

Filme als Cue Sheets: Musikfilme, Kinomusik und diegetische Musik, Wien 1908–1918

Claus Tieber (Wien)

Die Analyse von Musik und Ton in Wiener Kinos der Stummfilmzeit (und an anderen Orten, an denen Filme gezeigt wurden) muss sich zwangsläufig auf Aufführungspraxen konzentrieren und nicht auf einzelne Filme. Derselbe Film klang in den Kinos der Stadt unterschiedlich, er klang in anderen Städten und Ländern erst recht ganz anders. »International practices« der musikalischen Begleitung von Stummfilmen unabhängig von den einzelnen historischen Phasen der Stummfilmära und von regionalen und nationalen Besonderheiten zu postulieren, wie dies Ennio Simeon tut, ist daher problematisch (Simeon 1996, 221). Der Fokus dieses Artikels liegt dementsprechend nicht auf Filmmusik und ihrer musikwissenschaftlichen Analyse, sondern auf der *Kinomusik* und ihren Praxen (Dettke 1995, XVIII).

Die Recherche der Branchenblätter für das Wien der Stummfilmzeit zeigt, dass in der *transitional period*, also der Übergangszeit vom Frühen zum klassischen Kino, grob gesprochen von 1908 bis 1918, eine bestimmte Art von Filmen eine wichtige Rolle für die Entwicklung von Musik und Ton gespielt haben. Ich möchte diese Filme *Musikfilme* nennen und sie als Filme, in denen Musik in deren Diegese verankert ist, definieren. Ich verwende den Begriff somit anders und breiter, als Michael Wedel dies tut (Wedel 2007, 23), der sich auf ein filmisches Genre, nicht auf Aufführungspraxen konzentriert. Für ihn sind Musikfilme fiktionale Filme einer bestimmten Mindestlänge mit einem signifikanten Anteil an vokaler Musik.

Musikfilme im vorgeschlagenen breiteren Sinne lassen sich in folgende Kategorien einteilen:

- Tonbilder und andere Versuche: synchroner Ton vom Grammophon oder andere technische Versuche, Bild und Ton zu synchronisieren;
- Filmopern: filmische Adaptionen von Opern (sowie der sehr raren Fälle von für den Film komponierten Opern);
- Filmoperetten: filmische Adaptionen von Operetten;
- Biographien von Musikern: Wagner, Beethoven, Mozart, Strauß, Schubert, Ziehrer etc.;
- Filme, die auf Kompositionen basieren: z.B. MIT HERZ UND HAND FÜRS VATERLAND (Österreich 1915, Jakob und Louise Fleck), TRAUM EINES ÖSTERREICHISCHEN RESERVISTEN (Österreich 1915, J. und L. Fleck);
- Filme, in deren Diegese Musik eine signifikante Rolle spielt: z.B. KAMMERMUSIK (D 1915, Franz Hofer), DER MILLIONENONKEL (Österreich 1913, Hubert Marischka);
- Filme mit Musikern als Schauspieler (so der Film mit dieser Herkunft spielt): z.B. Lehar, Caruso, Farrar;
- Dirigentenfille: gefilmte Dirigenten, die Live-Orchester dirigieren sollten.

Musikfilme sind daher Filme, in denen Musik entweder Teil der Diegese ist oder deren Geschichte auf einem (oder mehreren) Musikstücken basiert (oder beides).

Ich möchte in diesem Artikel nachweisen, wie diese Filme als gefilmte *cue sheets* funktionierten und daher Einsichten in die Musik und ihre Funktionen in der Stummfilmzeit gewähren. Für diesen Ansatz ist die nationale Herkunft eines Films relativ bedeutungslos. Das einzige Kriterium zur Auswahl ist, ob der entsprechende Film in Wien gezeigt wurde und sein musikalischer Teil in den Branchenblättern und Tageszeitungen Erwähnung fand – gleichgültig, ob im redaktionellen oder im Anzeigenteil.

Filme als Cue Sheets

Eine genaue Analyse von Musikfilmen und ihren Aufführungen in Wien – soweit darüber Material vorhanden ist – kann zu einem besseren Verständnis sowohl der Funktionen von Filmmusik in dieser Zeit als auch ihrer regionalen und nationalen Besonderheiten führen.

Film- oder besser Kinomusik im Stummfilm kann grob in drei Aufführungsmodi unterteilt werden:

1. Mechanische Musik: Walzen, Grammophon, mechanische Orgeln;
2. Improvisierte und/oder kompilierte Musik, gespielt von einem einzigen Musiker auf Klavier, Harmonium, Kinoorgel etc.;
3. Komponierte oder kompilierte und arrangierte Filmmusik, gespielt von einem Orchester (ca. 10 bis 80 Personen, in der Regel jedoch um die 10).

