombre de la guillotine (R : Louis Feuillade, F, 1913), 2004

Interzone perceptible (Sven Herrmann/Matthias Hettmer):

Asphalt (R: Joe May, D, 1929), 2009/10

Das Cabinet des Dr. Caligari (R: R. Wiene, D, 1920), 2003

Der Golem – wie er in die Welt kam (R: P. Wegener/C. Boese, D, 1920),  
2005/10

Der letzte Mann (R: F.W. Murnau, D, 1924), 2008

Der Student von Prag (R: Stellan Rye/Paul Wegener, D, 1913), 2006

Verdens undergang (R: August Blom, DK, 1916), 2008

Geheimnisse einer Seele (R: G.W. Pabst, D, 1926), 2009

Hintertreppe (R: Leopold Jessner/Paul Leni, D, 1921), 2007

Der Untergang des Hauses Usher (R: Jean Epstein, F/USA, 1928), 2004

Das goldene Zeitalter (R: Luis Buñuel, F, 1930), 2005

La Passion de Jeanne d'Arc (R: Carl Th. Dreyer, F, 1928), 2003

Metropolis (R: F. Lang, D, 1927), 2006

Nosferatu (R: F.W. Murnau, D, 1922), 2004/05

Orlac's Hände (R: R. Wiene, D, 1924), 2007

Paris qui dort (R: R. Clair, F, 1924), 2003

Irwin, Ashley:

Die weiße Hölle vom Piz Palü (R: Georg W. Pabst/Arnold Franck, D, 1929),  
1997/98

Der Mieter (R: Alfred Hitchcock, UK, 1927), 1999

Jarrett, Chris:

Panzerkreuzer Potemkin (R: Sergei M. Eisenstein, UdSSR, 1925),  
Neuvertonung zwischen Komposition und Improvisation, 2005

Faust (R: F.W. Murnau, D, 1926), 1989/94

Jönsson, Hans:

Madame Dubarry (R: Ernst Lubitsch, D, 1919), 1977

Kaets, Wilfried: ca. 140 Stummfilmvertonungen bzw. Neuvertonungen zwischen  
Komposition und Improvisation, darunter u.a.

Der Golem, wie er in die Welt kam (R: Paul Wegener/Carl Boese, D, 1920)

Der müde Tod (R: Fritz Lang, D, 1921)

Das Cabinet des Dr. Caligari (R: Robert Wiene, D, 1920)

Der letzte Mann (R: Friedrich W. Murnau, D, 1924)

Menschen am Sonntag (R: Robert und Curt Sidomak, D, 1930)

Kagel, Mauricio:

zu einer eigenen Nosferatu-Montage: *MM51*, 1976

Der andalusische Hund (R: Luis Buñuel /Salvador Dalí, F, 1928), 1983

Kats-Chernin, Elena:

Abwege (R: Georg Wilhelm Pabst, D, 1928), 1998

Menschen am Sonntag (R: Robert und Curt Sidomak, D, 1930), 2000

Klangbau München:

Nosferatu (R: Friedrich W. Murnau, D 1922), 1998

Klemmstein, Eberhard:

Phantom of the Opera (R: Rupert Julian, Edward Sedgwick, USA, 1925/29)

Knaak, Manfred:

La Souriante Madame Beudet (R: Germaine Dulac, F, 1923), 2005

Der Müde Tod (R: F. Lang, D, 1921), 2003

Korzeniowski, Abel:

Metropolis (R: Fritz Lang, D, 1927), 2004

Kraus, Winfried:

Die weiße Hölle vom Piz Palü (R: Arnold Franck/Georg W. Pabst, D, 1929),  
2007

Lackner, Marco:

Ich küsse ihre Hand, Madame (R: Robert Land, D, 1929), 2003

Leptophonics (Andreas Kaling, Andreas Gummersbach):

Underground (R: Anthony Asquith, UK, 1928), 2005

A Cottage On Dartmoor (R: Anthony Asquith, Schweden/UK, 1929), 2006

Mason, Benedict:

Die seltsamen Abenteuer des Mr. West im Lande der Bolschewiki (R: Lev  
Kuleshov, UdSSR, 1924), 1984

Ein italienischer Strohhut (R: René Clair, F, 1927), 1983

Matalon, Martin:

Metropolis (R: Fritz Lang, D, 1927), 1994/2007/2010

Der andalusische Hund (R: Luis Buñuel /Salvador Dalí, F, 1928), 1999

Meyer, Dieter H.:

Stadt ohne Juden (R: Hans Karl Breslauer, A, 1924), 2007

Die Hugenottenstadt Erlangen (R: Fritz Boehner, D, 1931), 2002

Milliken, Catherine:

L'invitation au voyage (R: Germaine Dulac, F, 1927), 2002

Mitterer, Wolfgang:

Sunrise: A Song of Two Humans (R: Friedrich W. Murnau, USA, 1927),  
Autorenillustration, 2004

Morath, Reinhold:

La Passion de Jeanne D'Arc (R: Carl Theodor Dreyer, F, 1928), 2003

Moroder, Giorgio:

Metropolis (R: Fritz Lang, D, 1927), 1984

Negerländer, Die (Heinz Grobmeier, Bertl Wenzl, Norbert Vollath, Roland HH  
Biswurm): Neuvertonungen zwischen Komposition und Improvisation

Der General (R: Buster Keaton, USA, 1927), 1995

Der Dieb von Bagdad (R: Douglas Fairbanks, USA, 1924), 1995

Die Puppe (R: Ernst Lubitsch, D, 1919), 2000

Nelissen, Maud: zahlreiche Stummfilmvertonungen für die von der Komponistin geleiteten Stummfilmensembles *The Sprockets* und *Orchestra da camera obscura*, darunter u.a.

The Patsy – Ein Mädels mit Tempo (R: King Vidor, USA, 1928)

Die lustige Witwe (R: Erich von Stroheim, USA, 1925): Autorenillustration unter Verwendung von Musik von Franz Léhar

The Rink (R: Chaplin, USA, 1916)

Big Business (R: James W. Horne, Leo McCarey, USA, 1929)

Liberty (R: Leo McCarey, USA, 1929)

Cops (R: Edward F. Cline, Buster Keaton, USA, 1922)

Le Locataire Diabolique (R: Georges Méliès, F, 1909)

Easy Street (R: Charlie Chaplin, USA, 1917)

It – Das Gewisse Etwas (R: Clarence G. Badger, USA, 1927)

Nestel, Jogi: Neuvertonungen zwischen Komposition und Improvisation

Der General (R: Buster Keaton, USA, 1925), 1995

Der Sonderling (R: Walter Jerven, D, 1929), 1999

Obst, Michael:

Dr. Mabuse, der Spieler – Ein Spiel der Zeit (R: Fritz Lang, D, 1922), 1990/93

Nosferatu (R: Friedrich W. Murnau, D, 1922), 2003

Olivero, Betty:

Der Golem, wie er in die Welt kam (R: Paul Wegener/Carl Boese, D, 1920), 1997

Osborne, Peter:

Metropolis (R: Fritz Lang, D, 1927), 1998

Oser, Pierre:

- Michael (R: Carl Th. Dreyer, D, 1924), 1994
- Orlacs Hände (R: Robert Wiene, A, 1924), 1995
- Berlin – Sinfonie einer Großstadt (R: Walther Ruttmann, D, 1927), 1996
- Shiraz (R: Franz Osten, Indien/UK/D, 1928), 1999
- Schuhpalast Pinkus (R: Ernst Lubitsch, D, 1916), 1999
- Schicksalswürfel (R: Franz Osten/Himansu Rai, Indien/D, 1929), 2000
- Nosferatu (R: Friedrich W. Murnau, D, 1922), 2000
- Die Leuchte Asiens – Prem Sanyas (R: Franz Osten/Himansu Rai, Indien/D, 1925), 2001
- Sunrise: A Song of Two Humans (R: Friedrich W. Murnau, USA, 1927), 2004
- Was ist los im Zirkus Beely? (R: Harry Piel, D, 1926), 2004
- Der Müde Tod (R: F. Lang, D, 1921), 2008
- Der Bettler von Kölner Dom (R: Rolf Randolf, D, 1927), 2009

Pedreira, Brutus:

- Limit (R: Mário Peixoto, Brasilien, 1931), 2010, Kompilation aus Werken von César Franck, Alexander Borodin, Claude Debussy, Maurice Ravel, Igor Strawinsky, Erik Satie und Sergji Prokofjew

Peusquens/Jahner:

- Häxan - Hexen (R: Benjamin Christensen, Schweden/DK, 1922), 1998

Pet Shop Boys:

- Panzerkreuzer Potemkin (R: Sergei Eisenstein, UdSSR, 1925), 2004

Pérez de Azpeitia, Javier:

- Faust (R : F.W. Murnau, D, 1926), 2008, Adaption der Originalmusik Guiseppe Becces für Klavier
- Tartüff (R : F.W. Murnau, D, 1925 – US-Version), 2004

Sumurun (R: Ernst Lubitsch, D, 1920), 2002  
Anna Boleyn (R: Ernst Lubitsch, D, 1920), 2006  
Frau im Mond (R: Fritz Lang, D, 1929)  
Tagebuch einer Verlorenen (R: G.W. Papst, D, 1929), 2005

PhonoKlangGalerie (Thomas Redekop, Hajo Toppius): Kompilationen

Ein andalusischer Hund (R: Luis Buñuel, F, 1923), 2002  
Paris qui dort (R: René Clair, F, 1929), 2002  
Variété (R: E. A. Dupont, D, 1925), 2003  
Opium (R: Robert Reinert, D, 1919), 1999  
Mishki protiv Yudenicha - Das Teufelsrad (R: Gregori Kosinzew/Leonid Trauberg, UdSSR, 1925), 1998

Popov, Alexander:

Die Erde – Zemlya (R: Aleksandr Dovzhenko, UdSSR, 1930), 1997  
Johan (R: Mauritz Stiller, Schweden, 1921), 2000

Posegga, Hans:

Nosferatu (R: F. W. Murnau, D, 1922), 1989

Prox, Lothar:

Das Cabinet des Dr. Caligari (R: Robert Wiene, D, 1920), 1985

Raben, Peer:

Die Büchse der Pandora (R: Georg Wilhelm Pabst, D, 1929), 1997

Reithner, Florian C.:

Der Kilometerfresser (R: Dr. Karl Imelsky , A, 1925), 2007  
Der letzte Mann (R: Friedrich W. Murnau, D, 1924), 2006

Reißenberger, Markus Maria:

Der ewige Zweifel (R: Richard Oswald, D, 1918), 2000

Resonator (Anja Kreysing, Kai Niggemann):

Nosferatu (R: F.W. Murnau, D, 1922), 1997

Riessler, Michael:

Hamlet (R: Sven Gade/Heinz Schall, D, 1921), 2007, Neuvertonung zwischen Improvisation und Komposition

Sasse, Karl Ernst:

Der Golem, wie er in die Welt kam (R: Paul Wegener/Carl Boese, D, 1920), 1977

Die Puppe (R: Ernst Lubitsch, D, 1919)

Die Austernprinzessin (R: Ernst Lubitsch, D, 1919)

Der Polizeiwachtmeister und die Diamantenelse (R: Joe May, D, 1929), 1995

Der letzte Mann (R: F. W. Murnau, D, 1924), 1996

Asphalt (R: J. May, D, 1929), 1995

Der müde Tod (R: Fritz Lang, D, 1921), 1996

Schacher, Rodolphe:

Romeo und Julia im Schnee (R: Ernst Lubitsch, D, 1920), 2004

The Rink (R: Charles Chaplin, USA, 1916), 2005

Schaumann, Bernd:

Der Vagabund und das Kind (R: Charles Chaplin, USA, 1921), 2008

Schirmann, Peter:

Das Kabinett des Dr. Caligari (R: Robert Wiene, D, 1920), 1964

Der letzte Mann (R: F. W. Murnau, D, 1924), 1964  
Polizeibericht Überfall (R: Ernö Metzner, D, 1928)  
Berg-Ejvind und seine Frau (R: Victor Sjöström , Schweden, 1918)  
Der müde Tod (R: Fritz Lang, D, 1921), 1966  
Nosferatu (R: F.W. Murnau, D, 1922), 1969

Schnittke, Alfred:

Die letzten Tage von St. Petersburg (R: Wsewolod Pudowkin, UdSSR, 1927),  
1992

Schultheis, Bernd:

Les deux timides (R: René Clair, F, 1928), 1995  
Metropolis (R: Fritz Lang, D, 1927), 2001  
Sturm über Asien (R: Vsevolod Pudovkin, UdSSR, 1929), 2008  
Faust – Eine deutsche Volkssage (R: Friedrich W. Murnau, D, 1926),  
1999/2000  
Anders als die Andern (R: Richard Oswald, D, 1919), 2000

Schultheis, Bernd/Traub, Stefan:

Sodom und Gomorrha (R: Michael Kertesz, A, 1923), 1994

Schwehr, Cornelius:

Panzerkreuzer Potemkin (R: Sergej Eisenstein, UdSSR, 1925), 2007

Schröpfer, Wilfried:

Asphalt (R: J. May, D, 1929)  
Der müde Tod (R: Fritz Lang, D, 1921), 1983  
Eine Blüte gebrochen (R: D.W. Griffith, USA, 1919)

Sieber, Adrian:

The Musketeers of Pig Alley (R: D.W. Griffith, USA, 1912), 2004

Smolka, Martin:

Vormittagsspuk (R: Hans Richter, D, 1928), 2004

Die Puppe (R: Ernst Lubitsch, D, 1919), 2010

Entr'acte (R: René Clair, F, 1924), 2008

Sokorski, Jerzy:

Dornröschen (R: Paul Leni, D, 1917), 1991

Speed, Benjamin:

Metropolis (R: Fritz Lang, D, 1927), 2005/2011

Su, Cong:

Two Stars in the Milkyway (R: Tomsic Sze, China, 1931), 1997

Talbot, Joby:

The Lodger (R: A. Hitchcock, UK, 1926), 1999

Ter Schiphorst, Iris:

Ein andalusischer Hund (R: Luis Buñuel, F, 1929), 2009

La Coquille et le Clergyman - Die Muschel und der Kleriker (R: Germaine Dulac, F, 1928), 2004

Thewes, Bernd:

Die schwarze Kugel (R: Franz Hofer, D, 1913), 2004

Die Gezeichneten (R: Carl Theodor Dreyer, D, 1922), 2008

Treuheit, Klaus:

Menschen am Sonntag (R: Robert und Curt Sidomak, D, 1930), 2005

Vormittagsspuk (R: Hans Richter, D, 1928), 2001

South: Sir Ernest Shackleton's Glorious Epic of the Antarctic (R: Frank Hurley, GB, 1914/16)

Trioglyzerin: Neuvertonungen zwischen Improvisation und Komposition

Die Bergkatze (R: Ernst Lubitsch, D, 1921)

Das Cabinet des Dr. Caligari (R: Robert Wiene, D, 1920)

Metropolis (R: Fritz Lang, D, 1927)

Nosferatu (Friedrich W. Murnau, D, 1922)

Geheimnisse einer Seele (R: G.W. Pabst, D, 1926)

Turrin, Joseph:

Sadie Thompson (R: Raoul Walsh, USA, 1928), 1986

Van den Booren, Jo:

La Passion de Jeanne d'Arc (R: Carl Th. Dreyer, F, 1928), 2007

Viertelboeck, Rainer:

Das Cabinet des Dr. Caligari (R: Robert Wiene, D, 1920), 1993

Wahren, Karl-Heinz / Werfelmayer, Bernd:

Metropolis (R: Fritz Lang, D, 1927), 1994

Die seltsamen Abeneteuer des Mr. West im Lande der Bolschewiki (R: Lew Kuleschow, 1924), 2003

Wilden, Bernd:

Nosferatu (R: F. W. Murnau, D, 1922), 2004

Wölk, Ekkehard:

Die Finanzen des Großherzogs (R: F.W. Murnau, D, 1924), 2006

Geheimnisse einer Seele (R: G.W. Pabst, D, 1926)

Zimmermann, Aljoscha: über 200 Stummfilmvertonungen, darunter u.a.  
Kompositionen für

Der Golem, wie er in die Welt kam (R: Paul Wegener/Carl Boese, D, 1920),  
2000

Dr. Mabuse, der Spieler (R: Fritz Lang, D, 1922)

Bett und Sofa (R: Abram Room, UdSSR 1926/27)

Ich möchte kein Mann sein (R: Ernst Lubitsch, D, 1918)

Lady Windermere's Fan (R: Ernst Lubitsch, D, 1925)

Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens (Friedrich W. Murnau, D, 1922)

Die Büchse der Pandora (R: Georg W. Pabst, D, 1929)

Nathan der Weise (R: Manfred Noa, D, 1922), 2006

Zygel, Jean-François:

Das Geld (R: Marcel L'Herbier, F, 1928), 2009



## LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS

---

Adorno, W. Theodor; Eisler, Hanns: Komposition für den Film, Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 2006

Arnheim, Rudolf: Film als Kunst, München; Wien: Hanser, 1974

Aus der Praxis junger Stummfilmpianisten. Gerhard R. Koch im Gespräch mit Joachim Bärenz, in: Stummfilmmusik gestern und heute. Beiträge und Interviews anlässlich eines Symposiums im Kino Arsenal am 9. Juni 1979 in Berlin, hrsg. von der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin: Volker Spiess, 1979, S. 73 – 81

Behne, Klaus-Ernst: Zur besonderen Situation des filmischen Erlebens, in: film-musik-video oder Die Konkurrenz von Auge und Ohr, hrsg. von Klaus-Ernst Behne, Regensburg: Bosse, 1987, S. 7-12

Birett, Herbert: Stummfilm-Musik. Materialsammlung, Berlin: Deutsche Kinemathek, 1970

Bullerjahn, Claudia: Grundlagen der Wirkung von Filmmusik, Augsburg: Wißner, 2001

-: Von der Kinomusik zur Filmmusik. Stummfilm-Originalkompositionen der zwanziger Jahre, in: Musik der zwanziger Jahre, hrsg. von Werner Keil, Hildesheim: Olms 1996, S. 281 – 316 (Hildesheimer musikwissenschaftliche Arbeiten; 3)

-: Musik zum Stummfilm. Von den ersten Anfängen einer Kinomusik zu heutigen Versuchen der Stummfilmillustration, in: Musik multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen, hrsg. von Josef Kloppenburg, Laaber: Laaber 2000, S. 57 - 83 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert; 11)

Cinefest I. Internationales festival des deutschen Film-Erbes. Die deutsche Filmkomödie vor 1945. Kaiserreich, Weimarer Republik und Nationalsozialismus, hrsg. von CineGraph Hamburg/München: Richard Boorberg Verlag GmbH & CoKG, 2004.

Danuser, Hermann: „Mittlere Musik“ als Komposition für den Film: Das Beispiel Hanns Eisler, in: film-musik-video oder Die Konkurrenz von Auge und Ohr, hrsg. von Klaus-Ernst Behne, Regensburg: Bosse, 1987, S. 13-30

Dettke, Karl-Heinz: Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland, Stuttgart und Weimar: Metzler 1995

Ein Kinoorchester-Dirigent erinnert sich. Gero Gandert im Gespräch mit Werner Schmidt-Boelcke, in: Stummfilmmusik gestern und heute. Beiträge und Interviews anlässlich eines Symposiums im Kino Arsenal am 9. Juni 1979 in Berlin, hrsg. von der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin: Volker Spiess, 1979, S. 35 - 50

Eisner, Lotte H.: Die dämonische Leinwand. Frankfurt am Main: Fischer, 1980

-: Musikalische Illustration oder Filmmusik? Aus einem Interview mit Kurt Weill, in: Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel, hrsg. von Werner Sudendorf, Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum, 1984 (Kinematograph Nr. 1), S. 63 - 64

Erdmann, Hans/Becce, Giuseppe/Brav, Ludwig: Allgemeines Handbuch der Film-Musik von Hans Erdmann und Giuseppe Becce unter Mitarbeit von Ludwig Brav, Berlin: Rob. Lienau, 1927, 2 Bände.

Fabich, Rainer: Musik für den Stummfilm: analysierende Beschreibung originaler Filmkompositionen, Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang, 1993 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft , 94)

Geschichte des Films. Teil 1: 1895-1939, hrsg. von Ulrich Gregor und Enno Patalas, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1976

Güttinger, Fritz: Der Stummfilm im Zitat der Zeit, Frankfurt/Main: Deutsches Filmmuseum, 1984

Johnen, Kurt: Den Schatten eine Stimme geben. Zwischenbilanz nach sieben Jahren Film&MusikFest in Bielefeld, in: Früher Film und späte Folgen. Restaurierung, Rekonstruktion und Neupräsentation historischer Kinematographie, hrsg. von Ursula von Keitz, Marburg: Schüren, 1998, S. 95-108 (Schriften der Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft e.V., 6)

Kloppenburger, Josef: Filmmusik. Stil-Technik-Verfahren-Funktionen, in: Musik multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen, hrsg. von Josef Kloppenburger, Laaber: Laaber 2000, S. 21 - 56 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert; 11)

-: Die dramaturgische Funktion der Musik in Filmen Alfred Hitchcocks, München: Fink, 1986

Kershaw, David: Die Rekonstruktion von Meisels Oktober, in: Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel, hrsg. von Sudendorf, Deutsches Filmmuseum; 1984.

