

Dieses Dokument ist eine Zweitveröffentlichung von:

Andreas Münzmay

Ausweitung der Machbarkeitszone:

**Ästhetisch-technische Modernitätskonzepte von Film und Partitur
in Arnold Francks und Paul Hindemiths „In Sturm und Eis“ (1921)**

Veröffentlicht in:

Spiel (mit) der Maschine: Musikalische Medienpraxis in der Frühzeit von
Phonographie, Selbstspielklavier, Film und Radio, hg. v. Marion Saxer, Bielefeld:
transcript Verlag, S. 317–346.

Verlag: transcript | Jahr: 2016

DOI: <https://doi.org/10.14361/9783839430361-016>

Es gelten die Regelungen des Urheberrechts,

<https://rightsstatements.org/page/InC/1.0/?language=de>

Bereitgestellt von:

musiconn.publish – <https://musiconn.qucosa.de>



Ausweitung der Machbarkeitszone

Ästhetisch-technische Modernitätskonzepte von Film
und Partitur in Arnold Fancks und Paul Hindemiths
»In Sturm und Eis« (1921)

Andreas Münzmay

Im Sommer 1921 hielt sich Paul Hindemith für mehrere Wochen in der Freiburger Villa Arnold Fancks auf. Fanck war damit beschäftigt, das Filmmaterial zu seinem Bergfilm *In Sturm und Eis* zu sichten, zu schneiden und zu montieren. Hindemith, interessierter Beobachter dieser Arbeiten, soll dazu geäußert haben, was Fanck »da im Bild mache, sei ja reine Musik«,¹ und entwarf vor Ort eine durchkomponierte Orchesterpartitur zu dem in Spielfilmlänge in sechs Akten abgefassten Stummfilm. Von medienkunsthistorischem Interesse ist diese Zusammenarbeit allein schon deshalb, weil beide Komponenten schon für sich jeweils »Pioniertaten« waren. Arnold Fanck gilt allgemein als Vorreiter des Bergfilms, dessen frühe Arbeiten »grandiose Landschaftsbilder zu einer Zeit einfingen, als deutsche Filme im allgemeinen nicht mehr als Studiodekorationen boten. [...] Im Dokumentargenre erreichten diese Filme Unvergleichliches.«²

1 | Dazu siehe unten, S. 321f.

2 | Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* [1947], Berlin 2012 (= Ders.: *Werke*, Inka Mülder-Bach (Hg.); Band 2,1), S. 136. Kracauer fand aber die »Vergötzung von Gletschern und Felsen symptomatisch für einen Antirationalismus«, aus dem dann »die Nazis Kapital schlagen konnten« (S. 138) und sah die »Vorhitlerzeit [...] bestätigt durch die Zunahme und spezifische Entwicklung der Bergfilme« (S. 309). Erst Eric Rentschler: »Mountains and Modernity: Relocating the Bergfilm«, in: *New German Critique* 51 (1990): Special Issue on Weimar

*Im Kampf mit dem Berge. I. Teil. In Sturm und Eis*³ war nach *Das Wunder des Schneeschuhs* (1920) die zweite seiner entsprechenden Produktionen, entstanden unter lebensgefährlichen Bedingungen im Wallis. Ebenso betrat Paul Hindemith mit seiner durchkomponierten Originalpartitur noch kaum erkundetes Neuland in einem Gattungsumfeld, in dem Kompilation und Improvisation die Regel waren⁴.

Hindemiths Bonmot von der im Bild realisierten »reinen Musik« scheint dabei auf eine besondere Aufeinanderbezogenheit der medialen Schichten Bewegtbild und Musik zu verweisen. Als Zeitkünste stehen beide Kunstformen fraglos in einem charakteristischen Verwandtschaftsverhältnis, sind dabei aber in ihrer Materialität und ihren Vokabularen doch auch grundverschieden. Im Vorfeld einer genaueren Beobachtung der Wechselbeziehung von filmischer und musikalischer Komposition im Falle von *In Sturm und Eis* ist es allerdings angezeigt, den historischen Zusammenhang des kolportierten Hindemith'schen Ausspruchs kritisch zu rekonstruieren. Die praktischen Umstände der Zusammenarbeit von Filmer und Komponist werden dabei, soviel sei gleich vorweggenommen, allenfalls in Umrissen greifbar, und die Authentizität des Ausspruchs erweist sich als überaus unsicher.

Mass Culture, S. 137–161, regte eine kulturhistorische Wiederbeschäftigung mit Fancks Arbeiten und dem Bergfilm der Weimarer Zeit insgesamt an.

3 | So das originale Filmplakat (abgebildet in Matthias Fanck: *Weisse Hölle – weisser Rausch. Arnold Fanck. Bergfilme und Bergbilder 1909–1939*, Zürich 2009, S. 24), das Presseheft (abrufbar unter <http://www.arte.tv/de/historische-materialien/7473650.html> vom 04.08.2015) sowie das Uraufführungsprogrammheft (abgebildet bei Lothar Prox: »Anmerkungen zur Wiederentdeckung und Rekonstruktion von Film und Musik ›Im Kampf mit dem Berg‹«, in: *Hindemith-Jahrbuch 19* (1990), S. 68–77, hier S. 75–77). Der Titel des Films wird oft nur als *Im Kampf mit dem Berge* wiedergegeben, d. h. mit dem Obertitel des geplanten Mehrteilers gleichgesetzt, von welchem allerdings nur *In Sturm und Eis* realisiert wurde.

4 | Zu Originalkompositionen seit 1895 und zur Praxis der Stummfilmbegleitung vgl. im Band *Ton-Spuren aus der Alten Welt*, Ivana Rentsch/Arne Stollberg (Hg.), München 2013, v. a. die Beiträge von Claudia Bullerjahn: »Zwischen Patina und High-Tech. Zur Problematik der Rekonstruktion von Stummfilm-Originalkompositionen der 1920er Jahre«, S. 66–92, und Arne Stollberg: »Illustration oder Komposition? Camille Saint-Saëns' Musik zu *L'Assassinat du Duc de Guise* (1908) im Licht späterer Gattungskonventionen«, S. 93–124.

»REINE MUSIK« – FANCKS SPÄTER RÜCKBLICK AUF DIE ENTSTEHUNGSUMSTÄNDE DER PARTITUR

Zu dem so prononciert programmatischen Beiklang des Hindemith'schen Bonmots von der »reinen Musik im Bild«, das ebenso wie der Film-Untertitel »Eine Alpensymphonie in Bildern von Arnold Fanck«⁵ auf synästhetische Ansätze zu verweisen scheint, steht merkwürdig quer, dass Hindemith selbst sich nie mehr zur *Musik zu dem Film »In Sturm und Eis«* äußerte, die er als 25-Jähriger komponiert hatte – auch nicht 1928 im Zusammenhang des von ihm verantworteten Filmmusikschwerpunkts bei den Baden-Badener Kammermusiktagen⁶. Einziger Beleg einer Wiederbeschäftigung mit dem Werk ist Hindemiths in den 30er-Jahren vorgenommener Eintrag in sein chronologisches *Verzeichnis aller fertigen Kompositionen*, und hier reiht es Hindemith nicht in die Werkchronologie, sondern ganz am Ende unter »Gelegenheitskompositionen und Allerlei« ein:⁷

Musik zu dem Film »In Sturm und Eis«

(Im Auftrag der Berg- & Sport-Film G.m.b.H Freiburg i. Br.)

für Ensemblebesetzung. 5 Acte.⁸ Partitur.

5 | Siehe Presseheft, sowie Anon.: »Natur im Film. Im Kampf mit dem Berge. – Tierfilmsensationen. – Flüssige Kristalle«, in: *Der Film* 39 (1921), S. 50; zit. bei Christoph Hust: »Paul Hindemith als Filmkomponist. Über die Musik zu Arnold Fancks »Im Kampf mit dem Berge: In Sturm und Eis«, in: *Hindemith-Jahrbuch* 32 (2003), S. 148–166, hier S. 148. Hust geht dem Bezug zu Richard Strauss' *Alpensinfonie* nach: »[D]ie Handlungsstruktur [war] bei Fanck und Strauss die gleiche und nicht übermäßig kompliziert: das Besteigen eines Bergs (das bei beiden über den äußeren Vorgang hinausdeutet) in zahlreichen Episoden« (S. 155).

6 | Vgl. Paul Hindemith: »Texte zur Filmmusik«, in: *Hindemith-Jahrbuch* 19 (1990), S. 78–99. Hindemith ist 1928 »gegen den unrationellen Betrieb eines Riesenorchesters, das den Intentionen des Films nicht entspricht«, und sieht »8–9 Mann« oder »mechanische Musik« als beste Alternativen (S. 80). Ob Hindemiths Skepsis, der »bisher eigens für den Film komponierten Musik« könne man »leider den Vorwurf nicht ersparen, daß auch sie sich lediglich damit befaßt hat, die Vorgänge zu untermalen« (S. 83) auch seine eigene *In Sturm und Eis*-Partitur einschloss, ist nicht bekannt.

7 | Paul Hindemith: *Verzeichnis aller fertigen Kompositionen [1913–1938]*, autogr. Ms., Hindemith Institut Frankfurt; die Rubriküberschrift dort S. 223, der Werkeintrag S. 235. – Ich danke Frau Dr. Susanne Schaal-Gotthardt, Frau Dr. Luitgard Schader und Herrn Dr. Heinz-Jürgen Winkler für all ihre Auskünfte und freundliche Unterstützung.