In der Übergangszeit (*transitional period*) finden sich alle diese Aufführungspraxen, selten in Reinkultur, sondern zumeist in hybriden Formen.

Während des Ersten Weltkriegs war der Im- und Export von Filmen in Wien und Österreich äußerst eingeschränkt. Dies ist einer von mehreren Gründen für die unterschiedliche Entwicklung der Kinomusik in Österreich und den USA. Die Kategorisierung der Stummfilmgeschichte in »Frühes Kino«, »Übergangszeit« und »Klassisches Kino« basiert zum einen auf der amerikanischen Entwicklung und zum anderen auf der Geschichte der Filmproduktion, weit weniger aber auf jener der Vorführungspraxen. Diese Einteilung kann daher für die Untersuchung musikalischer Modi im Wien dieser Zeit nur als grobe Orientierung dienen.

Unterschiedliches historisches Material wurde bislang verwendet, um die historischen Modi musikalischer Aufführungen in Kinos zu rekonstruieren (so spärlich die diesbezüglichen Ansätze sind; eine systematische Untersuchung liegt bis dato nicht vor; vereinzelte Hinweise finden sich bei Fritz, 1981, und Grafl, 1993):

1. Branchenblätter und der kritische Diskurs der Zeit;
2. Handbücher und Musiksammlungen der Zeit, die sowohl bereits vorhandene Musik als auch aus speziell für das Kino (nicht aber für einen konkreten Film) komponierte Musik bzw. einzelne Themen verwenden;
3. *cue sheets*: Listen musikalischer Motive und Themen, die an konkreten Stellen eines Films zu spielen sind;
4. Partituren komponierter Filmmusik.

Eine Quelle wurde dabei bislang weitgehend übersehen: die Filme selbst. Musikfilme erfüllten mitunter die Funktion von *cue sheets* und in einigen Fällen sogar die eines Dirigenten von Kinomusikern. Dirigenten wurden gefilmt und in den Film einmontiert, um den Musikern zu helfen, den Takt zu halten und mit dem Film synchron zu sein. Das Unikum der „reinen Dirigentenf়ilme“ zeigte berühmte Dirigenten (wie etwa Felix Weingartner) und sonst nichts und wurde verwendet, um Live-Musiker und -Orchester zu dirigieren. Nach einigen Aufnahmen der populärsten Werke der klassischen Literatur bzw. Teilen davon (einzelnen Sätzen oder Ouvertüren) wurde dieses Experiment aus naheliegenden Gründen wieder *ad acta* gelegt (KR, Mai 1914, Nr. 322, S. 6; April 1914, Nr. 318, S. 22).

Musikfilme, die auf vorhandenen musikalischen Werken basieren, übernehmen zumeist die Geschichte einer Oper, in einigen Fällen von anderen Formen vokaler Musik wie etwa Kantaten oder Liederzyklen, und machen daraus Filme, die in der Regel deutlich kürzer sind als das Werk, von dem sie ihren Ausgangspunkt nahmen.

MIT HERZ UND HAND FÜR'S VATERLAND basiert auf einer Kantate, die Carl Michael Ziehrer komponiert hat. DER TRAUM EINES ÖSTERREICHISCHEN RESERVISTEN ist ein »Tongemälde« von Franz Lehár. Beides sind patriotisch-propagandistische Filme, die die deutsch-österreichische Seite im Ersten Weltkrieg unterstützen, und beides sind narrative Filme.

Filme, die auf Opern und Operetten basieren, verwendeten weitgehend die entsprechende Musik. Wo dies nicht der Fall war, ernteten die Kinobesitzer heftige Vorwürfe seitens der Kritik und der Branchenblätter (s. etwa Marks, 1997, 72, über *Carmen*-Vorführungen in den USA).

Eine der ersten Filmopern der Welt ist Edisons PARSIFAL (USA 1904, Edwin S. Porter), zugleich einer der ersten derartigen Filme, die in Wien gezeigt

wurden. Das filminteressierte Wiener Publikum konnte u.a. PARSIFAL, TANNHÄUSER (USA 1913, Lucius Henderson), mehrere Versionen von *Carmen* und die erste deutsche Filmoper MARTHA (D 1914, Gustav Schönwald) sehen. Die erste österreichische Filmoper dürfte HOFFMANNNS ERZÄHLUNGEN (1911) gewesen sein, der Film gilt als verschollen (s. Thaller 2011, 63f).

