

DIE VINDOBONA-COLLECTION DER UNIVERSAL-EDITION*

FRANCESCO FINOCCHIARO

(Vienna)

Es ist hinlänglich bekannt, dass der Status der Filmmusik in der Stummfilm-Ära durch zahlreiche Unsicherheiten gekennzeichnet ist. In den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts bestehen die oft zufälligen und improvisierten Musikbegleitungen bei kinematographischen Vorführungen aus Kompilationen, d. h. sie haben die Form einer Collage von bereits existierenden Musikstücken, die dem Opernrepertoire sowie Operetten, Tanzmusiken und Variété-Liedern entnommen und aufgrund grober und zumeist vorhersehbarer Assoziationen der filmischen Erzählung zugeordnet werden.

Ab den 1920er-Jahren ist in diesem Kontext die Verbreitung von Stimmungsmusik-Repertoires für Kompilationen zu verzeichnen. Diese Repertoires bestehen aus Originalstücken oder aus bereits existierenden Musikstücken. Sie sind jedoch nicht zu dem Zweck konzipiert, einen bestimmten Film zu begleiten, sondern um einige, sozusagen „kanonische“, diegetische Situationen zu illustrieren (dazu zählen beispielsweise Flucht, Verliebtheit, Gefahr, exotische Szenen, Pferderennen, Trauerzug etc.) oder um die Geschichte mit einer bestimmten Stimmung zu versehen (Traurigkeit, Freude, Melancholie, lyrische Expression, dramatische Spannung usw.).¹

Das Phänomen der Stimmungsmusiken erlebt seinen Höhepunkt in den deutschsprachigen Ländern, in Deutschland insbesondere dank der Tätigkeit des Italieners Giuseppe Becce. Der Kern seiner filmmusikalischen Produktion ist die sogenannte *Kinothek*, die wohl umfangreichste und bekannteste Sammlung von Stimmungsmusiken für das Kino. Diese Sammlung besteht aus

* Der vorliegende Aufsatz entspricht dem Vortrag „Filmkomposition zwischen Avantgarde und Routine: die Vindobona-Collection der Universal-Edition“, welcher am 10. November 2014 im Rahmen des Wien-Modern-Symposiums *Musik für Film und bewegte Bilder* an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien gehalten wurde.

¹ Diese frühe Phase der Filmmusik-Geschichte wäre, laut BULLERJAHN 1996 (S. 282-283), besser als „Kinomusik“ zu bezeichnen, um sie von der „Filmmusik“ im emphatischen Sinne zu unterscheiden. Unter dem Begriff „Filmmusik“ ist dann eine durchkomponierte oder teilkomponierte, aber zur Begleitung eines bestimmten Films konzipierte Partitur zu verstehen.

sechs Bänden und wird in Berlin vom Schlesinger Verlag zwischen 1919 und 1927 herausgebracht; sie enthält insgesamt 66 Originalstücke von Bece, dazu 15 Transkriptionen von *Préludes* und *Nocturnes* Chopins, modifiziert und arrangiert für Salonorchester. Die Kinothekenmusiken sind Wirkungsstücke: Sie verwenden filmmusikalische Formeln, die dank ihrer Anpassungsfähigkeit und Auswechselbarkeit für die Filmillustration besonders geeignet sind.

Ähnliche Publikationen sind in Deutschland die *Musikalische Filmillustration* von Carl May (sie erscheint 1921) und die Reihen *Filmuniversum für Salonorchster* und *Orchesterkatalog für Hofmeister* (beide von 1925); in den USA erscheinen bereits 1913 die *Sam Fox Moving Picture Music* von John Stepan Zamecnik und 1924 eine Sammlung von Ernő Rapée, betitelt *Motion Picture Moods (for Pianists and Organists)*. Für Italien ist die *Biblioteca Cinema* von Ricordi (1926) zu erwähnen, mit Musiken von Ettore Montanaro und Franco Vittadini.²

Unter diesen vielen Kinomusik-Sammlungen stellt die sogenannte Vindobona-Serie der Wiener Universal-Edition ein Unikum dar: Zwischen 1927 und 1934 werden über 130 Bearbeitungen für Salonorchester der Musiken von Richard Strauss, Mahler, Bruckner, Reger, Schreker, Janáček, Bartók, Krenek, Weill, Zemlinsky und vielen anderen veröffentlicht. Es handelt sich hier zweifellos um ein Dokument von großer historischer Bedeutung, das uns erlaubt, die Modalitäten und zugleich auch die Grenzen der Rezeption der Musik der Spätromantik und der frühen Avantgarde in der zeitgenössischen Praxis der Filmkomposition zu verstehen.

Im Folgenden möchte ich zunächst die Gestaltung der Sammlung und ihre Entstehung erörtern, um danach das editorische Konzept zu analysieren und schließlich sein äußerst problematisches Verhältnis zur zeitgenössischen Praxis und Ästhetik der Filmmusik zu thematisieren.

Die Vindobona-Collection besteht aus insgesamt 137 Bearbeitungen der Kompositionen 63 unterschiedlicher Komponisten. Die Abb. 1a-c zeigen eine Auflistung der Stücke, nach Komponisten geordnet: Von links nach rechts finden wir die Reihennummer, den Autor und den Titel, den Hinweis auf die filmische Illustration, die Dauer und schließlich den Preis. Die Orchester-Bearbeitungen werden nahezu ausschließlich von drei Arrangeuren durchgeführt, welche von der Universal-Edition engagiert wurden: Emil Bauer (1874-1941), Franz Eber (1876-1957) und Arnold Wilke (1877-1933).