8 | Diese Fehlangabe korrespondiert mit einem ähnlichen Befund im Partiturautograph (»*Musik zu dem Film: / In Sturm und Eis.: / komponiert von / / Für Salonorchester*

Begonnen am Fertig am 2. Sept. 1921

Ms. hier

Arnold Fanck, kompromittiert durch Zusammenarbeit mit der NS-Propaganda seit 1936,⁹ war nach 1945 ohne Arbeitsmöglichkeit. Erst ab den späteren 1950er-Jahren ergaben sich für seine früheren Filme wieder Aufführungsmöglichkeiten bei Festivals und im Fernsehen sowie eine wachsende Anerkennung seiner Bedeutung für das frühe deutsche Kino, gipfelnd in der Verleihung des Deutschen Filmpreises 1964. Fancks Initiative Anfang 1954, *In Sturm und Eis* wieder auszugraben, steht im Zusammenhang seiner Bemühungen, wieder Fuß zu fassen, wobei Fanck sich vom Namen Hindemiths offenbar einen positiven Effekt erhoffte. Er schrieb an Hindemiths Verleger Ludwig Strecker im Mainzer Schott-Verlag, es sei »m.E. für die Musikwelt ausserordentlich interessant, wenn man dieses Jugendwerk von Hindemith wieder ausgraben könnte«, denn »[e]s war dies wahrscheinlich der erste Fall, in dem ein Film im heutigen Sinne mit eigener Musik vertont wurde. Zumindest muss es einer der allerersten Filme gewesen sein.«¹⁰ So erkundigt sich Fanck, ob bei Schott Material vorliege, etwa ein Klavierauszug oder eine Partitur. Er habe die »dunkle Erinnerung«, 1921 im Vorfeld der Filmpremiere (Berlin, 22. September 1921) einen »ziemlich dicken Partiturband« verschickt zu haben,¹¹ verfüge aber lediglich noch über »die Violinstimme. Mit der sich nichts anfangen lässt, weil sie die

(Ensemblebesetzung) / Klavier, Harmonium, Violine 1, Violine obligat, Cello, Bass, Flöte, Oboe, Klarinette, / Trompete, Posaune und Schlagzeug / In allen Zusammenstellungen mit Klavier und 1. Violine ausführbar. / (Kleinste Besetzung: Klavier & 1. Violine.) / Partitur. / Frankfurt Main / Begonnen 15. Juli 1921.« Hindemith Institut Frankfurt): Dort steht am Ende des V. Aktes (S. 213) die Angabe »Ende des vierten Aktes / 2. August 1921«, davon abgesehen ist die sechsaktige Einteilung aber konsistent (Einträge S. 81 »Ende des zweiten Aktes / 12. August 1921«, S. 135 »Ende des dritten Aktes / 14. August 1921«, S. 172 »Ende des vierten Aktes«). – Die Ortsangabe »Frankfurt Main« im Titel dieses Partiturotographs könnte dabei darauf hindeuten, dass diese Quelle den Status einer nachträglichen »Frankfurter Reinschrift« hat, evtl. auf Basis eines (nicht erhaltenen) »Freiburger Particells« o. Ä.

9 | Janine Hansen: Arnold Fancks »Die Tochter des Samurai«. Nationalsozialistische Propaganda und japanische Filmpolitik, Wiesbaden 1997.

10 | Arnold Fanck an Ludwig Strecker (Musikverlag Schott), Freiburg i.Br. den 22.01.1954, mschr. Abschrift; Hindemith Institut Frankfurt, Signatur 3.456.1.

11 | Dies könnte passen: Zwischen Abschluss der Komposition (2. Sept.) und Filmpremiere blieben zumindest 20 Tage, um Leihmaterial herzustellen (was meint Fanck mit »gedruckt«? Vervielfältigung mittels eines Lichtpausverfahrens?) und zu verschicken, und um (erfolglos) mit dem Ufa-Kapellmeister Willy Schmidt-Gentner darüber zu verhandeln, die neuartige Originalmusik doch möglichst zu spielen.

Melodie nicht gibt.« Vor dem Hintergrund, dass Fanck betont, er selbst besitze die Rechte an der Musik, die Hindemith »drucken liess und mir schenkte (Copyright meiner Berg- und Sportfilm-Gesellschaft, was er aufdrucken liess)«, fragt man sich, wieso Fanck sich an Strecker und nicht etwa an Hindemith wandte. Denkbar ist auch, dass Fanck von Hindemith selbst an Strecker verwiesen worden war. Eine zweite Schilderung, die Fanck 1970 auf Nachfrage vonseiten der zwei Jahre zuvor gegründeten Fondation Hindemith gibt, legt dies nahe:

»Es war wohl im Jahre 1954, da fand ich in meinen alten Akten ein Stück dieser Partitur und schickte sie an Hindemith ganz glücklich darüber, daß dieses historische Dokument nun doch erhalten sei. [...] Daraufhin aber schrieb mir Hindemith, daß das leider nur die Violinstimme sei, also ohne besonderen Wert. Ob ich sie ihm dann überließ, oder seinem Verlag schickte, weiß ich nicht mehr.«¹²

Es bleibt also Spekulation, ob Hindemith, der die Partitur laut eigenhändigem *Verzeichnis* ja in seinem persönlichen Bestand hatte, die *In Sturm und Eis*-Musik schlicht vergessen, oder ob – und ggf. warum: aus ästhetischen, politischen, persönlichen Gründen? – er sie Fanck womöglich bewusst vorenthalten hat.

Fanck macht in seinen Schreiben an Strecker (1954) bzw. Haack (1970) auch Angaben zu den Entstehungsumständen der Musik, die mit Blick auf die künstlerische Idee und die technische Koordination von *In Sturm und Eis* zwar von größtem Interesse sind, aber als einzige und zudem mit sehr großem zeitlichem Abstand entstandene Zeugnisse auch mit größter Vorsicht zu betrachten sind. An Strecker schreibt er 1954:

»Ich stellte damals gerade meinen ersten Hochgebirgsfilm ›Im Kampf mit dem Berg‹ zusammen und Herr Hindemith verfolgte diese Arbeit während der Vorführung ihrer einzelnen Komplexe mit immer wachsendem Interesse. Bis er mir eines Tages sagte: ›Das was ich da im Bild mache, sei ja reine Musik – – und ob er mir diesen Film einmal in Musik umsetzen dürfe.‹ Er komponierte dann diesen Film mit einer wahren Begeisterung in einer unglaublichen kurzen Zeit, meiner Erinnerung nach konnten es nicht mehr wie 2 Wochen gewesen sein. Wobei ich ihm die einzelnen Komplexe naturgemäss immer wieder vorführte.«

Sechzehn Jahre später fügt Fanck bestimmte Nuancierungen und Präzisierungen hinzu. Nur 1970 beispielsweise gibt Fanck an, er habe Hindemith »den ganzen Film in der ersten Fassung« vorgeführt. *Daraufhin* habe jener dann »ganz begeistert zu mir« gesagt: »Wissen Sie, was Sie da machen ist rei-

12 | Arnold Fanck an Helmut Haack (Fondation Hindemith), 18. Juli 1970, mschr. Original, 2 Bl. A4; Hindemith Institut Frankfurt, Signatur 3.456.2.

ne Musik.« Ungeachtet solcher kleiner Widersprüche scheint aber in beiden Schreiben halbwegs übereinstimmend ein kollektiver Schaffensprozess auf, der im Kern darauf beruhte, dass Fanck zunächst den Film einigermaßen fertigstellte (die Arbeit in ihren »einzelnen Komplexen« bzw. »den ganzen Film in der ersten Fassung«), woraufhin der Komponist zunächst als Beobachter des Schnitt- und Montagevorgangs ins Spiel kommt. Dessen Ergebnis war – kompositorisch gedacht – »Form«: ein in die sechs Akte grobgegliederter¹³ und in die zahlreichen (kürzeren, längeren, ggf. zerschnittenen und so auf mehrere Stellen im Film verteilbaren) Einstellungen feingliederter formaler Verlauf, der beim Montageprozess buchstäblich auf dem Tisch lag in Gestalt von »Röllchen«, Filmmaterialabschnitten, Klebestellen usw. – Falls überhaupt authentisch, könnte sich Hindemiths Ausspruch von der »reinen Musik« durchaus auf diesen formal-technischen Aspekt der Abfassung des Films beziehen: das »Komponieren« des Films zu einem aus aufeinander bezogenen, auseinander hervorgehenden, motivisch miteinander verwandten Abschnitten bestehenden Ganzen.

Genau auf dieser Stufe des Prozesses setzt der Akt des Vertonens durch Hindemith ein. Fanck assistiert, indem er dem Komponisten »die einzelnen Komplexe naturgemäss immer wieder vorführte« (1954), bzw. »ihm also im Laufe der nächsten Wochen immer wieder einzelne Teile vorführen [musste], wobei ich ihm die Meterlängen abstoppte¹⁴ und er schon während der Vorführung sich kurze Notizen in die Noten machte« (1970). Als eine weitere Stufe des Prozesses erscheint schließlich (und zwar nur in Fancks späterer Schilderung) Hindemiths Ausschreiben der Komposition, mündend im Durchspielen der »inzwischen fertig gewordenen Noten für die einzelnen Rollen« am Klavier. (Die »einzelnen Rollen« dürften dabei wohl mit den einzelnen Akten des Films gleichzusetzen sein.) Erst darauf folgte (ebenfalls nur nach der Schilderung von 1970) eine letzte Stufe, die explizit beide Künste synchron involvierte, nämlich das Vorspielen der »ganzen Komposition [...] auf dem Klavier [...] während ich vorführte.« Über eventuelle pragmatische Aspekte dieses Durchgangs – man möchte unterstellen, dass es dabei auch um Kontrolle und nötigenfalls Nachjustierung der Synchronpassung der Musik zum Film gegangen ist – verliert Fancks Schilderung kein Wort, sondern hebt einzig darauf ab, dass (erst) an diesem Punkt die Erhöhung der Wirkung der Bilder durch die Musik erkennbar geworden sei.

Die miteinander auf das Engste verschränkten Fragen, wie Fanck und Hindemith vorgegangen sind und welche ästhetischen Interessen für ihre Zusam-

13 | Oder evtl. in der ersten Rohfassung fünf Akte? Vgl. oben Anm. 8.

14 | Lothar Prox (»Anmerkungen«, S. 71) gewinnt diesem Halbsatz die recht weitgehende Konkretisierung ab: »Fanck erstellte für Hindemith ein Zeitprotokoll der Einstellungen und Sequenzen mit der Stoppuhr«.

menarbeit leitend gewesen sein könnten, sind mithin im Rückgriff auf Dokumentarisches allenfalls ansatzweise zu beantworten. Weitaus aussagekräftiger erscheinen Film und Partitur selbst, die im Folgenden einer von diesen Leitfragen geführten Lektüre unterzogen werden sollen.