Anzeigen für Vorführungen von Filmopern und -operetten weisen oft auf Live-Sänger und -Musiker hin oder auf die Verwendung berühmter Schellack-Aufnahmen. Unter dem Begriff der »Filmoper« wurden mehrere Unternehmungen beworben, die zumeist versuchten, eine Synchronität von Bild und Ton herzustellen. In Graz wurde der Versuch unternommen, Opern- und Konzertfilme zu Orchesterbegleitung von zwei Sängern (Sopran und Bariton) begleiten zu lassen. Hierfür wurden nicht nur spezielle Filme gedreht, wie z.B. eine Filmversion der *Schönen Müllerin*, sondern auch Filmopern komponiert, also Opern, die nur für die Leinwand und nicht die Bühne bestimmt waren. Die drei Musiker – Dirigent, Sopran und Bariton – wollten mit diesem Programm auf Tournee gehen. Über den weiteren Erfolg dieser Grazer Filmoper ist mir (bislang) nichts bekannt (s. *Der Filmbote*, 16.10.1920, S. 28).

Die Singstimme und damit der gesungene Text stehen in allen Versionen von (Stumm)Filmopern im Zentrum. Die Modi der Begleitung von Filmen, die auf musikalischen Werken basieren, wurden bei etlichen Aufführungen vermischt: live und aufgenommen, Instrumental- und Vokalmusik war während einer einzigen Vorführung zu hören. Während in den Berichten und Rezensionen die Filmlänge in Akten oder Rollen wiedergegeben wird, findet man bei der Musik mitunter explizite Verweise auf deren Länge (eine Stunde, zwei Stunden). In den meisten Fällen übertreffen die Angaben zur

Länge der Musik diejenigen des dazugehörigen Films recht deutlich. Es war also in einer Aufführung länger Musik zu hören als Film zu sehen. Kinomusik der Übergangszeit wurde nicht nur zur Begleitung eines Films gespielt, sondern diente dazu, ein ganzes Unterhaltungsprogramm zu strukturieren, sie beinhaltet daher zumeist auch Ouvertüren, Zwischen- und Exitmusik.

Diegetische Musik

Diegetische Musik legt die konkrete Musik, die an den entsprechenden Stellen von den Figuren des Films wie vom Kinopublikum gehört werden soll, im Bild fest. Sie wird explizit in den Zwischentiteln bzw. in Inserts von Noten oder Ankündigungsplakaten repräsentiert. Inserts von Noten, insbesondere von frühen Drucken, sind in den Musikfilmen der Übergangszeit häufig anzutreffen.

Musikfilme sind mehr als nur eine Fußnote der Filmgeschichte. Sie waren entscheidend für den Versuch von Filmproduzenten, ein breiteres, bürgerliches Mittelschichtpublikum zu erreichen. Sie erlaubten den Kinobesitzern, höhere Eintrittsgelder zu verlangen und waren eine willkommene Gelegenheit, um spezielle Vorführungen zu organisieren. Die Art und Weise, wie ein Film musikalisch begleitet wurde, war immer ein Zeichen der Respektabilität des Events. Aufwendige Vorführungen wurden nicht nur in Kinos veranstaltet, sondern auch in Konzertsälen und Theatern.

KAMMERMUSIK beispielsweise, ein deutscher Film von 1915, in dem ein spezielles musikalisches Thema eine dramaturgisch wichtige Rolle spielt, wurde im Wiener Konzerthaus mit Live-Musikern gezeigt. Das Konzerthaus

war und ist der größte Veranstaltungsort klassischer Musik in Wien mit einer Kapazität von etwa 2000 Plätzen im großen Saal. KAMMERMUSIK wurde im kleineren Mozartsaal vorgeführt, der immer noch 700 Zusehern und -hörern Platz bietet.

... innig verschmolzen mit dem lebenden Wandelbild ist hier die Loewe'sche Ballade *Die Uhr* als Begleitgesang mit Harmonium-Musik (*Lichtbild-Bühne*, Nr. 11, 13. 3. 1915) –

so berichtet ein deutsches Branchenblatt von einer speziellen musikalischen Begleitung, die sich von jener der Aufführung im Konzerthaus unterscheidet. Die Konzerthaus-Aufführung ist eine Wohltätigkeitsveranstaltung für das Rote Kreuz, die Musik wurde von einem Orchester gespielt. Die Anzeige erwähnt eine Sängerin und Musiker an Orgel, Harfe und Cello (KR, Nr. 379, S. 21). Im Film selbst ist am Ende Kammermusik zu sehen (Klavier und Violine); außerdem motiviert die Musik eine lange Rückblende. Spezifische Musik wird allerdings nicht genannt (zumindest nicht in der Version, die ich sehen konnte und die schwedische Zwischentitel aufwies).

