



Der Film war nie stumm

In den Konzert- und Opernhäusern werden die Leinwände ausgerollt: Stummfilme und die zu ihnen gehörige Musik erfreuen sich großer und immer wachsender Beliebtheit. Jörg Hillebrand erzählt die Geschichte der **Stummfilmmusik** und gibt einen Überblick über ihr Repertoire. Dazu hat er sich mit dem Dirigenten Frank Strobel eines absoluten Fachmanns versichert.

Am 12. September 2004 wurde der Londoner Trafalgar Square zum Freiluftkino. 25.000 Besucher kamen. Nicht etwa um den neuesten Blockbuster aus Hollywood zu sehen. Nein, was da in Schwarzweiß und heutigen Maßstäben kaum genügender Bildqualität über die Großleinwand flimmerte, war ein Film von 1925: Sergej Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“. Ein Stummfilm. Die Begleitmusik zu dieser Lichtspielszene lieferte live vor Ort das Elektropop-Duo Pet Shop Boys.

Nicht nur der Pop hat den Stummfilm wieder entdeckt. Auch die Institutionen der klassischen Musik pflegen das Genre intensiv. Kaum ein deutsches Konzerthaus, in dem in letzter Zeit nicht ein Film von Charlie Chaplin mit der von ihm selbst komponierten Musik zu sehen gewesen wäre. An der Komischen Oper Berlin gibt es sogar eine eigene Reihe für Stummfilme mit Live-Begleitung. Und der Fernsehsender Arte strahlt in Koproduktion mit dem ZDF regelmäßig aufwendig restaurierte Filme mit neu dazu aufgenommener Musikspur aus.

Die Renaissance der Stummfilmmusik begann vor etwa zwei Jahrzehnten. Und da in den meisten Fällen ein kleineres oder größeres Orchester benötigt wird, sind es in erster Linie Dirigenten, die als Wegbereiter

zu nennen sind. Carl Davis etwa oder Helmut Imig. Und vor allem und immer wieder Frank Strobel, früher Chefdirigent des Deutschen Filmorchesters Babelsberg und seit 2000 künstlerischer Leiter der Europäischen Film-Philharmonie. Über 40 Titel hat der Vierzigjährige im Repertoire. Über 20 Aufführungen leitet er allein in dieser Saison europaweit.

„Der Stummfilm mit seiner Musik ist als eine ganz eigenständige Kunstform zu betrachten“, fordert Strobel. Und gefragt, was denn die Faszination dieser Kunstform ausmache, antwortet er: „Wenn wir einen Stummfilm mit einem Orchester begleiten, brauchen wir automatisch einen großen Saal und damit eine große Leinwand, und viele Filme können ihre visuelle Kraft nur entwickeln, wenn sie auf einer großen Leinwand gezeigt werden. Das heißt, wir haben auf der einen Seite die faszinierende Situation des klassischen großen Kinos, und auf der anderen Seite haben wir die Faszination der live gespielten Musik. Und wenn sich das miteinander verbindet, potenziert sich das Erlebnis.“

Die Geschichte der Filmmusik beginnt gleichzeitig mit der Erfindung des Kinos 1895. „Der Film war also eigentlich nie stumm“, sagt Strobel. „Es wäre vollkommen absurd erschienen, einen Film ohne Musik aufzuführen. Filmmusik war üblich, egal in welcher Besetzung, ob das jetzt in einem Vorortkino nur ein Pianist war oder ein Geiger mit einem Pianisten

Szenen aus dem Film „Das neue Babylon“ von Kosinzew und Trauberg.

oder im Filmtheater der Großstadt das Sinfonieorchester, das allabendlich zu den Vorführungen gespielt hat.“