Balázs, Béla: Der Film, Wien: Globus 1949

Kreuzer, Anselm C. : Filmmusik: Geschichte und Analyse, Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang, 2001 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 30, Studien zum Theater, Film und Fernsehen, 33)

Lissa, Zsafia: Ästhetik der Filmmusik, Berlin 1965.

Loiperdinger, Martin: Plädoyer für eine Zukunft des frühen Kinos, in: Früher Film und späte Folgen. Restaurierung, Rekonstruktion und Neupräsentation historischer Kinematographie, hrsg. von Ursula von Keitz, Marburg: Schüren, 1998, S.66-83 (Schriften der Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft e.V., 6)

Maas, Georg; Schudack, Armin: Musik und Filmmusik. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis, Mainz: Schott, 1994

Ottenheim, Konrad: Film und Musik bis zur Einführung des Tonfilms. Beiträge zu einer Geschichte der Filmmusik, Diss. Friedrich Wilhelms-Universität, Berlin 1994

Pauli, Hansjörg: Filmmusik. Stummfilm, Stuttgart [u.a.]: Klett-Verl. für Wissen und Bildung, 1981

Prox, Lothar: Musik und Stummfilm, in: Früher Film und späte Folgen. Restaurierung, Rekonstruktion und Neupräsentation historische Kinematographie, hrsg von Ursula von Keitz, Marburg: Schüren, 1998, S.84-94 (Schriften der Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft e.V., 6)

-: Musik und Stummfilm. Schnittkes Neukomposition für einen russischen Revolutionsfilm von 1927, in: NZfM 154.1 (1993), S. 53 - 55

-: Der Fall Metropolis, in: FilmDienst Nr. 19/2001

-: Perspektiven einer Wiederaufbereitung von Stummfilmmusik, in: Stummfilmmusik gestern und heute. Beiträge und Interviews anlässlich eines Symposiums im Kino Arsenal am 9. Juni 1979 in Berlin, hrsg. von der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin: Volker Spiess, 1979, S. 9 – 23

-: Stummfilmvertonungen deutscher Fernseh-Redaktionen. Eine Aufstellung, in: Stummfilmmusik gestern und heute. Beiträge und Interviews anlässlich eines Symposiums im Kino Arsenal am 9.

Juni 1979 in Berlin, hrsg. von der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin: Volker Spiess, 1979, S. 27 - 34

-: Im Stadium der Kindheit. Skizzen zur Filmmusik, in: Musica. Zweimonatsschrift, 32. Jg. 1978, Heft 3 (Mai – Juni): Musik und Medien, hrsg. von Sigrid Abel Struth [u.a.], Kassel: Bärenreiter (1947-), S. 229 – 235

Rabenalt, Peter: Filmmusik, Berlin: Vistas, 2005

Rathsack, Heinz: Vorwort, in: Stummfilmmusik gestern und heute. Beiträge und Interviews anlässlich eines Symposiums im Kino Arsenal am 9. Juni 1979 in Berlin, hrsg. von der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin: Volker Spiess, 1979, S. 7

Rügner, Ulrich: Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934, Hildesheim [u.a.]: Olms, 1988

Sadoul, Georges: Geschichte der Filmmusik, Wien: Schönbrunn-Verl., 1957.

Schmidt, Hans-Christian: Filmmusik, Kassel: Bärenreiter 1982 (Musik aktuell. Analysen, Beispiele, Kommentare; 4)

Schneider, Norbert Jürgen: Handbuch Filmmusik I. Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film, München: Ölschläger, 2/1990 (Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film; 13)

-: Komponieren für Film und Fernsehen. Ein Handbuch, Mainz: Schott, 1997.

-: Was macht eigentlich ein Filmkomponist?, in: Musica. Zweimonatsschrift, 46.Jg. 1992, Heft 3 (Mai – Juni): Kontraste bei Bach. Komponieren für den Film. Mozarts Tod, hrsg. von Barbara Barthelmes [u.a.], Kassel: Bärenreiter (1947-), S. 79 – 82

Siebert, Ulrich Eberhard: Filmmusik in Theorie und Praxis: eine Untersuchung der 20er und frühen 30er Jahre anhand des Werkes von Hans Erdmann. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang, 1990 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft, 53)

-: Filmmusik, in: MGG, 2. Auflage, Sachteil 3, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter 1995, Sp. 445 – 473

Stummfilmmusik gestern und heute. Beiträge und Interviews anlässlich eines Symposiums im Kino Arsenal am 9. Juni 1979 in Berlin, hrsg. von der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin: Volker Spiess, 1979

Sudendorf, Werner: Rekonstruktion oder Restauration? Zur Problematik des filmischen Originals, in: Der Stummfilm. Konstruktion und Rekonstruktion, hrsg. von Elfriede Ledig, München: Schaudig, Bauer, Ledig, 1988 (diskurs film: Müncher Beiträge zur Filmphilologie; 2)

Thiel, Wolfgang: Stummfilmmusik als künstlerische Aufgabe. Ein Arbeitsbericht, in: Musik und Gesellschaft, 33. Jg. 1983, Heft 10 (Oktober), hrsg. vom Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, S. 606 – 611

#### QUELLEN AUS DEM INTERNET

---

Aboul-Kheir, Magdi: Frank Strobel - Interview,  
<http://www.cinemusic.de/drucken.htm?rid=5137>, 16.8.2002, 03.08.2010.

allesfilm.com/ Stefan Oswald: Eine Mutationsära – Alexander Horwath im Gespräch,  
[http://www.allesfilm.com/show\\_article.php?id=22022](http://www.allesfilm.com/show_article.php?id=22022), 19.2.2011.

Arbeitsgemeinschaft Kino, Gilde deutscher Filmkunsttheater e.V.: Wie gründe ich ein Kino? Ein Leitfaden,  
<http://www.ffa.de/downloads/publikationen/Kinoleitfaden.pdf>, 18.12.2010.

Aulich, Uwe: Stummfilm mit Orgelbegleitung. Kino Babylon wird saniert,  
<https://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/1998/1009/none/0152/index.html>, in: Berliner Zeitung, <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/>, 09.10.1998, 14.2.2011.

Baarlink, Dineke: Besetzung, <http://www.tutenundblasen.net/d-band/besetzung.html>, 23.07.2010.

-: Musik, <http://www.tutenundblasen.net/d-band/musik.html>, 23.07.2010.

Babylon: Ausblick, <http://www.babylonberlin.de/ausblick.htm>, 14.2.2011.

-: Kinoorgel, <http://www.babylonberlin.de/kinoorgel.htm>, 07.05.2009.

-: Stummfilme, <http://www.babylonberlin.de/stummfilme.htm>, 14.2.2011.

Becker, Tobias: Trioglyzerin – Stummfilmvertonung live,  
<http://www.filmmusik.de/trioglyzerin/>, 10.03.2011.

Berliner Zeitung: Stummfilmmusiker, <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2002/1227/berlin/0119/index.html>, in: Berliner Zeitung, <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/>, 27.12.2002, 18.3.2009.

-: Einer wird gewinnen. Neukölln: Wettbewerb für Stummfilm-Musiker,  
<https://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2008/0515/film/0118/index.html>, in: Berliner Zeitung, <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/>, 15.5.2008, 19.10.2009.