Kinomusiker, Sänger und Dirigenten sowie exklusiv geschriebene Musiken wurden in der Werbung angepriesen, um die Kinos zu differenzieren und besondere Vorführungen hervorzuheben. Die erste für einen in Wien gezeigten Film komponierte Musik wurde 1911 von Erich Hiller für eine Aufführung des Asta-Nielsen-Films *DER SCHWARZE TRAUM* geschrieben (KR, Nr. 180, 1911, S. 6). Der Erfolg der Musik wurde bald darauf mit einem Score für *AMOR IM MANÖVER*, einer französischen Komödie,

wiederholt. Hiller schrieb im Folgenden Musik für österreichische Filme, schrieb sie also im Auftrag der Produzenten und nicht mehr der Kinobesitzer (KR, Nr. 184, 1911, S. 10). Hillers erste Filmkompositionen waren natürlich nur in dem Kino zu hören, für das er sie geschrieben hatte.

Die Qualität einer Vorführung war stets mit dem Aufwand der Kinomusik verbunden und umgekehrt: Je mehr Aufmerksamkeit der Musik gewidmet wurde, umso prestigeträchtiger wurde die Aufführung und damit auch der Film.

Fallbeispiele

JOHANN STRAUSS: AN DER SCHÖNEN BLAUEN DONAU (Ö 1913, Karl Zeska)

Zu den interessantesten Musikfilmen zählen die filmischen Biographien von Musikern, zumeist von Komponisten. Diese Filme sind die besten Beispiele für Filme als *Cue Sheets*, da sie das Leben der Portraitierten auch an Hand von deren Kompositionen erzählen. Ich möchte mich im Folgenden auf zwei Filme beziehen: Biopics von Johann Strauss, Sohn, und Ludwig van Beethoven.

Der Johann-Strauss-Film, auch bekannt als AN DER SCHÖNEN BLAUEN DONAU, ist ein hochgradig hybrider Film, der aus drei Teilen und einem Epilog besteht. Der erste Teil erzählt die Geschichte eines musikalisch talentierten Jungen, der in Wien zum Walzerkönig heranwächst – eine Erfolgsgeschichte vereint mit einer tragischen Liebesgeschichte. Die Frau, die er liebt, heiratet einen anderen Mann. Wie viele andere *Biopics* von Musikern interpretiert auch JOHANN STRAUSS das Komponieren von Musik als Reaktion auf unglückliche Liebe. (Wenn diese Männer die richtige Frau

gefunden und bekommen hätten, wären der Welt einige der berühmtesten Kompositionen verloren gegangen.)

Der zweite Teil wird als Traum von Strauss eingerahmt, in dem Arien und Duette aus seinen bekanntesten Operetten aufgeführt werden – in keiner erkennbaren Reihenfolge. Dieser Teil beginnt mit dem berühmten Donau-Walzer und zeigt Tänzerinnen am Ufer der Donau, um dann zu den Gesangsnummern zu überblenden. Die Verfilmung bekannter Bühnennummern war gängige Praxis zu der Zeit, solche Nummern konnten entweder den Kern eines Spielfilms darstellen (wie der außerordentlich erfolgreiche MILLIONENONKEL, 1913, mit Alexander Girardi, der eine Filmmusik von Robert Stolz aufweist, die etliche bekannte Arien aus Operetten und Lieder aus Theaterstücken enthält).

Der dritte Teil ist ein Kammerkonzert in der Wiener Gesellschaft. Viele bekannte Gäste hören dem berühmten Pianisten Alfred Grünfeld zu, wie er Strauss' *Frühlingsstimmen*-Walzer spielt. Die Opernsängerin Selma Kurz gesellt sich zu ihm.

Der Film endet mit Kindern, die um die Strauss-Statue im Wiener Stadtpark tanzen. Er wurde von der Johann-Strauss-Gesellschaft zur Finanzierung des Denkmals produziert. Die berühmte Schauspielerin und Repräsentantin des sprichwörtlichen Goldenen Wiener Herzens, Hansi Niese, gesellt sich zu den Kindern. Der Strauss-Film wurde 1913 fertiggestellt, das Denkmal allerdings erst 1921 nach einer langen Geschichte von Finanzierungsschwierigkeiten.