DER BERG UND DIE MASCHINE – WIE FANCK BERGE ORDNET UND WOLKEN BEWEGT

In der Eröffnungssequenz von *In Sturm und Eis* exponiert Arnold Fanck in statischen, durch Zwischentitel voneinander abgesetzten Einstellungen seine Protagonisten, die »Riesen von Zermatt«¹⁵. Dabei fällt der Blick von der als Unterkunft und Stützpunkt des Filmteams dienenden Bétempshütte¹⁶ aus zunächst über den Gornergletscher und das Matteredal hinweg auf das nordwestlich von Zermatt gelegene Weißhorn (vorgeschalteter Zwischentitel: »Das Weißhorn 4511 m«; 02:29). Hierauf folgt das von Zermatt aus in südlicher Richtung gelegene Breithorn (»Das Breithorn 4171 m«; 02:46), dann »Castor 4230 m« (03:01), welcher etwas südöstlich des Breithorns liegt, dann nochmals weiter östlich »Monte Rosa 4638 m« (03:11), d. h. die über den Gletscherbrü-

15 | Zwischentitel bei 02:23. Die Zeitangaben beziehen sich hier und im Folgenden auf die 2013 uraufgeführte und 2014 auf DVD erschienene digitale Neufassung der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, des Filmarchivs Austria, des Hessischen Rundfunks und von ZDF/ARTE in Kooperation mit Schott Music International und dem Hindemith Institut Frankfurt: Im Kampf mit dem Berge. In *In Sturm und Eis* (D 1921/2013, R: Arnold Fanck), digital restaurierte Fassung, Edition Murnau Stiftung/Transit Film 88843 00849 9, 2014. Diese Fassung beruht auf einem im Filmarchiv Austria (Wien) wiederentdeckten viragierten Nitropositiv mit einer Gesamtlänge von 1253 m, das unter Hinzuziehung weiterer Quellen erstmals eine dem verlorenen Original angenäherte Fassung ermöglichte; detailliertere Angaben unter <http://www.arte.tv/de/filmfassung-und-gluecksfunde/7474048,CmC=7473644.html> vom 05.08.2015. Das Wiener Positiv hat den großen Vorteil, dass es die meisten originalen Zwischentitel enthält, wie sie auch in Hindemiths Partiturautograph eingetragen sind. – Mein herzlicher Dank gilt Nina Goslar (ZDF/ARTE) für viele Anregungen und Auskünfte.

16 | Siehe den unter <http://www.arte.tv/de/historische-materialien/7473650.html> vom 05.08.2015 einsehbaren Hüttenbucheintrag: »Oktober 1920 Berg und Sport-Film G.m.b.H. Freiburg [...] 3 Wochen bei meist herrlichem Wetter an dem ersten großen(?) alpinen Monumentalfilm ›Im Kampf mit dem Berge‹ gearbeitet. Zumeist im Zwillings- und Grenzgletscher, Felikjoch – Lyskamm – Lysjoch. Besteigung äußerst anstrengend wegen knietiefen Neuschnees. [...]«. Die Hütte war 1894/95 von dem Ingenieur François Bétemps errichtet worden, 1918 auf 45 Plätze vergrößert, seit 1929 »Monte-Rosa-Hütte«.

chen von Monte-Rosa-Gletscher und Grenzgletscher im Monte-Rosa-Massiv aufragende Dufourspitze (siehe Abbildung 1).

Das Bergpanorama der Eingangssequenz folgt also einer klaren Ordnung, einer gedachten Drehung von Nordwesten nach Osten. Zwei Gipfel bleiben dabei allerdings zunächst ausgespart: Matterhorn und Liskamm. Das Hinauszögern des Liskamm mag dramaturgisch unmittelbar einleuchten – schließlich ist dieser Berg (genauer: der 4527 Meter hohe Liskamm-Ostgipfel) der ›Haupt-

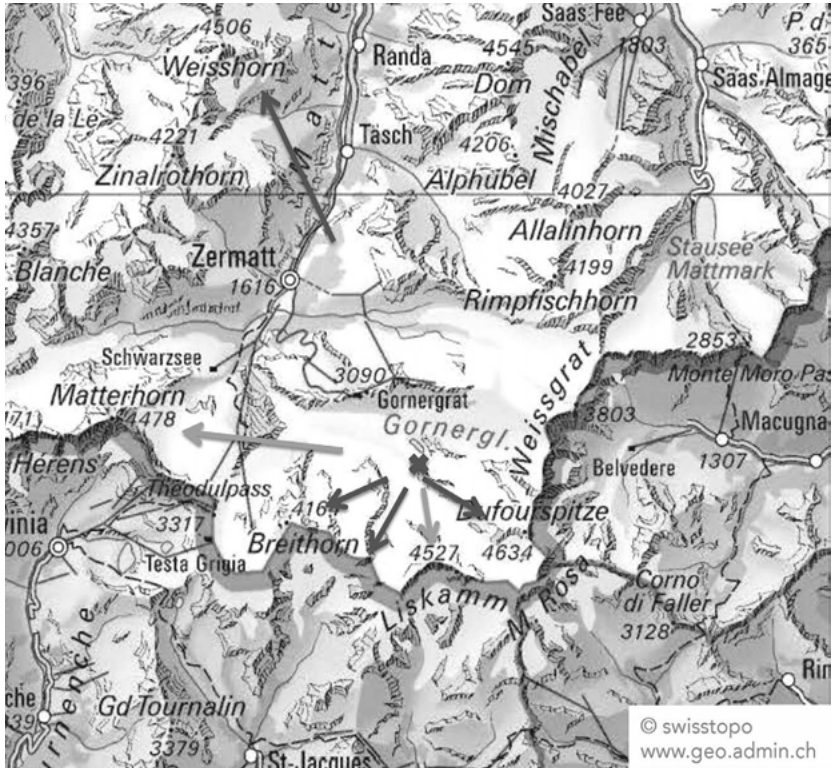


Abb. 1: Umgebung der Bétempshütte (x) mit ungefährender Markierung der Kamerablickrichtungen der sechs Einstellungen der »Vorstellung der Riesen von Zermatt«. Quelle Karte: swisstopo/www.geo.admin.ch vom 29.05.2014.

protagonist«, der im Film erstiegen, bzw. wie der Filmserien-Titel es nennt: ›bekämpft, werden wird. Zumindest beim Matterhorn drängt sich aber doch die Frage auf, weshalb es einen solchen ›Sonderplatz‹ erhalten hat. Denn ginge es um die Orientierung des Betrachters in der Szenerie, um ein illusionistisches ›Versetzen‹ des Zuschauers an den Kamerastandpunkt, dann wäre es besser, ja geradezu nötig gewesen, das Matterhorn direkt hinter die »Weißhorn«-Einstellung zu montieren. Fanck hingegen entscheidet – und zwar keineswegs nur



Abb. 2: Die »Riesen von Zermatt« in der Reihenfolge ihres »Auftretens«: Weißhorn, Breithorn, Castor, Monte Rosa, zuletzt Matterhorn und Liskamm.

Quelle: *Im Kampf mit dem Berge*. In *Sturm und Eis*, digital restaurierte Fassung 2014.

an dieser Stelle – zuungunsten von klarer Orientierung und Illusion¹⁷. Einige Beobachtungen können dazu beitragen, den möglichen Sinn eines solchen Vorgehens herauszuschälen:

Vom mehrgipfligen Panorama der »Weißhorn«-Einstellung wechselt Fanck zu einer »Breithorn«-Einstellung, die er mit langer Objektivbrennweite (220 mm¹⁸) fotografiert hat. Der Film selbst stößt förmlich seinen Betrachter mit filmischen Mitteln auf diese Besonderheit, denn die Einstellung ist mit einer kuppelförmigen Blende überwölbt, scheinbar ein additiver Spezialeffekt, der durch eine gewisse Ähnlichkeit mit einer über die Augen gehaltenen Hand oder mit der Röhre eines Fernglases den Eindruck der Fokussierung der fernen Gipfelregion betont, tatsächlich aber höchstwahrscheinlich auch schlicht eine fotografische Notwendigkeit, um Gegenlichtspiegelungen im Objektiv zu vermeiden. Gleich zu Beginn kehrt der Film so seine technische Verfasstheit ganz offensiv heraus (siehe Abbildung 2).

17 | Die Literatur geht einhellig davon aus, der Film sei eine »Dokumentation einer Bergbesteigung« (so z. B. C. Hust: »Paul Hindemith als Filmkomponist«, S. 151). Eine solche pauschale Sicht, letztlich eher durch bestimmte Zwischentitel als die Bildsequenzen des Films geleitet, verdeckt aber die Machart und Montage des Bildmaterials (und damit auch von Hindemiths Musik; s. u.) eher.

18 | M. Fanck: *Weisse Hölle – weisser Rausch*, S. 157: »Schon 1921, bei *Im Kampf mit dem Berge*, kam ein »Teleobjektiv« mit 220 Millimeter Brennweite zum Einsatz. Sehr ungewöhnlich, da in dieser Zeit noch kaum ein Regisseur außerhalb des Studios arbeitete.«

Wie für die Arbeit mit der optischen Perspektive, so gilt dies auch für die Zeitperspektive¹⁹. Die Exposition stellt nicht nur die vergletscherten »Riesen« als imposante, charakteristische Formen vor, sondern installiert gleichzeitig ein zweites inhaltliches Hauptmoment des Films, nämlich den von Süden über den Alpenhauptkamm drängenden Föhnsturm²⁰. (Der Titel *In Sturm und Eis* benennt die beiden Hauptthemen des Films sehr präzise!) Fanck exponiert die charakteristische föhnbedingte Wolkenbildung in Kammlagen mittels Zeitraffertechnik auf eine ebenso dramatisierende wie didaktische Weise. Wie schon die oben erwähnte Tele-Perspektive musste auch die geraffte Zeitperspektive bereits beim Dreh geplant und hergestellt werden: Der Zeitraffereffekt wurde durch Einzelbildbelichtung (»Stop-Motion«) erreicht, d. h. durch verlangsamte Bildfrequenz bei der Aufnahme, was dann beim Abspielen mit »normaler« Bildfrequenz²¹ den Eindruck einer Beschleunigung ergibt. Über die verwendete Kamera besteht keine völlige Klarheit; Fanck schreibt in seiner 1973 erschienenen Autobiografie, er habe sich etwa 1918 oder 1919 eine »primitive Ernemannkamera« angeschafft²². Es dürfte sich um die verbreitete »Ernemann Aufnahme-Kino C II« gehandelt haben, die in der Tat über den sogenannten Einengang für Einzelbildbelichtung verfügte.