Was diese Musiker zu spielen hatten, waren zunächst ausschließlich Kompilationen. Die Kinos hatten in der Regel eine Musikbibliothek, in der verschiedenste Stücke unter Stichworten wie „Sturm“, „Verfolgungsjagd“ oder „Erster Kuss“ katalogisiert waren. Diese so genannten Kintothekenmusiken wurden teils eigens für den Kinogebrauch komponiert, teils handelte es sich aber auch um Stücke aus dem klassisch-romantischen Repertoire, wobei dem Salon nahe stehende Komponisten wie Mendelssohn, Grieg oder Liszt sich besonderer Beliebtheit erfreuten. Bevor nun ein Film anlief, sichtete ihn der Kapellmeister des Kinos, ging in die Bibliothek und sammelte etwa 50 bis 70 passende Titel. Die wurden den Musikern aufs Pult gelegt, es gab bestenfalls eine oder zwei Proben, dann war Premiere. Die Stücke waren meist so beschaffen, dass man an vielen Punkten ein- und wieder aussteigen konnte, und die Musiker waren in der Lage, gemeinsam von einem Stück ins nächste zu modulieren. Ein Zeichen des Dirigenten genügte, manche gaben es mit einer roten Lampe, die sie per Pedal bedienten.

Auf die Dauer führte die Kompilationspraxis allerdings bei den Regisseuren und Produzenten, teilweise auch bei den Kapellmeistern selbst, zu einer gewissen Unzufriedenheit, weil, so Strobel, „die Musik natürlich immer ziemlich grobschlächtig war. Es war im glücklichsten Falle eine gute Illustrationsmusik, die Sze-

keinem Geringeren als Camille Saint-Saëns: 1907 schrieb er die Partitur zu „L'assassinat du Duc de Guise“. Auch sein Landsmann Darius Milhaud lieferte Stummfilmmusiken, und selbst Paul Hindemith leistete mit „Der Kampf mit dem Berg“ einen Beitrag zum Genre, wenn auch verstohlen unter Pseudonym. Neben solcher Prominenz leisteten die hauptsächlichliche Arbeit in dem neuen Betätigungsfeld aber Komponisten, die sich darauf spezialisiert hatten, etwa Gottfried Huppertz mit „Die Nibelungen“ und „Metropolis“ oder Edmund Meisel, der die erste und eigentliche Musik zu „Panzerkreuzer Potemkin“ schuf. Giuseppe Becce verfasste zusammen mit Hans Erdmann die erste große Filmmusik-Enzyklopädie und komponierte die Musik zu einem 1913 herausgekommenen Film über das Leben Richard Wagners – nebenbei spielte er auch die Hauptrolle.

Eine künstlerisch außergewöhnlich eigenständige Musik schrieb 1923 Max Deutsch zu „Der Schatz“, dem ersten Film von Georg Wilhelm Pabst, der von seiner Konstruktion her am fünftaktigen klassischen Drama orientiert ist. Und so bezeichnet der Schönberg-Schüler und -Assistent Deutsch sein Werk auch als „Filmsymphonie in fünf Akten“. „Diese Musik kann genauso gut im Konzertsaal oder auf Schallplatte angehört werden“, findet Strobel, der sie folglich aufgenommen hat. „Dass ein Komponist so weit ging, war für die zwanziger Jahre revolutionär. Eigentlich wurden die Kompositionen erst später beim Tonfilm so stark, dass man sie in reine Konzertmusik über-

Die erste komplette Filmmusik stammt von Camille Saint-Saëns

nen atmosphärisch einfängt, aber wenn man einen Film wirklich dramaturgisch durchleuchten möchte, muss man dazu eine durchkomponierte Originalmusik aufführen.“ Und das wurde gerade bei künstlerisch arrivierteren Filmen dann auch getan. Komponisten wurden beauftragt, solche Musiken zu schreiben, manchmal arbeiteten sie sogar schon während der Konzeption des Films und der Dreharbeiten mit dem Regisseur zusammen.

Die erste durchkomponierte Originalmusik zu einem Stummfilm stammt von

führen konnte, wie zum Beispiel Korngold das getan hat.“

Ein anderer Sonderfall in der Geschichte der Stummfilmmusik ist die Partitur, die Richard Strauss zu Robert Wienes Verfilmung von „Der Rosenkavalier“ an Originalschauplätzen geliefert hat. Es handelt sich um einen rein instrumentalen Extrakt der Oper, ergänzt aber durch neue Stücke, was zeigt, welche Bedeutung

Robert Wiene verfilmte an Originalschauplätzen den „Rosenkavalier“.