Blatt, Michael: Interzone perceptible Pt. 1: Stummfilmkino mit Hybrid-Antrieb,  
<http://www.2010lab.tv/blog/interzone-perceptible-stummfilmkino-mit-hybrid-antrieb>, 29.5.2010, 21.09.2010.

Bothmer, Stephan von: Cinetronium,  
<http://www.stummfilmkonzerte.de/glossar/sonst/CineTronium.html>, 20.09.2010.

Bothmer, Stephan von: <http://www.bothmer-music.de/>, 11.07.2010.

-: Lebenslauf, <http://www.bothmer-music.de/Allgemein/lebenslauf.html>, 18.2.2011.

-: Von StummfilmKonzerte oder Stephan v. Bothmer bespielte  
Kinoorgeln, <http://www.stummfilmkonzerte.de/glossar/sonst/kinoorgeln-in-Deutschland.html>, 20.09.2010.

Buchwald, Günter A.: Silent Movie Music Company,  
[http://www.stummfilmmusiker.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=6%3Asilentmoviemusiccompany&catid=7%3Arepertoire&Itemid=2&lang=de](http://www.stummfilmmusiker.de/index.php?option=com_content&view=article&id=6%3Asilentmoviemusiccompany&catid=7%3Arepertoire&Itemid=2&lang=de), 18.07.2010.

Bundesverband kommunale Filmarbeit: Über uns, [www.kommunalekinos.de/pages/about](http://www.kommunalekinos.de/pages/about), S. 1f, 6.10.2008.

CineGraph - Hamburgisches Centrum für Filmforschung e.V.: Home,  
<http://www.cinefest.de/d/home.php>, 20.2.2011.

-: Rückblick/2010, [http://www.cinefest.de/d/rue\\_2010.php](http://www.cinefest.de/d/rue_2010.php), 20.2.2011.

Coleman, Ralph: NDR präsentiert als größter Konzertveranstalter musikalische Vielfalt in Hamburg und im Norden,  
<http://www.ndr.de/unternehmen/presse/pressemitteilungen/pressemeldungndr5826.html> (20.4.2010), 20.2.2011.

Déjà Vu - Film e. V.: Kleine Geschichte der Karlsruher Stummfilmtage,  
<http://karlsruher-stummfilmtage.de/media/Kleine%20Geschichte%20der%20Karlsruher%20Stummfilmtage.pdf>, (8. 11. 2007), 5.3.2010.

derStandard.at GmbH: Historische Monumental- Stummfilme am Laaerberg,  
<http://derstandard.at/1042478> (16.8.2002), in: <http://derstandard.at/>, 16.1.2011.

Deutsche UNESCO-Kommission e.V.: UNESCO-Welttag des audiovisuellen Erbes  
2008, [http://www.unesco.de/index.php?id=uho\\_10\\_2008\\_filmerbe](http://www.unesco.de/index.php?id=uho_10_2008_filmerbe), (Oktober 2008),  
20.2.2009.

Die Film-Philharmonie GmbH: <http://www.filmphilharmonie.de>, 2.8.2010

Dördelmann, Gesa: Stummfilm hat viel von Oper, in: Festivalnews des  
Internationalen Frauenfilmfestivals Dortmund/Köln,  
[www.femmetotale.de/fv07/downloads/fn\\_sonntag.pdf](http://www.femmetotale.de/fv07/downloads/fn_sonntag.pdf), (22.4.2007), S. 3,  
11.10.2008.

ensembleKONTRASTE: Kulturpreis Bayern der E.ON Bayern AG 2010,  
<http://www.ensemblekontraste.de/aktuell/detail.php?pressroom=pr&id=1281690884>, 2.7.2010.

-: Musiker, <http://www.ensemblekontraste.de/ensemble/musiker.html>,  
02.07.2010.

-: Stummfilm – Musik – Projekte,  
<http://www.ensemblekontraste.de/stummfilm/stummfilmmusik.html>, 2.7.2010.

-: Tradition der Neugierde,  
<http://www.ensemblekontraste.de/ensemble/geschichte.html>, 02.07.2010.

Entertainment Media Gesellschaft m.b.H. : Erholungspark Laaer Berg / Filmstadt,  
[http://www.film.at/erholungspark\\_laaer\\_berg\\_filmstadt/detail.html?cc\\_detailpage=full](http://www.film.at/erholungspark_laaer_berg_filmstadt/detail.html?cc_detailpage=full), 16.1.2011.

Erlenwein, Katharina: Reise der Sinne. Gewagt und erfolgreich: Die „Stummfilm-  
Musik-Tage“ Erlangen,  
[http://www.stummfilmmusiktage.de/de/press/pressreview/pressespiegel\\_EN\\_97.pdf](http://www.stummfilmmusiktage.de/de/press/pressreview/pressespiegel_EN_97.pdf), in: Kultur aktuell (3.2.1997),  
<http://www.stummfilmmusiktage.de/de/press.php>, 21.11.2008.

Europäische Filmphilharmonie: Filmphilharmonic Edition,  
<http://www.filmphilharmonie.de/uploads/media/FilmphilharmonicEdition.pdf>,  
2.9.2010

F.W. Murnau-Stiftung (Pressemitteilung): Sensationeller Fund in Buenos Aires:  
Vermisste Szenen aus „Metropolis“ wiederentdeckt, 18.11.2009.  
film & kunst GmbH: Edition filmmuseum, <http://www.edition-filmmuseum.com>,  
13.05.2009.

Film- und Kinozeitung, 6. Oktober 1951, zit. nach Filmarchiv Austria: Geschichte  
1950-1999, [http://filmarchiv.at/show\\_content2.php?s2id=123](http://filmarchiv.at/show_content2.php?s2id=123), 15.2.2011.

Filmarchiv Austria: Aufgaben, [http://filmarchiv.at/show\\_content.php?hid=1](http://filmarchiv.at/show_content.php?hid=1), 15.2.2011.

-: Cinema Sessions, [http://filmarchiv.at/show\\_content.php?sid=351](http://filmarchiv.at/show_content.php?sid=351), 15.2.2011.

-: Geschichte 1886-1932, [http://filmarchiv.at/show\\_content2.php?s2id=121](http://filmarchiv.at/show_content2.php?s2id=121), 15.2.2011.

-: Geschichte 1933-1945, [http://filmarchiv.at/show\\_content2.php?s2id=122](http://filmarchiv.at/show_content2.php?s2id=122), 15.2.2011.

-: Geschichte 2002 - Gegenwart, [http://filmarchiv.at/show\\_content2.php?s2id=124](http://filmarchiv.at/show_content2.php?s2id=124), 15.2.2011.

-: Metro Kino, [http://filmarchiv.at/show\\_content.php?hid=10](http://filmarchiv.at/show_content.php?hid=10), 15.2.2011.

-: Silent Masters, [http://filmarchiv.at/show\\_content.php?sid=397](http://filmarchiv.at/show_content.php?sid=397), 18.2.2011.

Filmorchester Babelsberg e.V: Biographie,  
<http://www.filmorchester.de/german/index.php?id=9&s=0>, 13.08.2010.

Folkwang Universität der Künste: Auszeichnungen/Preis der Filmkritik,  
<http://www.folkwang-uni.de/home/tanz/auszeichnungen/?pos=30&cHash=998b173856>, 11.07.2010.