Schon die wenigen Minuten der »Vorstellung der Riesen von Zermatt« zeigen also, wie Fanck die eng begrenzten Möglichkeiten im Sinne einer Inszenierung von Eislandschaft und Föhn maximal ausschöpfte. Die Ausrüstungsmenge, die von den sechs Beteiligten²³ von Zermatt aus hinaufgetra-

19 | Zum Begriff »Zeitperspektive« vgl. zusammenfassend Andreas Becker: Perspektiven einer anderen Natur. Zur Geschichte und Theorie der filmischen Zeitraffung und Zeitdehnung, Bielefeld 2004, S. 93–99.

20 | Husts Beschreibung »Das Bild bleibt nahezu statisch, nur die aufgehende Sonne verschiebt allmählich die Schatten und ändert die Beleuchtung« (C. Hust: »Hindemith als Filmkomponist«, S. 159) ist vollkommen rätselhaft; tatsächlich sind es vielmehr die Wolken, die durch ihre Bewegung Schattenspiele auf den Berghängen und Gletscherflächen hervorrufen.

21 | Wobei von einer historischen »Norm« der Vorführgeschwindigkeit nicht ausgegangen werden kann; vgl. Andreas Becker (Perspektiven einer anderen Natur, S. 12) zur »Willkür der Kameralente und der Vorführer«, von der es abhing, »mit welcher Geschwindigkeit die Szenen projiziert wurden«. (Becker stützt sich dabei ganz auf Oskar Messter: Mein Weg mit dem Film, Berlin 1936.) Vgl. auch Julie Brown: »Audio-visual Palimpsests: Resynchronizing Silent Films with »Special« Music«, in: David Neumeyer (Hg.), *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, Oxford 2014, S. 583–610, hier S. 588.

22 | Arnold Fanck: Er führte Regie mit Gletschern, Stürmen und Lawinen. Ein Filmpionier erzählt, München 1973, S. 114.

23 | Der in Anm. 16 zitierte Hüttenbucheintrag nennt Arnold Fanck (»Regie«), Natalie Fanck (Fancks Ehefrau), Ilse Rohde (»Darstellerin«), Hans Schneider (»Darsteller«), Sepp

gen werden konnte (die Gornergratbahn hatte schon Winterpause), war sehr beschränkt; Fanck gibt an, neben Proviant, Bergsteigerausrüstung, Kamera und Stativ lediglich »2400 Meter Film« (80 Rollen à 30 Meter; das entspricht 116 Minuten bei 18 fps, oder 131 Minuten bei 16 fps) zur Verfügung gehabt zu haben²⁴. Für einen abendfüllenden Film – die Verleihfassung umfasste dann 1536 Meter²⁵ (entsprechend 74 Minuten bei 18 fps oder 84 Minuten bei 16 fps) – bedeutet dies mit kaum Reserve das Allernötigste. Beschränkung kennzeichnet auch den »Plot« des Films: Fancks Hauptinteresse galt den Bildmotiven Sturm und Eis (inkl. dessen Bearbeitung durch den bergsteigenden Menschen), wohingegen die »Handlung« zweitrangig und holzschnittartig erscheint. Auch dies erscheint aber konsequent, wenn man bedenkt, dass Fanck etwas anderes als Fokussierung auf Landschaft und Wetter kaum übrig blieb. So erforderte die gleißende Helle der Gletschergegend eine Belichtung, die Menschen oder Gegenstände zwangsläufig sehr dunkel bis schwarz erscheinen ließ. Die Einstellung auf dem Gornergrat, mit der im Anschluss an die »Vorstellung der Riesen« die Personenhandlung einsetzt, ist in dieser Hinsicht ganz typisch. Die korrekte Belichtung des Gletschers hat Priorität; die beiden Menschen, die hier den Plan fassen, gemeinsam loszugehen (und dabei pantomimisch genau drei Dinge »besprechen«: Route, Eispickel, Schuhwerk) bleiben unterbelichtet (siehe Abbildung 3).



Abb. 3: Begegnung auf dem Gornergrat und Verabredung zur Besteigung des Liskamm (04:24).

Quelle: Im Kampf mit dem Berge. In Sturm und Eis, digital restaurierte Fassung 2014.

Dass Fanck im gesamten Film nur ein-, zweimal die Gesichter der Protagonisten erkennbar werden lässt, ist wohl kein Versehen oder »Fehler«, sondern

Allgeier (»Operateur«[?]) und einen nicht zu entziffernden Namen (wahrscheinlich Hüttenwart »Vonier« aus Zermatt, der lt. Sepp Allgeier: Die Jagd nach dem Bild. 18 Jahre als Kameramann in Arktis und Hochgebirge, Stuttgart 1931, S. 58, Gerät tragen half und Proviant brachte). 1973 gibt Fanck aber an, man sei zu viert gewesen. Auch im Datum wird er sich irren (»1921«) und die Dauer der Dreharbeiten mit nur »drei Aufnahmeta-gen« angeben (A. Fanck: Er führte Regie, S. 125 bzw. S. 129). Sepp Allgeier wiederum erzählte 1931: »Volle sechs Wochen arbeiteten wir ohne Ausnahme von Sonnenauf- bis untergang«; S. Allgeier: Die Jagd nach dem Bild, 1931, S. 56.

24 | A. Fanck: Er führte Regie, S. 129.

25 | L. Prox: »Anmerkungen«, S. 68.

als Kehrseite Ausdruck einer klaren Entscheidung *für* die differenzierte Wiedergabe aller erdenklichen Schattierungen der Eis-, Schnee- und Wolkenformationen. Eine namenlose Sie (als naive Geführte; dargestellt von Ilse Rohde) und ein namenloser Er (als wissender Führer; dargestellt von Hans Schneider) vertreten in dieser Welt den bergsteigenden Menschen »als Typus«, der Eis und Schnee begeht und mit der Hacke bearbeitet (der »maschinenhaften« Gleichförmigkeit des Gehens, aber vor allem auch des Hackens, das den Schnee fotogen aufspritzen lässt, widmet Fanck große Aufmerksamkeit²⁶); gleichzeitig dienen die Figuren fotografisch als ein Maßstab, der die Dimensionen der Gletscherwelt auf der Leinwand erst erfassbar macht.

So konzentriert sich Fanck auf die Themen »Sturm« und »Eis« – in der »Vorstellung der Riesen von Zermatt« bringt er nach einer kurzen Castor-Einstellung, die mit normaler Geschwindigkeit gedreht ist und weniger den Sturm, sondern mehr den Gletscher vorführt, eine Monte-Rosa-Einstellung, die beides, rasende Wolken und riesige Gletscherflächen, imposant in sich vereint. Dass erst *dann* die Matterhorn-Einstellung folgt, ist sowohl hinsichtlich der Wolkendramaturgie plausibel – verdichtete Bewölkung – als auch gewissermaßen hinsichtlich der Formensprache, ist doch das zahnförmige Matterhorn von allen gezeigten »Riesen« sicherlich der markanteste.

Die »Sonderstellung« des Matterhorns in der Exposition weist aber auf einen weiteren wichtigen Aspekt: Fanck positioniert nämlich sein Filmprojekt in ganz bestimmter Weise in der Geschichte des Alpinismus, die ihm offenbar als eine Fortschrittsgeschichte der immer weitreichenderen Überwindung von Hindernissen und Gefahren durch den technisch gerüsteten und versierten Menschen erscheint. Wie beispielsweise Jürgen Goldstein in seiner Kulturgeschichte der *Entdeckung der Natur* plastisch nachzeichnet, ist die Erstbesteigung des Matterhorns im Jahre 1865 durch eine von Edward Whymper geführte Gruppe ein paradigmatisches historisches Ereignis. Paradigmatisch insofern, als mit Whymper der Typus des »Gipfelstürmers« in die Geschichte tritt, für den Berge »nicht allein Herausforderungen« sind, sondern auch »Gegner, die es zu bezwingen gilt.«²⁷ Fanck, und mehr noch der im Ersten Weltkrieg gefallene Hans Rohde, Fancks großes Vorbild und Kletterpartner

26 | Dass er die Bewegungsleganz Schneiders – Hauptdarsteller schon in *Wunder des Schneeschuhs* – kinematographisch geradezu für notwendig hielt, schreibt Fanck in *Er führte Regie*, S. 115. Seine hochgeschätzte »Ernemann-Zeitlupe« – eine Kamera, die bis zu 500 Bilder pro Sekunde machte und somit eine bis zu 30-fach verlangsamte Bewegungsdarstellung erlaubte – hatte Fanck diesmal aber nicht zur Verfügung, einfach weil sie 250 Kilogramm wog.

27 | Jürgen Goldstein: *Die Entdeckung der Natur. Etappen einer Erfahrungsgeschichte* (= Naturkunden), Berlin 2013, S. 179. Zur »Auratisierung des Gefahrenmoments im Gebirge« siehe Michael Ott: »Im »Allerheiligsten der Natur«. Zur Veränderung von Alpen-

bis 1914,²⁸ gehörten unzweifelhaft diesem von Whymper aufgestellten Typus an. Paradigmatisch auch insofern, als das Matterhorn 1865, »[g]egen Ende des ersten Jahrhunderts des Alpinismus, als unzählige Gipfel bereits bestiegen worden sind, [...] die verbliebene und noch ungelöste Herausforderung der europäischen Bergwelt [darstellt]. Es gilt als nahezu unbezwingbar.«²⁹ Whymper umkreiste und »belagerte« das Matterhorn jahrelang, bevor am 14. Juli 1865 die touristische Erstbesteigung gelingt. Beim Abstieg stürzt mehr als die halbe Seilschaft – vier Bergsteiger – in den Tod, die anderen drei stehen so fest, dass das Seil reißt. (Die technische Unzulänglichkeit bewahrt sie so paradoxerweise vor dem Absturz.) Die von Whymper begangene Route über den Hörnligrat (auch Schweizergrat genannt) und somit auch die Gegend der Absturzstelle sind in Fancks Matterhornaufnahmen (auch hier: Teleperspektive 220 mm) zentral im Bild. Dies allein wäre noch kein »Beweis«, dass Fancks Matterhorneinstellung auch auf diese historische Dimension hinaus will. Im Verbund allerdings mit der bedrohlichen Zeitrafferinszenierung³⁰ und vielleicht noch mehr mit der Wahl eines Aufnahmezeitpunkts (nachmittags oder abends), zu welchem das Matterhorn von der Bétempshütte gesehen im Gegenlicht und damit für den Filmbetrachter verschattet erscheint, ist die Sache schon recht eindeutig. Sie wird es vollends einige Zeit später gegen Ende des I. Akts durch den Zwischentitel »Sehen Sie dort das Matterhorn mit der Föhnwolke am Gipfel! Dort stürzten einst im Abstieg die 4 Gefährten WYMPER'S [sic] ab, 2 Stunden nachdem er als erster den Berg bezwungen hatte. 46 Menschenleben hat

bildern in der Kultur um 1900«, in: Adam Paulsen/Anna Sandberg, *Natur und Moderne um 1900. Räume – Repräsentationen – Medien*, Bielefeld 2013, S. 31–50 (Zitat S. 40).