Strauss dieser Arbeit und der Gattung insgesamt beimaß. Er selbst leitete denn auch die Uraufführung 1926 in der Dresdner Semperoper. Und an ebendiesem Ort hatte im vergangenen September eine vom Filmarchiv Austria restaur-

rierte und teils rekonstruierte Fassung des „Rosenkavalier“-Films Premiere. Wiederum spielte die Sächsische Staatskapelle, nur war der Dirigent diesmal Frank Strobel.

Kurz vor dem Ende der Stummfilmzeit kam auch Dmitrij Schostakowitsch zu seiner ersten Filmmusik: „Das neue Babylon“ markierte 1929 den Beginn seiner Zusammenarbeit mit dem Regisseur-Gespann Grigorij Kosinzew und Leonid Trauberg, denen er bis in die 1960er Jahre hinein verbunden blieb. Äußerlich geht es in diesem Film um die Pariser Commune und den Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71, doch werden darin die Ereignisse der Oktoberrevolution gespiegelt und somit indirekt auch kritisiert. Klar, dass das schon vor der Urauf-

führung in Künstler- wie in Politikerkreisen zu Diskussionen führte. Diskussionen, die auch mit Schostakowitschs für die damalige Zeit durchaus ungewöhnlicher Musik zu tun hatten.

„Das neue Babylon“, gesetzt für Kammerorchester mit bis auf die Hörner nur einfach besetzten Bläsern, entstand kurz nach der Oper „Die Nase“ und steht ihr auch stilistisch nahe. Für Strobel zählt die Partitur „eindeutig zu den wichtigsten Frühwerken Schostakowitschs. Natürlich hat sie Längen, aber sie zeigt auch schon eine enorme Reife und, selbst wenn man nur drei Takte daraus hört, einen ausgeprägten Personalstil. Die Musik ist stellenweise sehr pur und hat trotzdem die nötige Schärfe. Der Film ist teilweise in einer sehr rhythmischen Weise geschnitten, und die Musik macht das kongenial mit. Sie illustriert und unterstützt es nicht nur, sondern treibt es eigenständig noch voran, und dadurch entsteht eine Sogwirkung, der man sich nicht entziehen kann.“

Anhand von „Das neue Babylon“ lässt sich sehr gut nachvollziehen, wie viel Arbeit Strobel zu erledigen hat, bevor er eine solche Partitur überhaupt dirigieren kann. Denn das Werk ist zwar in der Schostakowitsch-Gesamtausgabe enthalten, aber in dieser Fassung nur konzertant aufführbar. Um sie zur Filmbegleitung nutzen zu können, muss erst einmal eine so genannte Synchronisierung vorgenommen werden, das heißt, man muss feststellen oder -legen, welche Musik zu welcher Bildsequenz gehört. Schostakowitsch selbst hat dazu in seinem Manuskript nur einige wenige Notizen hinterlassen, in Strobels Bearbeitung wurden daraus rund tausend Synchronangaben. Außerdem enthält seine Ausgabe, die bei Sikorski verlegt ist, genaue Metronomzahlen, und er musste auch ins Original eingreifen, indem er Sprünge, Übergänge oder Wiederholungen einfügte. Das hat damit zu tun, dass der Film in unterschiedlichen Fassungen überliefert ist, dass er immer wieder umgeschnitten wurde und wegen der Zensur nicht einmal in der Premiere die Version gezeigt werden konnte, die Schostakowitsch ursprünglich vertont hatte.

Anhand von „Das neue Babylon“ lässt sich auch sehr gut beschreiben, wie Strobel dann bei der eigentlichen Produktion arbeitet, denn er hat das Werk letztes Jahr mit dem SWR-Rundfunkorchester in

Foto: Kai Bienen/PR



Frank Strobel

Frank Strobel

TV-Termine

27.10., 1.15 Uhr, Arte: „Das neue Babylon“, Film von Grigorij Kosinzew und Leonid Trauberg, Musik von Dmitrij Schostakowitsch; SWR-Rundfunkorchester

29.12., 23.55 Uhr, Arte: „Der Rosenkavalier“, Film von Robert Wiene, Musik von Richard Strauss; Sächsische Staatskapelle

Konzerte

31.10./2.11. Frankfurt (Oder), Kleist-Forum: „Goldrush“, Film und Musik von Charles Chaplin; Brandenburgisches Staatsorchester