-: Lehrende/Joachim Bärenz, <http://www.folkwang-uni.de/de/home/tanz/lehrende/tanz-doz-details/?mehr=1&detaildozent=260>, 11.07.2010.

Förderverein Filmkultur Bonn e.V.: Bonner Sommerkino – zum letzten Mal?,  
[http://www.film-ist-kultur.de/sommerkino/soki\\_2010.shtml?105#105](http://www.film-ist-kultur.de/sommerkino/soki_2010.shtml?105#105), 23.11.2008.

-: Eröffnungsfilm 2008: GIRL SHY (Harold Lloyd: Mädchenscheu). Internationale Stummfilmtage - 24. Bonner Sommerkino 2008 vom 14.-24. August 2008,  
<http://www.film-ist-kultur.de/sommerkino/2008/presse/pm1.shtml>, (21.4.2008), 20.11.2008.

-: Fragen und Antworten, [http://www.film-ist-kultur.de/sommerkino/infos\\_2010.shtml](http://www.film-ist-kultur.de/sommerkino/infos_2010.shtml), 23.11.2008.

-: <http://www.film-ist-kultur.de/sommerkino>, 20.11.2008.

-: Internationale Stummfilmtage Stummfilmtage 2008 - ein Rückblick,  
[http://www.film-ist-kultur.de/sommerkino/soki\\_2008.shtml?003#00](http://www.film-ist-kultur.de/sommerkino/soki_2008.shtml?003#00), 23.11.2008.

-: Pressemitteilung vom 21. April 2008, <http://www.film-ist-kultur.de/sommerkino/2008/presse/pm1.shtml>, 23.11.2008.

-: SchlagEnsemble H/F/M, <http://www.film-ist-kultur.de/personen/hfm/hfm.shtml>, 23.07.2010.

-: Werden Sie „stummer Freund“, „stumme Freundin“, [http://www.film-ist-kultur.de/sommerkino/soki\\_2010.shtml](http://www.film-ist-kultur.de/sommerkino/soki_2010.shtml), 23.11.2008.

Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft e.V.: Geschichte, <http://www.murnaugesellschaft.de/geschichte.html>, 13.5.2009.

-: Gesellschaft, <http://www.murnaugesellschaft.de/gesellschaft.html>, 13.5.2009.

Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden: Partner, <http://www.murnau-stiftung.de/de/01-02-00-partner.html>, 18.2.2011.

-: Projekte, <http://www.murnau-stiftung.de/de/03-00-00-projekte.html>, 18.2.2011.

-: Filmbestand, <http://www.murnau-stiftung.de/de/02-00-00-filmbestand.html>, 18.2.2011.

-: Kuratorium, <http://www.murnau-stiftung.de/de/01-01-00-kuratorium.html>, 18.2.2011.

-: Murnau-Filmtheater im Deutschen Filmhaus, [http://www.deutsches-filmhaus-wiesbaden.de/murnau\\_filmtheater.html](http://www.deutsches-filmhaus-wiesbaden.de/murnau_filmtheater.html), 18.2.2011.

-: Die Rückkehr von Fritz Langs Metropolis, <http://www.metropolis2710.de/de/>, 18.11.2009.

Fuhrmann, Wolfgang: Der erste große Videoclip. Neu zu entdecken: das historische Filmkonzert „Berlin. Die Sinfonie der Großstadt“, <https://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2007/0920/none/0052/index.html>, in: Berliner Zeitung, <http://www.berliner-zeitung.de>, 20.9.2007, 3.10.2010.

-: Richard Strauss als Filmkomponist?, <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2008/1023/kulturkalender/0061/index.html>, in: Berliner Zeitung, <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/>, 23.10.2008, 1.2.2009.

Garling, Steven: Seminare, <http://www.stevengarling.com/seiten/seminar/seminar.html>, 2004, 19.10.2009.

Gesellschaft für zeitgenössische Musik Aachen e.V.: Keine Lust auf Mozart. Musikwettbewerb für Kinder und Jugendliche von 10 bis 17 Jahren, [http://gzmklangbruecke.de/download/gzm\\_flyer\\_mozart\\_2008.pdf](http://gzmklangbruecke.de/download/gzm_flyer_mozart_2008.pdf), 2008, 17.01.2010.

Glass, Christian: Kinos in Esslingen 1899 – 1990, in: Esslinger Studien, Esslingen 1990, [http://esslingen.lickert.net/kino/geschichte/kinos\\_in\\_esslingen.html](http://esslingen.lickert.net/kino/geschichte/kinos_in_esslingen.html), 11.09.2010.

Goslar, Nina: Filmgeschichte auf ARTE, <http://www.zdf-jahrbuch.de/2005/programm bouquet/goslar.html>, (März 2006), 2.4.2009.

Groß, Theodor: Ode an den Volksaufstand. Die Pet Shop Boys gehen mit einer Neuvertonung von »Panzerkreuzer Potemkin« auf Tour, <http://www.zeit.de/2005/36/PetShopBoys>, (23.2.2009), in: Zeit online, <http://www.zeit.de/index>, Jahrgang 2005, Ausgabe 36, 20.2.2011.

Gruber, Gerhard: Über Stummfilmpraxis, <http://www.filmmusik.at/GG/Filmbegleitung/Stummfilm/Praxis/>, 12.8.2009.

-: Zur Person, <http://filmmusik.at/Personelles/Biografie.html>, 13.07.2010.

Horwath, Alexander: Der Stummfilmmusiker Gerhard Gruber, <http://filmmusik.at/Personelles/Personelles/Gerhard-Gruber-Stummfilmmusiker.html>, 13.07.2010.

Houben, Eva-Maria: Violeta Dinescu, [http://mugi.hfmt-hamburg.de/A\\_lexartikel/lexartikel.php?id=dine1953](http://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php?id=dine1953), (7. 6.2008), in: MUGI (Musik und Gender im Internet), <http://mugi.hfmt-hamburg.de/>, hrsg. von Prof. Dr. Beatrix Borchard, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 21.2.2011.

Hünigen, James zu: Programmkino, <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Programmkino>, 3.1.2011.

Imig, Helmut: Vitae/Lebenslauf, <http://www.helmutimig.de/index.php/de/lebenslauf.html>, 12.08.2010.

Internationale Filmfestspiele Berlin: Berlinale-*Retrospektive* 2008: Luis Buñuel und Specials, [http://www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/2008/08\\_pressemitteilungen\\_2008/08\\_Pressemitteilungen\\_2008-Detail\\_3921.html](http://www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/2008/08_pressemitteilungen_2008/08_Pressemitteilungen_2008-Detail_3921.html), (03.01.2008), 17.2.2011.

Internationales filmfest Braunschweig e.V.: 24. Internationales filmfest Braunschweig, [http://www.filmfest-braunschweig.de/de/ueber\\_uns/das\\_filmfest/](http://www.filmfest-braunschweig.de/de/ueber_uns/das_filmfest/), 19.2.2011.

-: Programm/Filmkonzerte, [http://www.filmfest-braunschweig.de/de/programm/?no\\_cache=1&tx\\_hkffp\\_pi1\[cmd\]=dpfl&tx\\_hkffp\\_pi1\[p\]=11](http://www.filmfest-braunschweig.de/de/programm/?no_cache=1&tx_hkffp_pi1[cmd]=dpfl&tx_hkffp_pi1[p]=11), 19.2.2011.