28 | Siehe A. Fanck: *Er führte Regie*, S. 19–35.

29 | J. Goldstein: *Die Entdeckung der Natur*, S. 179.

30 | Vgl. A. Becker: *Perspektiven einer anderen Natur*, S. 141–150, über Fancks Einsatz der Zeitraffertechnik später in *Die weiße Hölle vom Piz Palü* (1929/1935) einerseits zur Darstellung des langen Wartens (»Der Zuschauer *sieht* nun, dass Zeit vergeht und nichts passiert«, S. 145), andererseits zur Mystifizierung und Subjektivierung der Berglandschaften: »Die dokumentarischen Bilder der Berglandschaft werden durch diese Operation umgedeutet, unvermittelt gleitet die Szene in eine andere, mystische Sphäre ab. [...] Das auffällig häufige Blicken aus dem Bild heraus, teilweise sogar mit dem Fernglas, steigert diese unheimliche Atmosphäre nur noch. Die gerafften Aufnahmen werden dadurch als *gesehen und mit bloßem Auge beobachtbar* kontextualisiert, obwohl sie doch filmisch erzeugt sind. Durch die Zeitrafferaufnahmen wird die Landschaft subjektiviert.« (S. 148) Beide Ansätze – Perspektivierung der Zeit und Mystifizierung der Natur – sind auch bereits in *In Sturm und Eis* zu diagnostizieren. Becker veranschlagt den Wechsel »vom dokumentarisch-wissenschaftlichen Einsatz« von Zeitraffer im Film zur Nutzung als »narrative Option« erst um 1930 (S. 118), was in Anbetracht von *In Sturm und Eis* aber sehr spät scheint.

seitdem der Berg verschlungen!« (11:02). Als 83-Jähriger schildert Fanck zudem in seiner Autobiografie, dass er selbst im Jahr 1911 den Aufstieg auf der nordwestlichen Route über den Zmuttgrat (in der Filmperspektive nicht zu sehen) auf das Matterhorn geschafft hatte, beim Abstieg gestolpert war und am Hörnligrat »ungefähr an der Stelle, wo einst Whympfer stand, als seine Kameraden in die Tiefe stürzten, weil das Seil riss« eine Viertelstunde mit blutendem Kopf bewusstlos gelegen hatte³¹. Unschuldiger ist der Blick auf das Matterhorn, der sich leitmotivisch durch den gesamten Film ziehen wird, somit weder für Fanck persönlich noch kulturgeschichtlich.

Erst *nach* der verzögert-betonten Exposition des Matterhorns ist im Reigen der »Riesen von Zermatt« der Liskamm an der Reihe. In stringenter Fortsetzung der Steigerungs-dramaturgie wird rhetorisch nun »schweres Geschütz« aufgeföhren: »Der Lyskamm, genannt der »Menschenfresser« 4538 m« (Zwischentitel bei 04:00). Nach dem von Südost einfallenden Streiflicht zu urteilen, sind diese Aufnahmen vormittags entstanden, auch dies ein Detail von beeindruckender Präzision, erscheint der Liskamm so doch buchstäblich »in besserem Lichte« als das Matterhorn, wobei gerade das Trügerische, das vom Liskamm ausgeht, ein zentrales Thema des Films sein wird: »Sehen Sie, wie er raucht, der Lyskamm, dort oben tobt der Föhn von Italien herüber. Ich fürchte, es wird eine Sturm-fahrt geben morgen. Ja, er ist nicht so harmlos, wie er aussieht, der Eisriese. Viele kamen nicht mehr zurück [...]«, lautet ein Zwischentitel (bei 08:26).

Ersichtlich wird also von Beginn an, schon in der scheinbar simplen »Vorstellung der Riesen«, die spezifische Modernität des Filmes, die sich in zwei Richtungen bestimmen lässt.

Ins Bild gesetzt wird erstens die *Machbarkeit* einer solchen Bergbesteigung, wobei es nicht im strengen Sinne dokumentarisch zugeht. So war man mehrere Wochen unterwegs (nicht wie die Filmhandlung suggeriert, drei Tage), und eine wirkliche »Ueberschreitung des 4530 m hohen Lyskamm's« (Titeleinblendung am Filmbeginn; 01:50) fand wohl nicht statt; vielmehr ist man am Gipfeltag über Lisjoch und Liskamm-Ostgrat hinauf- und auch wieder hinuntergegangen³². »Richtigkeit der Handlung« ist insofern nicht das leitende

31 | A. Fanck: Er führte Regie, S. 42.

32 | Vgl. die Einstellung bei 35:23, die eindeutig gegen Abend auf dem Ostgrat fotografiert ist und in welcher die Bergsteiger ihrer bereits vorhandenen Aufstiegsspur zurück folgen; sie wird im Film im Zusammenhang des angeblichen Aufstiegs von Westen her eingesetzt. Der »Gipfel« wird, wie an der Richtung des Sonnenlichts zu erkennen ist, von Osten her erreicht (35:43). Fanck selbst berichtet 1973 (in: Er führte Regie, S. 128), man sei durchs Lisjoch auf- und unter Nutzung der beim Aufstieg ins Eis gehauenen Stufen auch wieder abgestiegen. Sepp Allgeier schrieb 1931 ebenfalls, man sei den Liskamm vom Lisjoch aus angegangen, und »Auf dem luftigen Grat piff ein eiskalter Wind und das Umlegen des Films in die Kamera war auf der Eisschneide die reinste Akrobatik.

Kriterium, sondern vielmehr so etwas wie ›Richtigkeit der Eindrücke‹. Aller Kampfmetaphorik³³ zum Trotz hat in diesem Sinne die Art und Weise, wie Fanck das ›Herumturnen‹ (wie er es gern nannte) in den Eisformationen des Zwillings- und Grenzgletschers und die Bewältigung der Eiswände und Grate inszeniert, etwas durchaus Leichtes und Spielerisches an sich: Die Katastrophen sind Geschichte, das Matterhorn droht ›nur‹ von Ferne, das Befolgen des richtigen ›Programms‹ (das richtige Routenwissen, Wetterwissen, Hochtourentechnik-Wissen, Ausrüstung) und die geradezu rücksichtslose Nutzung des Körpers wie eine Maschine, die beharrlich die repetitiven Bewegungsmuster Gehen, Stochern, Hacken auszuführen hat, eröffnen dem modernen Menschen auch den entlegensten Naturraum als Erlebnis- und Erfahrungsraum³⁴. Fast schon etwas drollig mutet das Vorspielen eines Spaltensturzes im V. Akt an (54:32), ein Element, das Dramatik ins Spiel bringt, mehr aber noch zeigt, dass die richtige (also die damals für richtig gehaltene) Anseiltechnik den Gletscher beherrschbar macht. Modern erscheint der fast ins Utopistische reichende Frohsinn, mit dem all dies angegangen wird, sprich: die ins Spielerische tendierende Art und Weise der Erzählung. Vom Unangenehmen der Strapazen ist *nie* die Rede, gezeigt wird hingegen die Reduktion auf das Notwendige,³⁵ aus der sich die Machbarkeit ergibt.

Der zweite Aspekt ist die *Ästhetisierung der Natur mit technischen Mitteln*, d. h. Fancks virtuos formalisierender Umgang mit der Bewegung der Wolken, mit Licht- und Schattenspielen, mit den Weißtönen von Eis, Schnee und Wolken. Auch hier gilt, dass die technische Bannung dieses Schauspiels *realiter* keineswegs ohne Schwierigkeiten war – Fanck war es nach über 50 Jahren wichtig, zu erzählen, wie das direkt ins Objektiv fallende Sonnenlicht einmal den Film in Brand gesteckt hat, wie die Tatsache, dass auf der Bétempshütte unerwarteterweise kein Brennholz mehr vorrätig war, zwei Tage kostete, an denen das Team stattdessen Holz hinaufschaffen musste, oder wie beim Abstieg bei Einbruch der Dunkelheit eine kritische Situation entstand, weil Schneider die Sturmlampen auf der Hütte vergessen hatte: Mit brennenden Papierröllchen leuchtete man sich durchs Spaltengewirr, um schließlich »[u]m zwei Uhr

[...] Kurz unter dem Gipfel zwang uns leider Schneebrettgefahr zur Umkehr« (S. Allgeier: Die Jagd nach dem Bild, S. 57).

33 | Vgl. zur Kriegsmetaphorik erhellend aus Genderperspektive Dagmar Günther: Alpine Quergänge. Kulturgeschichte des bürgerlichen Alpinismus (1870–1930), Frankfurt/New York 1998, S. 243–276.

34 | Dem trug die zeitgenössische Pressekritik »in naturmystisch schwärmender, gelegentlich ins Religiöse abgleitender Diktion« Rechnung; siehe C. Hust: »Paul Hindemith als Filmkomponist«, S. 151.

35 | Paradigmatisch etwa der Zwischentitel »Doch an die Arbeit, man muß hier in allem sein eigener Diener sein«; 09:24.