Nur der erste Teil entspricht einem fiktionalen Film der Zeit, der zweite ist ein Potpourri, ein Medley aus Strauss' bekanntesten Arien, eine Aneinanderreihung von »Tonbildern«; der dritte Teil ist ein gefilmtes Konzert mit prominentem (diegetischem) Publikum. Der Epilog zeigt

tanzende Kinder und eine berühmte Schauspielerin und bringt den Film in die Gegenwart seiner Produktion von 1913.

Auch wenn Teile des Films verloren sind, kann er als Bemühung gesehen werden, verschiedene Teile zu einem Programm zusammenzufügen. Damit ist der Film ein Schritt in Richtung einer stärkeren Kontrolle über die Aufführung. Wenn es eine Linie der Entwicklung in der Geschichte der Stummfilmmusik gibt, dann die der wachsenden Kontrolle über den akustischen Teil der Filmvorführung, von *cue sheets* über exklusiv geschriebene Musiken bis hin zum Tonfilm, der die vollständige Kontrolle über die akustische Seite des Films schließlich verwirklichte.

Am Beginn des Films spielt Strauss Violine. Es gibt keinen Hinweis darauf, was genau er spielt; der Film macht aber deutlich, dass Strauss nicht so spielt, wie sein Lehrer es wünscht, nämlich *straight* bzw. »gerade«, sondern dass er immer wieder in einen 3/4-Takt verfällt.

Die erste Komposition von Johann Strauss Sohn, Opus Nr. 1, *Sinngedichte*, ein Walzer, wird im Film verwendet, um den ersten Teil zu strukturieren. Die Handlung gibt dem Stück eine traurig-melancholische Bedeutung, da es mit der von Strauss geliebten Nettel verbunden wird, die jedoch einen anderen heiratet. Am Ende dieses Teils ist der Walzer wieder zu hören, Nettel ist nun verheiratet und hat Kinder. Der Walzer selbst hat nichts von der ihm vom Film zugesprochenen Melancholie, auch sein Titel legt eine solche Interpretation nicht nahe. Die strukturelle Funktion des Musikstücks ist evident, eine semantische Bedeutung wird über eine gezielte Einbindung in die Erzählung hergestellt. Musik kann somit auch entgegen ihrer ursprünglichen Bedeutung und in Absehung derselbigen im Film eingesetzt werden und unabhängig davon seine vom Film bestimmten Funktionen erfüllen. Im vorliegenden Fall wurde *Sinngedichte* nicht gewählt, weil seine

genuine Bedeutung für den Plot als passend empfunden wurde, sondern weil hier, wie in etlichen Biopics, mit dem Nimbus des Erstlingswerks gearbeitet wird.

In welchen Instrumentierungen *Sinngedichte* bei Vorführungen des Johann-Strauss-Films zu hören war, ist nicht rekonstruierbar. Selbst wenn eine andere als die im Film selbst angegebene Musik zu hören gewesen sein sollte, ist davon auszugehen, dass jene Musik, die am Beginn des Film gespielt wird, wie von den Zwischentiteln angegeben auch am Ende dieses Teils noch einmal wiederholt wird. Die strukturierende Funktion bliebe somit selbst bei einer Abweichung von den filmischen Vorgaben erhalten.

Der zweite Teil des Films besteht aus Arien und Duetten aus der *Fledermaus* und dem *Zigeunerbaron*, die von Sängerinnen und Sängern dargebracht werden, die für diese Rollen bekannt waren. Der Film wurde zu einem Zeitpunkt gedreht, da Strauss gerade zwanzig Jahre tot war. Dieser Teil erzählt keine Geschichte, ein »Hit« nach dem anderen wird in keiner spezifischen Reihenfolge gezeigt. Bei der Begleitung im Kino gab es zwei Möglichkeiten: Entweder waren Gesangsvorträge von Sängern oder Schallplattenaufnahmen der Lieder zu hören. Beide Varianten waren gebräuchlich; »lebende Sänger« wurden in Anzeigen für spezielle Vorführungen explizit beworben, ebenso wie die Vorführung bekannter Aufnahmen etwa von Caruso (s. die Anzeigen für TOSKA, 1918, etwa in *Der Filmbote*, Okt. 1918). In kleineren Kinos in den Außenbezirken mag auch ein einzelner Pianist den Film begleitet haben, so dieser dort überhaupt lief.