16./17.12. Bern, Dampfzentrale: „Metropolis“, Film von Fritz Lang, Musik von Gottfried Huppertz; Berner Symphonieorchester

18.3. Wien, Konzerthaus: „Dr. Mabuse – Der Spieler“, Film von Fritz Lang, Musik von Michael Obst; Kammerensemble „Die Reihe“

23.3. Weimar, Nationaltheater: „Metropolis“, Film von Fritz Lang, Musik von Gottfried Huppertz; Staatskapelle Weimar

10.5. Kaiserslautern, Fruchthalle: „Ein italienischer Strohhut“, Film von René Clair, Musik von Benedict Mason; Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz

DVD-Hinweise

Die Erde, Film von Alexander Dowschenko, Musik von Alexander Popow; Orchester des Marinskij-Theaters; Absolut

Die Generalin, Film von Sergej Eisenstein, Musik von Taras Bujewski; Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin; Absolut

Der letzte Mann, Film von Friedrich Wilhelm Murnau, Musik von Giuseppe Becce (Bearbeitung: Detlev Glanert); Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken; Transit

Menschen am Sonntag, Film von Robert Siodmak und Edgar G. Ulmer, Musik von Elena Kats-Chernin; Tschechische Sinfoniker; ZYX

Die weiße Hölle vom Piz Palü, Film von Arnold Fanck und Georg Wilhelm Pabst, Musik von Ashley Irwin; Deutsches Filmorchester; Arthaus

CD-Hinweise

Deutsch, Der Schatz; Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz; CPO/JPC

Neu

Schostakowitsch, Das neue Babylon, Ein Jahr wie ein Leben; SWR-Rundfunkorchester; Hänssler/Naxos 2 CD 93.188

Internet

www.frankstrobel.de



Kaiserslautern aufgenommen. Sein wichtigstes Utensil ist natürlich neben Partitur und Taktstock der Monitor, der direkt hinter seinem Pult steht und auf den er ständig mit mindestens einem Auge schaut. Und auch die Orchestermusiker sind über zwei größere, rechts und links vom Dirigenten platzierte Bildschirme immer in Blickkontakt mit der Handlung. „Nicht alle Orchester besitzen die notwendige Flexibilität“, weiß Strobel, „nicht alle reagieren schnell genug, wenn sie einmal plötzlich eine Fermate machen oder ein Accelerando an einer Stelle spielen sollen, wo es nicht verabredet ist.“ Die Live-Aufführung der Musik zu einem Film, so glaubt er, „ist am ehesten zu vergleichen mit einer Ballettvorstellung. Ballettmusik ist sehr stark an die Choreographie gebunden. Das heißt, man muss mit den Tänzern mitgehen, muss mit ihnen atmen, ihre Sprünge mitmachen und so weiter. Nur sind sie immer noch leichter zu begleiten als ein Film – weil der Film nicht reagiert.“

Neben der Wiederaufarbeitung der Originalmusiken ist man mehr und mehr dazu übergegangen, Stummfilme neu vertonen zu lassen. Neukompositionen machen mittlerweile sogar den Großteil der Aufführungen aus. Relativ frühe Beispiele sind die Vertonungen von „Tabu“ durch Violeta Dinescu und „Ein italienischer Strohhut“ durch Benedict Mason. In jüngerer Zeit hat Detlev Glanert eine

ist ja ein sehr moderner Film, eine Utopie“, sagt er. „Gerade da sollte man eine Klangsprache finden, die einen heutigen Blick erlaubt. Es muss doch für einen Komponisten mit der Erfahrung von heute und dem Wissen, wie sich unsere Städte entwickelt haben, ungeheuer spannend sein, damit umzugehen und dafür eine Lösung zu finden.“ Der Auftrag ging an Bernd Schultheis, der eine umfangreiche Partitur für großes Sinfonieorchester und Live-Elektronik schrieb, „eine hochintelligente und sehr starke Musik“, wie Strobel findet, „denn man vergisst vollkommen, dass der Film von 1926 ist“.