Interzone perceptible GbR: HybridOrgan, <http://www.interzone-perceptible.de/deutsch/konzept/index.htm>, 21.09.2010.

Jehmlich Orgelbau Dresden GmbH: Welte-Kino-Orgel im Filmmuseum Potsdam, [http://www.jehmlich-orgelbau.de/deutsch/restaurationen/orgel\\_kino.htm](http://www.jehmlich-orgelbau.de/deutsch/restaurationen/orgel_kino.htm), 20.09.2010.

Jünger, Josef K: Wozu Stummfilm? Ein programmatischer Text, <http://karlsruher-stummfilmtage.de/pages/wozu-stummfilm.php>, (2004), 5.3.2010.

Kino Arsenal: Willy Sommerfeld zum Gedenken, <http://www.arsenal-berlin.de/de/arsenal/programmtext-anzeige/article/1134/212.html?cHash=6827c5f7d3>, Februar 2008, 18.07.2010.

Koch, Klaus G.: Rosenkavallerie. Ein Stummfilm erinnert an Richard Strauss, <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/1999/0910/feuilleton/0124/index.html>, in: Berliner Zeitung, <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/>, 10.9.1999, 1.2.2009.

Koch, Martin: Den Bildern einen Klang geben. Stummfilmkonzerte von Stephan von Bothmer, [http://www.dradio.de/suche/?action=search&uri=suche%2F&exp=0&sp=dkultur&ss=dkultur\\_profil&sort=date%3AD%3AR%3Ad1&q=Bothmer](http://www.dradio.de/suche/?action=search&uri=suche%2F&exp=0&sp=dkultur&ss=dkultur_profil&sort=date%3AD%3AR%3Ad1&q=Bothmer), in: Deutschlandradio Kultur, <http://www.dradio.de/dkultur/>, 20.2.2007, 12.07.2010.

Kommunales Kino Freiburg: freiburger film forum 1998 - stummfilm und musik, <http://www.koki-freiburg.de/archiv/fifo/fifo98/festival.html>, 15.11.2009.

Kothenschulte, Daniel: Gegen die Schallmauer. Die Rückkehr des Stummfilmpianisten, [http://www.filmstiftung.de/fist/download\\_pdf/newsletter/newsletter408.pdf](http://www.filmstiftung.de/fist/download_pdf/newsletter/newsletter408.pdf), in: newsletter. Der Brancheninformationsdienst der Filmstiftung NWR, Ausgabe 4, August 2008, hrsg. von Schmid-Ospach, Michael/Güss, Tanja, 13.10.2009.

Kulturraum 10 Favoriten: 10 Jahre Filmfest am Laaerberg - Stummfilme mit Live-Musik <http://www.kulturraum-favoriten.at/stumm&laut/stumm&laut10.htm>, (5.8.2009), 16.1.2011.

Landeshauptstadt München. Filmmuseum im Münchner Stadtmuseum: 2011/heft 20, <http://www.stadtmuseum-online.de/aktuell/progheft18.pdf>, 19.2.2011.

Lickert, Knut: Stummfilm in Esslingen am Neckar, <http://www.stummfilm.info/festival/esslingen/index.html>, 19.11.2008.

Linke, Hans-Jürgen: Als der Tonfilm kam, war alles vorbei. Ein Gespräch mit Dirigent Frank Strobel über Filmmusik und die Kino-Musik-Kultur der Stummfilmzeit, [http://www.fr-online.de/in\\_und\\_ausland/kultur\\_und\\_medien/feuilleton/?em\\_cnt=1372049](http://www.fr-online.de/in_und_ausland/kultur_und_medien/feuilleton/?em_cnt=1372049), in: Frankfurter Rundschau online, <http://www.fr-online.de>, hrsg. v. Druck- und Verlagshaus Frankfurt am Main GmbH, 24.7.2008, 15.1.2010.

-: Von der Macht der Musik im Stummfilm. Interview mit Dirigent Frank Strobel, [http://www.fr-online.de/in\\_und\\_ausland/kultur\\_und\\_medien/feuilleton/?em\\_cnt=2238438&em\\_cnt\\_page=3](http://www.fr-online.de/in_und_ausland/kultur_und_medien/feuilleton/?em_cnt=2238438&em_cnt_page=3), in: Frankfurter Rundschau online, <http://www.fr-online.de>, hrsg. v. Druck- und Verlagshaus Frankfurt am Main GmbH, 28.1.2010, 17.2.2010.

Luehrs-Kaiser, Kai: Im Kino liegt die Zukunft der Musik, [http://www.welt.de/welt\\_print/article2347419/Im-Kino-liegt-die-Zukunft-der-Musik.html](http://www.welt.de/welt_print/article2347419/Im-Kino-liegt-die-Zukunft-der-Musik.html), in: Welt Online, <http://www.welt.de/>, 25.8.2008, 13.11.2009.

Medienforum Heidelberg e.V.: Faszinierendes Zelluloid - Jüdisches Leben in der Weimarer Republik,

<http://www.karlstorkino.de/index.php?RUBRIK=14&Document=29&ID=18>,  
17.01.2010.

Melle, Stefan: Lustige Hütte über dem Abgrund. Chaplins „Goldrausch“ in der Komischen Oper, [www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/1997/0523/none/0044/index.html](http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/1997/0523/none/0044/index.html), in: Berliner Zeitung, <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/>, 23.5.1997, 1.2.2009.

Musikakademie der Stadt Basel: Vorschau Studienwoche 5.-10 Januar 2009 Musikpädagogik / Schulmusik II / SLA, [http://www.hsm-basel.ch/dokumente/pdf/Vorschau\\_Studienwoche\\_Musikpaedagogik\\_Januar\\_2009\\_.pdf](http://www.hsm-basel.ch/dokumente/pdf/Vorschau_Studienwoche_Musikpaedagogik_Januar_2009_.pdf), 17.01.2010.

Musikverlag Ries & Erler: Orchestermusik zu großen Stummfilmen, <http://www.stummfilmmusik.com/>, 20.2.2011.

Nestel, Jogi: Der General/Das projekt, <http://www.drumsandmovies.de/59.0.html>, 01.09.2010.

-: Drums and Movies/Vita, <http://www.drumsandmovies.de/31.0.html>, 01.09.2010.

Norddeutscher Rundfunk: NDR das neue werk, [http://www.ndr.de/orchester\\_chor/das\\_neue\\_werk/index.html](http://www.ndr.de/orchester_chor/das_neue_werk/index.html), 20.2.2011.

Ogan, Bernd: Yogo Pausch, <http://www.yogo-pausch.de/html/personality.html>, 31.08.2010.

Österreichisches Filmmuseum: Das Unsichtbare Kino, [http://www.filmmuseum.at/ueber\\_uns/das\\_unsichtbare\\_kino](http://www.filmmuseum.at/ueber_uns/das_unsichtbare_kino), 19.2.2011.

-: Film und Live-Musik: Lev Kulešov/Franz Reisecker: „Po zakonu (Nach dem Gesetz)“, [http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216720898687&schienen\\_id=1289998529722](http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216720898687&schienen_id=1289998529722), 19.2.2011.

-: From Silence to Sound, <http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&content-id=1219068750301>, 14.11.2009.