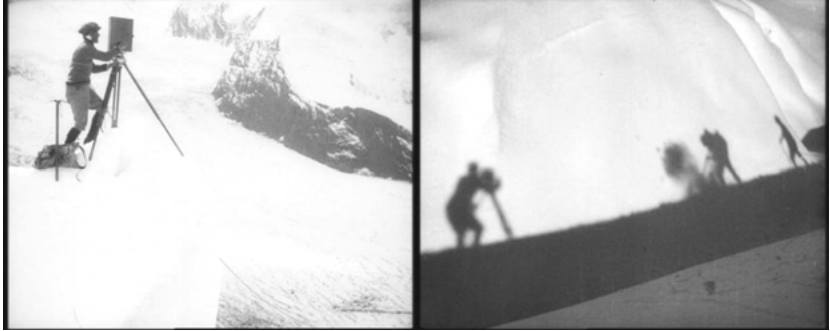


Abb. 4: (Schatten-)Spiele mit dem Kurbeln an der Kamera; im III. Akt.

Quelle: Im Kampf mit dem Berge. In Sturm und Eis, digital restaurierte Fassung 2014.

nachts, nach zweiundzwanzig Stunden mit nur kurzen Verschnaufpausen« wieder zur Hütte zu gelangen³⁶. (Das im V. Akt des Films inszenierte Notbiwak ist Fiktion.) Für den Film sind die mit den Dreharbeiten verbundenen Schwierigkeiten kein Thema. Die einzige Stelle, an welcher die Filmherstellung selbst direkt im Bild thematisiert wird, betont stattdessen den spielerischen Aspekt des Drehens: In den III. Akt integriert Fanck eine Sequenz (ab 31:05), in der im Gegenlicht zunächst der »Operateur« (d. h. Kameramann Sepp Allgeier) zu sehen ist, wie er auf die Spitze eines Eiszahnes steigt, dort ein Stativ aufstellt, eine Kamera³⁷ montiert und Kurbelbewegungen macht. In der folgenden Einstellung filmt die Kamera ihren eigenen Schatten, der auf eine tiefer liegende Schneefläche fällt; die Kurbelbewegung (diesmal als Schattenspiel) bildet auch hier ein bildliches Hauptmotiv, neben den auf die Kamera zugehenden, dabei eifrig hackenden und stochernden Bergsteigern (siehe Abbildung 4). Die spielerische filmische Selbstreflexion lenkt also das Augenmerk besonders auf den Aspekt der Bewegung, ihre Mechanik, ihren Maschinencharakter. Bewegung des Gefilmten und Dreh-Bewegung des Filmens fallen in einem Bild zusammen, in einer Art gedanklichen Endlosschleife: Die Kamera wird gedreht, um die Bewegung der Menschen aufzuzeichnen; die Bewegung der Bilder, eine Hervorbringung der Maschine, ist ihrerseits sowohl auf die Bewegung des Motivs als auch auf das Kurbeln angewiesen³⁸.

36 | A. Fanck: Er führte Regie, S. 129. Nach S. Allgeier: Die Jagd nach dem Bild, S. 58, waren es »zwanzig Stunden«.

37 | Höchstwahrscheinlich eine Holz- oder Papp-Attrappe, denn die echte Kamera wurde ja zum Filmen der Szene gebraucht. Das von Allgeier aufgestellte Kamerastativ scheint hingegen das echte zu sein; jedenfalls wurden die Einstellungen (sicherlich von Fanck selbst) ohne Stativ gedreht, wie am Wackeln und Schwenken erkennbar ist.

38 | Hindemith hat hierfür eine entsprechende Musik mit einer »endlos drehenden« Melodie konzipiert (Buchstabe K im III. Akt). Die digitale Neufassung weist hier ein

Fazit 1: Man sollte sich von der scheinbaren ›Langsamkeit‹ des Films nicht täuschen lassen; vielmehr zeigt sich, wie dicht Fanck in motivischer Hinsicht gearbeitet hat – und zwar schon beim Dreh, schließlich konnte er es sich kaum erlauben, Filmmaterial zu ›verschießen‹. Fanck nimmt sich ein ganz eng umgrenztes Bildmotivrepertoire zur Aufgabe. Dieses setzt er in Bewegung, indem er es ins Medium des Bewegtbildes überführt. Er achtet dabei strikt darauf, die mechanische Bewegtheit des filmischen Bildes immer auch im Film sichtbar werden zu lassen, die Maschine gewissermaßen wirklich auszunutzen:³⁹ Statische Bilder lässt er kaum zu, sondern er lässt unentwegt entweder Menschen in der statischen Eiswelt oder Wolken über statischen Berggipfeln sich bewegen, wobei weder im Fall der Menschen noch der Wolken Bewegung als natürliche Bewegung lediglich dokumentiert wird. Vielmehr wird Bewegung vorgespielt und inszeniert; im Fall der Wolken geschieht dies, indem Fanck ihre Bewegung technisch beschleunigt. *In Sturm und Eis* ist insofern (u. a.) als ein Film über Bewegung einzuschätzen: über den Kontrast des Bewegten zum Statischen, über filmische Methoden der Bewegungsinszenierung und Beschleunigung, über das (moderne) filmische Bewegtbild im Kontrast zum (herkömmlichen) fotografischen Bild – gewissermaßen ›Fotografie mit Zeit‹⁴⁰.

KOMPONIEREN (MIT) DER MASCHINE – EXPERIMENTCHARAKTER UND ›MECHANIK‹ DER MUSIK ZU DEM FILM »IN STURM UND EIS«

Als Ausgangspunkt eines großangelegten Experiments – denn um ein solches musste es sich handeln bei dem Versuch, ein derart langes filmisches Material vollständig mit einer zusammenhängenden Musikalisierung zu versehen – muss Hindemith dieses Bewegtbildmaterial in seiner spezifischen Perspek-

Missverständnis auf, denn die ›Dreh‹-Musik beginnt laut Partitur nicht erst, wie in der Neufassung, beim Zwischentitel »Schattenspiele in einer Gletscherspalte« (30:30), sondern begleitet auch schon Allgeiers Stativaufstellen und Kurbeln auf dem Eiszahn.

39 | »Als Medium, das sich selbst in der Zeit bewegt, feiert er die Bewegung«, schrieb Marion Saxon prägnant über den *Rosenkavalier*-Stummfilm (1926) – eine Charakterisierung, die auf *In Sturm und Eis* durchaus übertragbar ist; Marion Saxon: »Zeit der Oper – Zeit des Films. Der *Rosenkavalier* im Stummfilm«, in: Musik und Ästhetik 57 (2011), S. 42–61, hier S. 49. Gestützt auf Thesen von Boris Groys identifiziert Saxon »Bewegung als Gestaltungsprinzip«, »filmisches Gesetz« und »Spezifikum der frühen Filmgeschichte« (S. 55) und benennt damit ein in vieler Hinsicht noch offenes, gerade auch aus musikwissenschaftlicher Perspektive überaus vielversprechendes Forschungsfeld.

40 | Um Walter Ruttmanns Formel von der »Malerei mit Zeit« entsprechend umzumünzen; vgl. dazu im vorliegenden Band den Beitrag von Dieter Daniels.

tivierung und Ästhetik als geradezu ideal erschienen sein. Abseits großer Fragen von Werkautonomie oder Ähnlichem konnte Hindemith hier bedingungslos pragmatisch vom Vorgegebenen ausgehend arbeiten – eine »mittlere Musik« schreiben, um mit Hermann Danuser zu sprechen⁴¹. Dass diese unter Pseudonym (»P. Merano«) öffentlich wurde,⁴² könnte ebenfalls mit dem Experimentalcharakter des Unternehmens zu tun haben, vielleicht auch mit ganz profanen Dingen wie Rücksicht auf die Beziehung zum Verleger – immerhin scheint Hindemith die Musik an Fanck einfach verschenkt zu haben. Die ›Gegenleistung‹ hätte dann darin bestanden, dass Hindemith so ausführlich Einblick in die mechanische Werkstatt der Filmherstellung und die Funktionsweise von Film erhielt; ein Thema, das ihn in vielfältiger Weise zuvor und danach ja beschäftigt hat.

Hindemith musikalisiert in sechs Akten den gesamten Film in einer ununterbrochenen, rhythmisch und formal sehr streng gefassten Bewegung, die *nur* dann und *genau* dann ruht, wenn auch die Film-Maschine zum Tausch der Spulen ruht. Ein bestimmender Eindruck, den Hindemiths Partitur beim Lesen und Hören insgesamt hinterlässt, ist der Eindruck einer etwas uhrwerkshaften Präzision, hervorgerufen durch die Arbeit mit kleingliedrigen, oft im Rahmen von ›drehenden‹ Dreier-Metren über längere Strecken repetierten und permutierten rhythmischen Zellen. Die Partiturhandschrift enthält dabei durchgehend »Titel und Minutenziffern«⁴³ (bzw., wie sie weiter hinten einmal benannt sind, »Titel- und Minutenschilder«⁴⁴), die (in rechteckiger Einrahmung) sämtliche Filmzwischentitel verzeichnen und sämtliche Laufzeit-Minuten (doppelt umkreist) durchzählen. Als Basis des so dokumentierten Anspruchs auf Kontrolle der rhythmisch-formalen Bewegung der Musik durch den laufenden Filmstreifen kommt nur eine dezidiert ›mechanische‹ Auffassung von Rhythmus und Tempo in Frage, bei der also die musikalischen Dauernwerte rationalisiert und berechenbar wären; ein Eindruck, der bestätigt

41 | Hermann Danuser: »Mittlere Musik« als Komposition für den Film: Das Beispiel Hanns Eisler«, in: Klaus-Ernst Behne (Hg.), Film – Musik – Video oder Die Konkurrenz von Auge und Ohr, Regensburg 1987, S. 13–30.

42 | Dieses Pseudonym taucht im Presseheft auf (S. [2]): »Sechs Akte in Musik gesetzt von P. Merano«. Auf der letzten Seite des Partiturautographs steht schlicht »P. H.«, wohingegen auf der Titelseite gar kein Name genannt ist (s. Anm. 8).

43 | »Anweisung für den Kopisten« auf der ersten Partiturseite, dieser habe die »Titel und Minutenziffern« in die I. Violine und die Klavierstimme einzutragen.

44 | Partiturautograph S. 232 (Buchstabe O im VI. Akt): »Hier folgen die ersten fünf Seiten des ersten Aktes notengetreu [= Takte 1–50] Achtung! Die hier vermerkten Titel- und Minutenschilder sind dann an die betreffenden Takte zu setzen!«

wird durch das erhaltene Skizzenkonvolut, welches verschiedentlich Minutenangaben, Taktadditionen und vor allem Kombinationen aus beidem enthält⁴⁵.