Der Film zeigt so viele Stars aus Bühne und Konzertsaal wie nur irgend möglich, selbst wenn sie für die Erzählung bzw. die erzählenden Teile des Films keine Rolle spielen. JOHANN STRAUSS ist teils fiktionaler Film, teils eine Aneinanderreihung von musikalischen Hits und gefilmten

Bühnenauftritten. Der Film ist daher typisch für die *transitional period*. Die unterschiedlichen Kritiken zum Film belegen, dass er nicht auf allen Ebenen gleich gut funktionierte und dass sich die Kritik einen einheitlicheren Film wünschte. JOHANN STRAUSS ist letztlich kein Feature-Film, sondern ein »gefilmtes Programm«.

Die Musik, die den Film begleiten soll, wird vom Film selbst weitgehend vorgegeben. Die Idee, dass es schon ausreiche, prominente Menschen auf der Leinwand zu sehen, um das Eintrittsgeld zu rechtfertigen, wird um 1913 insbesondere bei Musikern problematisch, die im neuen Medium die Fertigkeiten nicht demonstrieren konnten, die sie berühmt gemacht hatten. Im dritten Teil des Films schließlich sind Prominente nur da, um das Publikum für die Darbietungen von Grünfeld und Kurz zu bilden.

Die Mischung aus fiktionalem Film und mehr oder weniger dokumentarischen Formen der Repräsentation wird problematisch, wenn der akustische Teil der Dokumentation nicht gehört werden kann, zumindest nicht in der Art, wie er angekündigt ist. Andererseits ist der Umstand, dass Filme wie diese produziert und in dieser Art und Weise beworben wurden, ein Hinweis darauf, dass sich die historischen Erwartungen an Kinomusik von heutigen deutlich unterscheiden. In anderen Worten: Es gibt keinen Hinweis darauf, dass dem historischen Publikum bzw. der Kritik auf der akustischen Ebene etwas abgegangen wäre.

BEETHOVEN: MÄRTYRER SEINES HERZENS (Österreich 1918, Emil Justitz)

Das zweite Beispiel eines Biopics, das als *cue sheet* funktioniert, heißt MÄRTYRER DES HERZENS und erzählt das Leben Beethovens samt einer tragischen Liebesgeschichte in fünf Akten und etlichen Episoden. Der Film

ist ein abendfüllender Spielfilm am Ende der *transitional period*. Spätere Filme werden einzelne Episoden stärker integrieren, die Handlung klarer erzählen, aber abgesehen davon stellt BEETHOVEN eher klassisches als frühes Kino dar.

Der Film beginnt mit dem zwanzigjährigen Beethoven in Bonn, als ihn Joseph Haydn nach Österreich einlädt. Dort wird er schnell populär, verliebt sich in eine Frau, die mit einem anderen Mann verlobt ist. Der Mann – Baron Treuenfels – wird zu Beethovens Nemesis und fungiert als Antagonist der Handlung. Der einzige Handlungsstrang, der sich durch den ganzen Film zieht, ist Annerls Geschichte, die traurige Geschichte einer Frau, die mit dem falschen Mann – eben jenem Baron Treuenfels – verheiratet ist. Ansonsten ist der Film episodisch erzählt. Beethovens bekannteste Werke markieren wichtige Stationen in seinem Leben. Im ersten Teil des Films werden seine Kompositionen nur erwähnt, je näher das Ende aber rückt, sind immer mehr Werke explizit zu sehen (Inserts der Partitur). Dies ist zum Teil der relativen Unbekanntheit der frühen Werke beim breiten Publikum geschuldet, zum Teil der narrativen Funktion, die Musikstücke in Biopics erfüllen. Am Beginn des Films wird Beethovens Talent demonstriert und der Held in eine historische Linie gestellt. Zwei Werke werden in diesem ersten Teil gezeigt: die *Kantate auf den Tod Josef II* (1790) und ein Kanon, der beim Heurigen in Wien gesungen wird. Das erste Werk markiert die Zeit, den Status und möglicherweise die politischen Überzeugungen, die sich später dann ändern sollten (wobei diese Lesart den Film arg strapaziert, schließlich nimmt dieser das Thema »Politik« später nicht mehr auf).

Ohne Textinserts und nähere Hinweise wie etwa *cue sheets* lässt sich nicht sagen, welcher der zahlreichen Kanons, die Beethoven komponierte, beim Heurigen gesungen wird. Die Szene demonstriert jedenfalls Beethovens

Talent, spontan zu komponieren und seine Fähigkeiten zur Freude anderer einzusetzen, anstatt einsam am Schreibtisch zu sitzen und auf Inspiration zu warten. Beide Musikstücke werden gesungen, sind somit an den Text gebunden. Im Kino von einem Pianisten oder einem kleinen Orchester begleitet, kam der Text der beiden Werke darum wohl nicht zu Gehör.