-: Geschichte, [http://www.filmmuseum.at/ueber\\_uns/geschichte](http://www.filmmuseum.at/ueber_uns/geschichte), 19.2.2011.

-: Mission Statement, [http://www.filmmuseum.at/ueber\\_uns/mission\\_statement](http://www.filmmuseum.at/ueber_uns/mission_statement), 19.2.2011.

Pausch, Yogo: Cinemusic – Filmbegleitungen, <http://www.yogo-pausch.de/html/cinemusic.html>, 31.08.2010.

PhonoKlangGalerie: Wir, <http://www.ohrenkino-berlin.de/>, 15.01.2010.

-: Wir/Zwölf Fragen, <http://www.ohrenkino-berlin.de/>, 15.01.2010.

-: Wir/Zwölf Fragen, <http://www.ohrenkino-berlin.de/>, 15.01.2010

Pogade, Daniela: Ein Hoch auf Willy Sommerfeld,  
<http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2004/0206/berlinale/0024/index.html>, in: Berliner Zeitung, <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/>, 6.2.2004, 18.3.2009.

Rank, Tobias/ Stephan, Gunthard: Filme,  
<http://www.wanderkino.de/wanderkino/index2.php?link=filme>, 21.2.2011.

-: Wanderkino,  
<http://www.wanderkino.de/wanderkino/index2.php?link=wanderkino>, 21.2.2011.

Rauscher, Bruno: Livemusik zur Tortenschlacht. Pianist Heleg Barabas vertonte Stummfilme in der Mühle Oberteuringen, in: Südkurier, 30. 01. 2007,  
<http://www.helge-barabas.de>, 12.01.2010.

Robert Bosch Stiftung GmbH: Hans-Joachim Eichberg, Berlin:  
Kino-Orgel im Babylon, <http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/19724.asp>, 20.09.2010.

Salzburg Biennale: Programm 2011/Lichtspielmusik,  
<http://www.salzburgbiennale.at/lichtspielmusik.php>, 24.2.2011.

Scheper, Julia: „Das Gespräch“ auf NDR Kultur: Der Dirigent Frank Strobel befragt von Sven Ahnert,  
<http://www.ndr.de/unternehmen/presse/pressemitteilungen/pressemeldungndr3636.html>, (9.4.2009), 20.2.2011.

St. Balbach Art Produktion: <http://www.stummundlaut.at/>, 16.1.2011.

Stiftung Deutsche Kinemathek: Retrospektive/Profil/Filmkopien,  
<http://www.deutsche-kinemathek.de/>, 23.2.2011.

Strobel, Frank: Bedeutung von Stummfilm und Musik-Aufführungen,  
[http://www.frankstrobel.de/deutsche\\_Version/Texte\\_\\_Kritiken/Texte/Text2/text2.html](http://www.frankstrobel.de/deutsche_Version/Texte__Kritiken/Texte/Text2/text2.html), 19.2.2011.

-: Biographie,  
[http://www.frankstrobel.de/deutsche\\_Version/Biographie\\_/biographie\\_.html](http://www.frankstrobel.de/deutsche_Version/Biographie_/biographie_.html), 03.08.2010.

-: Der Dirigent eines Filmorchesters,  
[http://www.frankstrobel.de/deutsche\\_Version/Texte\\_\\_Kritiken/Texte/Text1/text1.html](http://www.frankstrobel.de/deutsche_Version/Texte__Kritiken/Texte/Text1/text1.html), 3.8.2010.

-: Nachrichten,  
[http://www.frankstrobel.de/deutsche\\_Version/Nachrichten/nachrichten.html](http://www.frankstrobel.de/deutsche_Version/Nachrichten/nachrichten.html), 19.2.2011.

The Sounds of Silents: <http://www.willysommerfeld.de/willysommerfeld.htm>, 18.07.2010.

VIENNALE – Internationales Filmfestival Wien: IG Programm kino,  
<http://www.viennale.at/de/frame.shtml?4636;pdfIGPROGRAMMKINO>, 13.2.2011.

Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Film Konzert: „The Lodger“ von Alfred Hitchcock mit Musik von Joby Talbot, [www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2004/0326/none/0085/index.html](http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2004/0326/none/0085/index.html), in: Berliner Zeitung, <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/>, 26.3.2004, 23.1.2010.

Wegewitz, Jane/Wörner, Sven: Zum Thema (Erst das Sehen macht den Film),  
<http://www.stummfilmfestival.de/2009/text.php>, 7.4.2010.

Welt Online: Rainer Rother im Interview mit Welt Online, Metropolis-Fund. Neue Szenen sind „wie ein Lottogewinn“,  
[http://www.welt.de/kultur/article2174277/neue\\_Szenen\\_sind\\_wie\\_ein\\_Lottogewinn.html](http://www.welt.de/kultur/article2174277/neue_Szenen_sind_wie_ein_Lottogewinn.html), in: Welt Online, <http://www.welt.de/>, 3.7.2008, 12.01.2010.

wergehthin Ltd.: Stummfilm live Festival, Berlin,  
<http://www.wergehthin.de/Berlin/Babylon/Stummfilm-live-Festival--494594>, 14.2.2011.

Wiener Konzerthausgesellschaft: Budapest Symphoniker/Heller „Siegfried“,  
<http://konzerthaus.at/archiv/datenbanksuche/>, 21.2.2011.

-: Zyklus Film und Musik live, <http://konzerthaus.at/programm/zyklen/>, 21.2.2011.

Zürcher Kammerkonzerte: Faust - A project by Daniel Schnyder,  
<http://www.kammerkonzerte.ch/faust/>, 20.2.2011.



## LEBENS LAUF

---

### PERSÖNLICHE DATEN

Name: Mag. art. Olivia Niepel

geboren am 02.05.1980 in Wien

Staatsangehörigkeit: Österreich

e-mail: oniepel@hotmail.com

### SCHULBILDUNG

1986-1990 Besuch der öffentlichen Volksschule Wittelsbachstraße 6, 1020 Wien

1990-1998 Besuch des Bundesgymnasiums und Bundesrealgymnasiums Wien III, Kundmannngasse 22, 1030 Wien

1998 Matura (ausgezeichneter Erfolg)

### STUDIEN

1994 Aufnahmeprüfung und Inskription an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien als außerordentliche Hörerin (Vorbereitungslehrgang Gitarre)

1998 Beginn des Studiums der Gitarre (Konzertfach) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien als ordentliche Hörerin

1998 Beginn des Studiums der Rechtswissenschaften an der Universität Wien

1999 Erste Diplomprüfung des Studiums der Rechtswissenschaften

2001 Abbruch des Studiums der Rechtswissenschaften und Inskription der Studien der Musikwissenschaft sowie der Theater-, Film- und Medienwissenschaft

2003 Erste Diplomprüfung des Studiums Konzertfach Gitarre

2004 Beginn des Diplomstudiums Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Sommersemester 2004 Beurlaubung aufgrund der Geburt einer Tochter

2007 Zweite Diplomprüfung des Studiums Konzertfach Gitarre und Verleihung des akademischen Grades Magistra der Künste (Mag. art.)

## BERUFSTÄTIGKEITEN

2008 Aufnahme der selbstständigen Tätigkeit als Instrumentallehrerin

seit 2009 Mitglied des Neuen Wiener Mandolinen- und Gitarrenorchesters

Wien, im Juni 2011