Nach Arnold Fancks Bericht (s. o.) bestand Hindemiths erster Arbeitsschritt in der Skizzierung separater musikalischer Motive und Themen zu den filmischen Einstellungen, Sequenzen und Themen. Hindemith konnte hierbei mit dem Filmer direkt besprechen, was jener »da im Bild mach[t]je« – und wenn Fanck damals auch nur halb so gesprächig von seinen Erlebnissen und Ideen zu berichten pflegte wie 1973 in seinen Memoiren, dann darf man getrost davon ausgehen, dass Hindemith über alle möglichen Details und Begleitumstände des Drehs, über den Montageprozess und über die leitenden Ideen von *In Sturm und Eis* bestens im Bilde war. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, dass die beiden menschlichen Hauptdarsteller ganz im Gegensatz zu den einzelnen Bergen keine individuelle Motivik, keine eigene Musik erhalten haben. Sehr plausibel ist auch, dass Hindemith den gesamten II. Akt – abgesehen von der sehr langsamen, allmählich beschleunigenden Einleitung, die dem »Aufbruch bei Nacht« (12:21) gewidmet ist – als durchgängige, geschlossene Passacaglia komponiert hat: Fanck widmet ja diesen Akt vollständig dem Gletscher, der in seinem unendlichen Formenreichtum von den Bergsteigern in verschiedenster Weise begangen, geprüft, behackt, beklettert und übersprungen wird. Konsequenterweise erfasst Hindemiths Partitur alle Schichten der in diesem Akt thematisierten Bewegung. Im taktweise absteigenden Passacaglia-Bass spiegelt sich das Sich-herab-Wälzen des Gletschers, glaziologisch gesehen jene kontinuierliche Grundbewegung, die die Eisformationen in unendlicher Vielfalt hervorbringt. Über diese Bass-Grundbewegung setzt Hindemith genau so lange immer neue Episoden (fast möchte man hier auch von »Einstellungen« sprechen), bis das Bildmaterial zu Ende ist. Stellenweise (aber nur stellenweise: nicht beim Gehen, Hacken und Stochern, sondern lediglich bei den Sprüngen über Spalten) fokussiert auch Hindemiths Partitur direkt die Bewegungsspielarten der Bergsteiger. Die Passacaglia mit ihrem blockigen Fundament übersetzt somit förmlich die Bilderwelt des II. Aktes in Musik: Wie der Gletscher als geschlossenes Ganzes durch seine Grundbewegung eine »unendlich veränderliche« Gestaltenvielfalt aufweist, bringt auch die Passacaglia »unaufhörlich« neue musikalische Gestalten hervor⁴⁶.

45 | Paul Hindemith: Skizzen »1921. / Film.Musik / I. Akt«, 40 Seiten, beispielsweise S. 40; Hindemith Institut Frankfurt, Mikrofilm Nr. 13/363-403. Der genaue Bezug der Skizzen zur fertigen Komposition ist noch unerforscht.

46 | Hust (»Paul Hindemith als Filmkomponist«, S. 162) fand zu einer völlig anderen Interpretation der Passacaglia: Ihr Sinn sei, »längere Zusammenhänge zu schaffen, die die Bilder allein so nicht vermittelten. Den mühsamen Aufstieg mit seinen wechselvollen Gefahren untermalt eine ausgedehnte *Passacaglia* (ab 11'; ab S. 55)«.

Die im II. Akt besonders ohrenfällige musikalische Eigengesetzlichkeit zeichnet Hindemiths Originalmusik insgesamt aus. Sie folgt ganz dezidiert weder einem Potpourri-Modell noch einem Modell narrativer Entwicklung, sondern »zeigt« – genau wie der Film den Motivdreiklang »Berge, Sturm, Eis« mit großer Beharrlichkeit variativ durchführt – einen gewissen Fundus an Themen und Motiven in zahlreichen »Perspektiven«. Dass Hindemith somit im Grunde nicht mit Musik jener gängigen Hauptkategorien operierte, die Erdmann und Becce 1927 in ihrem *Allgemeinen Handbuch der Filmmusik* als »Expression« (Musik zur Unterstreichung des Gefühlsausdrucks) und »Inzidenz« (Handlungsmusik; Musik zur Verdeutlichung des Milieus) bezeichneten,⁴⁷ lässt das spezifisch Neue, die Modernität von Hindemiths Partitur aufscheinen: 1. die aus der motivisch-formalen Geschlossenheit der Film-Akte analog abgeleitete *Durchgängigkeit* der Kompositions-Akte, 2. die Kopplung der Komposition an das Bildarrangement als Methode der *Formstiftung*, und 3. die Kopplung der Komposition an die fortwährende *Bewegung*, die den Film auf mechanisch-äußerlicher wie auf bildlicher Ebene auszeichnet. Die Partitur ist, in ihrer Eigenschaft als rhythmisch und formal durchartikulierte Ganzes, unmittelbar aus den Funktionsprinzipien des Films abgeleitet: aus der in Rhythmus und Form der zur Zeitverlaufs-Großform arrangierten Bilder sich manifestierenden, von der Film-Apparatur in Gang gesetzten »reinen Musik« des Fanck'schen Filmes.

Takt, Buchstabe	Musik	»Titel- und Minutenschilder«
1	Maestoso	
2	♭♭	1. Im Kampf mit dem Berge
8		2. I. Teil In Sturm und Eis
12		3. Eine Überschreitung des 4530m hohen Lyskammes
14		4. Darsteller: Hannes Schneider, Ilse Rohde
17		5. In Sturm und Eis, I. Akt
18	A	
19	Ein wenig beschleunigen	6. Eine Vorstellung der Riesen von Zermatt
21	[Einsatz	
21/22	»Fanfaren«-Thema]	1 Min.
24		7. Das Weißhorn
29		8. Das Breithorn
32	ritenuto	
34	B	
46/47	Tempo I	2 Min.

47 | Hans Erdmann/Giuseppe Becce: Allgemeines Handbuch der Film-Musik, unter Mitarbeit von Ludwig Brav, 2 Bände, Berlin 1927, hier Band 1, S. 40.

Takt, Buchstabe	Musik	»Titel- und Minutenschilder«
51	C	Tempo marziale
68	D	
69		9. <i>Castor</i>
81		3 Min.
83		10. <i>Monte Rosa</i>
84	E	
98		11. <i>Das Matterhorn</i>
98 (2. Hälfte)	ritenuto	
100	F	Maestoso
102	[Einsatz des	
115	Themas]	12. <i>Der Lyskamm</i>
120/121		4 Min.
139	G	♩ ♩ ♩
143		13. <i>Ich gehe auf die Betempshütte</i>
160/161		5 Min.
168	H	Ruhiges Zeitmaß
172	♭ ♭ ♭ ♭ ♭ ♭	14. <i>Dort durch diesen wilden Gletscher</i>
198		6 Min.
200		15. <i>Also kommen Sie morgen früh</i>
202	J	
203	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	
208	poco riten.	
210	K	Tempo marziale
223	L [= D]	♭ ♭ ♭
230		16. <i>Ein Morgengang über den Gletscher</i>
237		7 Min.
239	M [= E]	
254	ritenuto	
255	N	Maestoso
267		17. <i>Gewaltige Felsblöcke trägt der Gletscher</i>
278		8 Min.
290	ritenuto	
292	O [= H]	Ruhiges Zeitmaß
296	♭ ♭ ♭ ♭ ♭ ♭	18. <i>Sehen Sie, wie er raucht, der Lyskamm</i>
316		9 Min.
326	P	
332	Immer fließend	
Intermezzo

Abb. 5: Formübersicht anhand des Partiturotographs: Beginn des I. Aktes.
Quelle: Autor.

Um an einem abschließenden Beispiel ins formale Detail zu gehen, soll nochmals ein Blick auf die Exposition geworfen werden (siehe Übersicht Abbildung 5). Hindemith folgt Fanck darin, Matterhorn und Liskamm im Bergpanorama eine Sonderstellung einzuräumen: Beide zusammen erhalten einen eigenen, in sich geschlossenen Formteil (F), eine Zusammenfassung, die mit der inhaltlichen Beziehung, die Fanck, wie eingangs gezeigt, zwischen diesen beiden Bergen herstellt, korrespondiert. Im Vergleich zu dem in geschlossenen Viertaktblöcken gehaltenen Maestoso-Thema des Beginns erscheint das 12-taktige Matterhorn-Liskamm-Thema wesentlich bewegter (rascheres Tempo, Achtel- und Sechszehntel-Taktierungen) und gerichteter (oben ansetzend abwärts fließend, nach hinten offen, entwickelnd). Die Zuordnung der Titelschilder zur Musik mag auf den ersten Blick etwas willkürlich erscheinen, so als setze z. B. das als »Matterhorn«-Musik verstehbare »Maestoso« (T. 100) »zu spät« ein. Die Kalkulation der »Matterhorn«-Tafel (T. 98) im Vorfeld des neuen Formteils dürfte aber absichtsvoll geschehen sein, optimiert sie doch, zumal in Kombination mit dem dehnbaren *ritenuto*, aufführungspraktisch die Chancen, das Matterhorn-Bild musikalisch zu »erwischen« (siehe Abbildung 6). Solches Platzieren der Tafeln kurz vor der betreffenden Musik ist in Hindemiths Partitur überaus häufig anzutreffen; im Zuge der »Vorstellung der Riesen«, mit besonders klarer Absicht auch bei »8. Das Breithorn« (rechtzeitig vor B) und »10. Monte Rosa« (rechtzeitig vor E)⁴⁸. Umgekehrt ist beispielsweise Titel »13. Ich gehe auf die Betempshütte« vier Takte *nach* Beginn des Formteils (Teil G mit neuer Tonart und stark reduzierter Besetzung ganz ohne Bläser) ebenfalls genau so platziert, dass das erste Erscheinen der beiden Bergsteiger auf der Leinwand mit dem Einsatz von G zusammenfallen kann.