Grundsätzlich ist die narrative und dramaturgische Funktion der Musik in diesen Filmen wichtiger als die korrekte, getreue Wiedergabe der diegetischen Musik. Diegetische Musik zu sehen, evoziert beim Publikum das Hören derselbigen, selbst wenn eine andere Version, ein anderes Arrangement, eine andere Instrumentation oder gar keine Musik zu hören ist. Dieser Effekt wird *subception* genannt und im Stummfilm ausgiebig verwendet – *subliminal auditive reception*:

When voices or music are only simulated visually, one find a justification for the inaudible sound, *subception* presupposes an indirect identification with such stimuli and a partial recording of visual information. When the viewer partially perceives and identifies an image, some information is already there, previously recorded (Nasta 2001, 96).

Der große Anteil an diegetischer Musik und ebensolchem Ton führt zur Annahme, dass in Stummfilmkinos niemand akustisch etwas vermisst hat, weder Musik noch Geräusche noch Stimmen – dies mag zumindest teilweise dem Effekt der *subception* zu danken sein.

In den letzten beiden Akten des Films markieren Beethovens berühmteste Werke die Stationen seines Lebens. Der Film beginnt, wie erwähnt, mit der Begegnung mit Haydn; er endet mit Franz Schubert am Sterbebett des Komponisten. Der Film konstruiert solcherart eine musikalische Erzählung und stellt eine direkte musikhistorische Verbindung von Haydn über Beethoven zu Schubert her.

In den zeitgenössischen Kritiken finden sich einige Anmerkungen zur Musik und ihrer Rolle im Film:

Österreichischer Komet, Nr. 402. 26.1.1918, S. 36:

Unter den mächtigen Schlussakkorden der IX. Sinfonie schließt auch dieser vortreffliche und zugkräftige Film.

Neue Freie Presse, 7.2.1918, S. 8:

... ein Stück Beethoven-Biographie mit Illustrationen und Notenbeispielen, nur daß die Personen auf diesen Illustrationen agieren und die Notenbeispiele wirklich klingen.

Süddeutsche Kinematographen-Zeitung, Nr. 171, 6.5.1918, o.S.:

Zur Vorführung ist natürlich ein gutes, wenn auch kleines Orchester unerlässlich.

Diese Zitate zeugen von den Erwartungen der Kritik und geben indirekt Hinweise auf die musikalische Begleitung. *Der Komet* bezieht sich auf die letzten Akkorde der 9. Sinfonie. Es kann daher angenommen werden, dass das berühmte Thema des Finalsatzes in dem Kino, das der Kritiker besuchte, zu hören waren. *Die Presse* betont den Umstand, dass die gefilmte Partitur im Kino nicht gehört werden kann. Das letzte Zitat schließlich betont die Notwendigkeit zumindest eines kleinen Orchesters bei Vorführungen des

Films. Das Ausmaß von Vokalmusik im Film von der Kantate bis zum Schlusssatz der Neunten veranlasst übrigens keinen Kritiker eine ähnliche Forderung in Sachen Sänger zu formulieren.

Ennio Simeon schreibt, dass Musik der Wiener Klassik – Haydn, Mozart und Beethoven – im Stummfilm selten verwendet worden sei (Simeon 1996, 221). Dabei bezieht er sich aber nur auf die Handbücher wie jene von Becce und Erdmann. Allein die Existenz von Biopics über Mozart und Beethoven (MOZART: LEBEN, LIEBEN UND LEIDEN, Österreich 1921, Otto Kreisler) ist Nachweis genug für die Popularität der beiden Komponisten in Österreich, insbesondere in Wien. Die Frage, welche Musik tatsächlich in den Kinos verwendet wurde, ist schwierig zu beantworten, man sollte daher auch keine voreiligen Schlüsse ziehen. Handbücher und Musikkataloge hatten ihre eigenen ökonomischen Ziele und können nicht als Dokumentation dessen genommen werden, was tatsächlich in den Kinos zu hören war, schon gar nicht, wenn dabei über regionale und nationale Unterschiede hinweggesehen wird. So finden sich in den österreichischen Branchenblättern weitere Hinweise, dass die Musik Mozarts und Beethovens sehr wohl verwendet wurde, zum Teil auch deshalb, weil sie im Unterschied zur meisten Musik, die in den Handbüchern nahegelegt wird, frei – also ohne dass Tantiemen zu bezahlen gewesen wären – aufzuführen war.