Natürlich kann so eine Neuvertonung auch Probleme mit sich bringen, dann nämlich, wenn der Komponist mit einem falschen Anspruch zu Werke geht. „Manche Kompositionen sind zu eigenständig und achten nicht genug die Funktionsweise des Films“, meint Strobel. „Die Musik muss durchaus nicht immer nur nebenbei mitlaufen, sie kann sogar auch einmal ganz dominant werden, aber es muss sinnfälliger, muss mit dem Film gedacht sein, mit ihm funktionieren.“ Angesichts des Umfangs der Arbeit ist gerade für einen jungen Komponisten natürlich die Versuchung groß, die eigenen Qualitäten in den Vordergrund zu stellen. „So eine Filmmusik bedeutet in der Regel ein Opus magnum“, so Strobel. „Ein Hundert-Minuten-Film entspricht ungefähr drei Sinfonien. Da entwickelt man schnell ei-

Zeitgenössische Komponisten haben Stummfilme neu vertont

Bearbeitung der Musik von Becce zu „Der letzte Mann“ vorgenommen, die man als komponierte Interpretation bezeichnen könnte. Und auch der bereits als Dirigent erwähnte Carl Davis ist mit einer spätromantisch geprägten Tonsprache als Komponist hervorgetreten.

Viele Diskussionen gab es, als Fritz Langs „Metropolis“, der erste und einzige Film, der zum Weltkulturerbe zählt, für eine Ausstrahlung auf Arte 2002 anstelle einer Rekonstruktion der Originalmusik von Huppertz mit einer Neukomposition versehen wurde. Strobel hat damals diese Entscheidung mitverantwortet, was ihm teilweise harte Kritik eingebracht hat, aber er steht nach wie vor dazu. „Metropolis“

nen falschen Ehrgeiz, und der Film wird dadurch an den Rand gedrückt.“

Aus ähnlichen Gründen betrachtet Strobel auch die Annäherungen an den Stummfilm von Musikern aus dem Unterhaltungssektor mit Skepsis. Etwa die Vertonung von „Der Golem“ durch Betty Olivero, die ihren enormen Erfolg vor allem ihrem Interpreten Giora Feidman zu verdanken haben dürfte. Oder Giorgio Moroder bereits in den 1980er Jahren entstandene Version von „Metropolis“. Oder eben jene eingangs erwähnte Musik der Pet Shop Boys zu „Panzerkreuzer Potemkin“. „Das geht auf Kosten des Films“, glaubt Strobel. „Da ist der Film nur noch Mittel zum Zweck.“ ■



Schweizer Qualität von Piega gibts zu hören bei:

HiFi Play 10559 Berlin
hifi elements 12163 Berlin
Wiesenhavem 20095 Hamburg
HiFi-Studio Bergedorf 21029 Hamburg
HiFi und HiFi 26125 Oldenburg
KLANGKULTUR 26180 Rastede
Studio 45 28195 Bremen
Alex Giese HiFi 30159 Hannover
Uni HiFi 30167 Hannover
K&M HiFi 31785 Hameln
Radio Ferner 38100 Braunschweig
Audio 2000 42103 Wuppertal
Liedmann 44805 Bochum
StellVa ohg 45770 Marl
HiFi Fraune 48155 Münster
HiFi Profis 60318 Frankfurt
HiFi-Dillity 63739 Aschaffenburg
HiFi Profis 64283 Darmstadt
HiFi Forum Preul 66111 Saarbrücken
MT Tonstudio 68161 Mannheim
Studio 26 70178 Stuttgart
HiFi + Wohnen Schild 71101 Schönaich
High Fidelity Löb 76131 Karlsruhe
Audio Box 77855 Achern
sysWorx entertainment studios 78464 Konstanz
Zimmermann HiFi-TV-Video 78224 Singen
Velde TV+Media+HiFi 79104 Freiburg
Akustik-Studio Herrmann 79539 Lörrach
Life Like 81925 München
M & K 84032 Landshut
HiFi Forum Biersdorf 91083 Biersdorf

Vertrieb für Österreich:

Manfred J. Stellovsky Audio Vertretungen
 Tel +43 1 2800526

Vertrieb für die Niederlande:

BSA Bouke Seelemeijer Audio
 Tel +31 73 6419431

PIEGA SA 8810 Horgen, Schweiz, www.piega.ch

PIEGA
 S W I T Z E R L A N D