Die Musik zu dem Film »In Sturm und Eis« ist dabei aber weit davon entfernt, *jeden* Schnitt, *jede* Perspektivänderung musikalisch nachzuzeichnen, sondern es ist im Gegenteil die Regel, dass sie – wie soeben das Beispiel des Liskamm stellvertretend zeigte – über die Tafeln und Schnitte hinweggleitet, um dafür aber an prominenten, ausgewählten Stellen umso deutlicher film-synchron »einzurasten«⁴⁹. Großflächigkeit prägt auch den Klang, d. h. Klang-

48 | Die Partitur rechnet allerdings gerade in der Filmexposition mit sehr viel mehr Bildmaterial als offenbar für die digitale Neufassung noch zur Verfügung stand. So wurden hier zahlreiche Umpositionierungen der Titel-*cues* und ziemlich große Striche vorgenommen; z. B. sind aus Teil B nur 5 Takte zu hören, D ist ganz gestrichen, ebenso wie aus F die ersten 20 Takte.

49 | Möglicherweise erschien dies Hindemith im Nachhinein zu grobkörnig. So postuliert er 1928 (»Texte zur Filmmusik«, S. 85) eine sehr viel direktere, an das spätere Mickey-Mousing erinnernde Bild-Musik-Kopplung:

»Der von Hans Richter hergestellte Film *Spuk am Mittag* ist ganz im Hinblick auf die Musik entworfen worden. Formen, Gegenstände, Menschen wollen hier nichts sein, als

wechsel wie die eben angesprochene Besetzungsreduktion für Teil G dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Komposition einen fast »monoklanglich« angelegten Kern hat: Hindemith schreibt im Grunde durchgehend einen 3- bis 5-stimmigen, vollgriffig oktaverdoppelnden Klaviersatz mit einer die Melodie (ebenfalls oft oktaverdoppelnd) verdoppelnden Violine, die stellenweise auch alleine die Melodie führt. Die fakultativen Instrumente verstärken Stimmen des Klaviersatzes⁵⁰.

Signifikant ist in diesem Zusammenhang auch der Periodenbau. Überall in der Partitur nämlich findet ein kompositorisches Verfahren Anwendung, das sehr genaue Justierungen von Formteillängen zulässt: eine generell eher kleingliedrige Periodik, wobei aber zudem fast systematisch die Themen in größeren Bögen ansetzen – ab 4 bis etwa 16 Takte –, um in kurze (meist eintaktige) sequenzierbare Glieder zu münden. D. h. falls das Ausprobieren (Hindemiths Klavierspiel zu Fancks gleichzeitiger Filmvorführung) Passungsprobleme ergab, bestand »nach hinten hinaus« immer die Möglichkeit, taktweise Musik dazuzuschreiben oder herauszunehmen, ohne die Form umwerfen oder die Themen abändern zu müssen. Ein fast wahllos herausgegriffenes Beispiel ist der auf das

Träger und Mittel eines Rhythmus, der durch die Musik gestützt wird, sie sollen Bewegungen ausführen. Die Bewegungen mußten, um im Film mit der Musik gleichsam wirken zu können, von ihrer alltäglichen Funktion befreit und zu Trägern künstlerischen Ausdrucks gemacht werden. [...] Die Musik illustriert nicht, obwohl sie in manchen Teilen den Filmgeschehnissen enger anliegt, als irgendeine Filmmusik bisher. [...] Die genaue Anpassung der Musik an den Film ist nur möglich bei absolut synchronem Bild- und Musikablauf. Ich habe vorgezogen, die Musik für ein mechanisches Instrument zu schreiben, [...] weil ich der festen Ueberzeugung bin, daß zu einer mechanisch abrollenden Bildfolge auch eine mechanisch zu reproduzierende Musik gehört.«

Hindemith komponierte zu Hans Richters Film *Vormittagsspuk* eine Musik für ein Welte-Mignon-Reproduktionsklavier, das in experimenteller Weise direkt an die Filmprojektorwellen gekoppelt wurde.

50 | Das gilt auch für die »Violine obligat«, eine Bezeichnung, die hier nicht bedeutet, dass die Stimme zwingend gespielt werden muss, sondern vielmehr auf den aus der Salonorchesterpraxis bekannten Stimm-Typus verweist, der mit vielen Doppel- und Tripelgriffen dafür sorgt, dass keine Bratsche benötigt wird. Die symphonischen Besetzungen der verfügbaren Einspielungen und deren Unterfütterung mit einem Diskurs, der die vermeintlich »noch romantische«, in Prox' Ohren gar »an die Klangwelt eines Richard Strauss oder Max Reger erinnernd[e]« (»Anmerkungen«, S. 71) Seite dieser Partitur betont, haben mit dem original vorgeschriebenen »Salonorchester (Ensemblebesetzung)« wenig zu tun; neben der genannten DVD-Produktion (wie Anm. 15; Frank Strobel dirigiert das hr-Sinfonieorchester) gibt es die Einspielung von Dennis Russel Davies mit Mitgliedern des Deutschen Symphonieorchesters Berlin (1995), die zumindest streckenweise die Streicher solistisch besetzt (BMG Classics 09026 68147 2).

Abb. 6: Formteil E und Beginn von F in Hindemiths Partiturautograph (S. 12-14).
Quelle: Mit freundlicher Genehmigung des Hindemith Instituts Frankfurt.

81=236

3/4

Munk Rosa

E

(M)
(II. Hand)

The image shows a page of handwritten musical notation for the piece 'Munk Rosa' by Paul Hindemith. At the top left, the number '81=236' is written. In the center, the time signature '3/4' is circled. To the right, the title 'Munk Rosa' is written in a box. A large letter 'E' is written above the first system of staves, indicating the start of Formteil E. The score consists of multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'cresc.'. At the bottom of the page, there is a circled letter 'M' with '(II. Hand)' written below it. In the bottom left corner, there is a small circular logo with the text 'No. 12.0'.

12
87 = 242

W. Flöte
Oboe
Klarinetten
Fagott
Horn
Trompeten
Perc.
Scharf
Klaviert.
Flauto
Viol. I
Viol. II
Viola
Violoncello
Kontrabaß

g 45 248

Musiknoten für ein Horninstrument, beschriftet mit "Masthorn".

Die Partitur ist in drei Systemen unterteilt, jeweils mit dem Markierungswort "riten".

Die Notation umfasst Melodien, Harmonik und rhythmische Strukturen. Ein Abschnitt ist als "wie 1. Viol." (wie 1. Violine) gekennzeichnet.

Die Partitur ist auf einer Seite mit einer vertikalen Linie auf der linken Seite dargestellt.



14

100

F *Maelstos!!*
Alle 1. Takte später

Piccolo

Oboe

Klarin

Tromp

Pf

Kl. Tr.
tr. ped.

Klarinet

Flaut

Viol.

Viola

Violon

Vcl.

Matterhorn-Titelschild und den zweiten Maestoso-Teil hinführende Formteil E (siehe Abbildung 6) mit einer Binnengliederung in $4+4+2+2+<1+<1$ etc.

Auch wenn eine Rekonstruktion anhand des erhaltenen Filmmaterials kaum mehr möglich erscheint, lässt die Exaktheit, mit der Hindemith die Zuordnung Musik/Film notiert, im Verbund mit der »Anweisung für den Kopisten« auf der ersten Partiturseite, die »Titel und Minutenziffern« in die 1. Violine und die Klavierstimme einzutragen, darauf schließen, dass es eine Filmfassung x gab, zu der bei einer Vorführgeschwindigkeit γ die Musik vollständig passte. Ob dies jemals öffentlich versucht wurde (außer Fancks späten Auskünften, wenigstens »in Düsseldorf und in München« [1954] bzw. »Einzig in [...] Düsseldorf« [1970] sei der Film mit Hindemiths Musik aufgeführt worden, existieren keine Indizien), ob die Ufa oder Fanck selbst die Fassung x vor der Uraufführung noch kürzte, ob der Film mit 16 fps, 18 fps (wie die digitale Neufassung annimmt⁵¹) oder noch schneller gezeigt wurde, und wie Fanck und Hindemith sich den Umgang mit dem Problem der keineswegs verlässlichen Abspielgeschwindigkeiten praktisch vorstellten, wissen wir hingegen nicht⁵². Die Partitur jedenfalls dokumentiert den Gedanken der *Machbarkeit* eines so großflächigen Gleichlaufs von kinematographischem Bild und taktmäßig geregelter Musik. Eine solche Machbarkeitsidee wiederum ist auf die Unterstellung einer Analogie von Bildbewegung und musikalischer Bewegung angewiesen, das heißt, sie setzt letztlich eine *mechanische* Auffassung von musikalisch-rhythmischer und musikalisch-formaler Bewegung voraus.

Fazit 2: Hindemith als Komponierender folgt dem Film, folgt dem maschinell ins Werk gesetzten und in Gang gehaltenen Berg-Schauspiel. Er erreicht damit eine Art »mechanische Musik« (im besten Sinne einer »kunstfähigen Mechanik«): eine Musik, die in ihrem Zeitverlauf durch den Film programmiert ist und somit – letztlich genau wie die Bilder des Films – durch das Bewegungsprogramm der Filmvorführmaschine mitgesteuert wird, zugleich eine Musik, die sich in ihren drehenden, repetitiven, rhythmisch strengen Bewegungsmodi keine Stillstände und keine Flächigkeit erlaubt. Mit der *Musik zu dem Film »In Sturm und Eis«* lotet Hindemith experimentell die Machbar-

51 | Die Digitalfassung interpoliert nach jedem dritten originalen *frame* eine *frame*-Wiederholung und kommt so auf 24 fps (Kinostandard). Im europäischen PAL-Format wird dies dann nochmals entsprechend beschleunigt abgespielt (25 fps) – deutlich hörbar am knapp einen Halbton erhöhten Klang der Musik. Die PAL-DVD zeigt den Film also letztlich mit 18,75 fps.

52 | Bei 16 fps hätte die 1536 m lange UA-Fassung des Films eine Laufzeit von gut 84 Minuten gehabt, was wenigstens ungefähr zu Hindemiths Partitur passen würde, die 87 Minuten Dauer ausweist.

keit eines Komponierens *mit der Maschine* aus,⁵³ und ihn interessiert dabei zugleich, *die Maschine* zu komponieren.

53 | Dass er einige Jahre später die Musik für *Vormittagsspuk* dann gänzlich *für die Maschine* komponiert – für das durch den Vorführapparat getriebene Reproduktionsklavier –, erscheint aus dieser Perspektive als besonders konsequent. Siehe dazu den Beitrag von Susanne Schaal-Gotthardt im vorliegenden Band.