Die Filme selbst präsentieren explizit diegetische Musik, insbesondere in Musikfilmen. Es wäre für Kinomusiker schwer gewesen, eine andere als die im Film zu sehende und zu lesende Musik zu spielen. Und wenn sie dies taten, sind Proteste dagegen belegt. Diegetische Musik ist daher ein Gebiet, das in der Rekonstruktion der Modi der musikalischen Begleitung von Stummfilmen stärker berücksichtigt werden muss.

Conclusio

Biopics wie andere Musikfilme legen die Musik, die im Kino den Film begleiten soll, diegetisch fest, nicht jedoch die Instrumentierung und die genauen *cues* und Takte der im Film genannten Musik. Die Filme selbst verwendeten die Musik zumeist für strukturelle und semantische Gründe und weniger – wenn überhaupt – für mediatisierende und affektive Funktionen. Die Musik selbst erfüllt nicht immer das emotionale Verlangen der entsprechenden Szene. Dieses Phänomen ist am *Sinngedichte*-Walzer, aber auch in der grundsätzlichen historischen Kritik festzumachen, wonach Musik im Stummfilm häufig nur auf Grund ihres Titels bzw. ihres Textes, aber nicht aus musikalischen Gründen ausgewählt sei (Altman 2001, 234).

Musikfilme waren nicht bloß eine Novität, sie waren ein großes und erfolgreiches Genre, auch wenn die Bandbreite der Musik es kaum zulässt, alle diese Filme zu einem Genre zusammenzufassen.

Die Menge an diegetischer Musik brachte neue Probleme für Kinomusiker. Die Lösungen, die sie gefunden haben, waren für die Entwicklung der Kinomusik entscheidend. Filme haben immer mit diegetischer Musik umzugehen gewusst und sie haben immer schon existierende Musik verwendet. Die in diesem Artikel analysierten Filme mögen keine filmischen Meisterwerke sein, für die Geschichtsschreibung der Filmmusik spielen sie jedoch eine wichtige Rolle, insbesondere in der *transitional period*.

Literatur

- KR = *Kinematographische Rundschau*. Wien 1907-09, Nr. 1/1907 bis 56/1909. Fortgeführt als: *Kinematographische Rundschau und Schaustellerzeitung »Die Schwalbe«*. Offizielles Organ des Reichsverbandes der *Kinematographenbesitzer*. Wien 1909-16, Nr. 57/1909 bis 433/1916 [?]. Übergegangen in: *Neue Kinorundschau*. Wien 1917ff.
- Altman, Rick (2001) *The Living Nickelodeon*. In: Abel, Robert / Altman, Rick (eds.): *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, S. 232-240.
- Detke, Karl Heinz (1995) *Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland*. Stuttgart: Metzler.
- Fritz, Walter (1981) *Kino in Österreich. Der Stummfilm 1896-1930*. Wien: Österreichischer Bundesverlag.
- Grafl, Franz (1993) *Praterbude und Filmpalast. Ein Kino-Lesebuch*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik.
- Marks, Martin Miller (1997) *Music and the Silent Film. Contexts & Case Studies. 1895-1924*. Oxford: Oxford University Press.
- Nasta, Dominique (2001) *Setting the Pace to the Heartbeat*. In: Abel, Robert / Altman, Rick (eds.): *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, S. 95-109.
- Simeon, Ennio (1996) *Giuseppe Becce and Richard Wagner: Paradoxes of the First German Film Score*. In: Elsaesser, Thomas (ed.): *A Second Life: German Cinema's First Decades*. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 219-224.
- Thaller, Anton (ed.) (2011) *Österreichische Filmographie. Band 1 Spielfilme 1906-1918*. Wien: Verlag Filmarchiv Austria.
- Wedel, Michael (2007) *Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914-1945*. München: Edition Text und Kritik.

[*] Die Recherche für diesen Artikel wurde über das vom FWF geförderte Forschungsprojekt »Ton und Musik in Wiener Kinos 1895-1930«, P 22359, ermöglicht.

Empfohlene Zitierweise

Tieber, Claus: Filme als Cue Sheets: Musikfilme, Kinomusik und diegetische Musik, Wien 1908–1918. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 9, 2013, S. 26-45.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB9/KB9-Tieber.pdf>

Datum des Zugriffs: 10.2.2013.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © für diesen Artikel by Claus Tieber.
All rights reserved.

Copyright © für diese Ausgabe by Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung.
All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*.