Anlässlich ihrer Lancierung im Jahre 1927 wird die Vindobona von dem Verlag emphatisch als die erste Filmmusik-Sammlung der Neuen Musik angekündigt. Auf Waschzetteln – wie etwa in den Abb. 2-4 zu sehen – wird sie

² Heute gibt es zu diesem Thema eine Fülle an Sekundärliteratur. Für einen allgemeinen Überblick ist KLOPPENBURG 2012 (S. 46-54) zu empfehlen. Siehe auch ALTMANN 2004 und SIMEON 1987.

als „Das moderne Meisterprogramm für jeden Kapellmeister“ angepriesen, das „Die größten Erfolgstücke Neuer Musik“ enthalte.³

In der Sammlung finden sich in der Tat Komponisten höchsten Ranges wie Bruckner (mit 8 Stücken), Mahler (mit 7 Stücken) und Strauss (mit 18 Musikstücken). Neben ihnen César Cui (4), Reger (3), Schreker (3), Křenek (2); nur mit einem Stück vertreten sind Bartók, Dvořák, Janáček, Kodály, Korngold, Mascagni, Offenbach, Puccini, Sibelius und Zemlinsky. Anfang der 1930er-Jahre wird eine Jazz-Serie hinzugefügt: Sie enthält Stücke Ernst Křeneks (aus *Jonny spielt auf* [1]) und Kurt Weills (aus der *Dreigroschenoper* [4] und *Mahagonny* [2]). Eine Titelseite davon ist in Abb. 5 zu sehen.

Die Neue Musik im engeren Sinne ist jedoch in der Sammlung nicht vorhanden, obwohl die Universal-Edition seit langem über die Urheberrechte der Werke Schönbergs (seit 1909), Weberns (seit 1920) und Bergs (seit 1923) verfügte. Die Gründe dieser Abwesenheit können vielfältig, zum Teil gar nebensächlich sein.⁴ Die wahrscheinlichste Hypothese ist, dass der Verlag vorsichtshalber eine geschönte Version der Musikalischen Moderne anbieten wollte, also ohne ihre radikalsten Vertreter, deren Aufnahme in die zeitgenössische Praxis der Filmmusik hätte problematisch sein können. Neben Komponisten ersten Ranges werden daher Vertreter der Post-Romantik bevorzugt, wie etwa Joseph Marx und Franz Schmidt, sowie andere heutzutage fast in Vergessenheit geratene Autoren, wie Julius Bittner und Emil Nikolaus Reznicek, deren Opern zu ihrer Zeit äußerst populär sind. Betrachtet man zum Beispiel *Das höllisch Gold* (1916) von Julius Bittner oder Rezniceks *Donna Diana* (1894, 1933), die zu den größten Erfolgsstücken der Wiener Bühnen in den 1920er- bis 1930er-Jahren gehören, erahnt man die Denkweise, die die Auswahl der Vindobona steuert, sowie ihre wahre Ferne vom Kreis der Neuen Musik.⁵

³ Der Abdruck der Anzeigenbeilagen, die sich im historischen Archiv der Universal-Edition befinden, erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlages.

⁴ Bekanntlich hatte sich beispielsweise das Verhältnis Schönbergs zu Emil Hertzka, seit 1907 der Direktor der Universal-Edition, nach dem Umzug des Komponisten nach Berlin im Jahre 1926 empfindlich abgekühlt. Es kann andererseits auch nicht ausgeschlossen werden, dass der Verleger vorsah, Musikstücke der Wiener Schule zukünftig in die Sammlung aufzunehmen, aber angesichts der allgemeinen Ablehnung ihrer Protagonisten und Werke, die nach 1933 zunahm, darauf verzichtete. Es ist jedenfalls seltsam, dass die Reihennummern von 118 bis 150 nie zugewiesen wurden. Unwahrscheinlich wäre, dass Schönberg, Berg oder Webern selbst ihre Zustimmung verweigerten, und nicht nur aufgrund ihrer damals bescheidenen Lebensbedingungen, da es genau am Ende der 1920er-Jahre, dass sich Schönberg und Berg dezidiert bemühen, eine Verbindung mit der Kinoindustrie und mit dem neu entstehenden Tonfilm zu etablieren.

⁵ In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass Reznicek nach 1933 – im Anschluss an den Erfolg der von Johann Strauss' Walzern inspirierten Operette *Walzer aus Wien* – gemeinsam mit Richard Strauss eines der musikalischen Gesichter des Nationalsozialismus

Was den tatsächlichen Einsatz der Vindobona-Collection in der filmmusikalischen Praxis betrifft, so liegen keine gesicherten Informationen vor. Nur sporadisch wird auf die Verwendung von Stücken Strauss', Dvořáks, Mascagnis, Smetanas, Čaikovskijs und anderen verwiesen, aber die Namen von Komponisten wie Mahler, Bruckner, Schreker oder Zemlinsky sucht man in der kinematographischen Publizistik vergeblich. Diese Publizistik schenkt der musikalischen Komponente übrigens große Beachtung: In zahllosen Kritiken werden z. B. oft Vorwürfe laut gegen das beschränkte Repertoire und die Ungenauigkeit in der Übereinstimmung von musikalischen Themen und szenischen Vorgängen. Es ist also unwahrscheinlich, dass eine kinematographische Verwendung etwa der *Romantischen Symphonie* oder von *Also sprach Zarathustra*, im Guten wie im Schlechten, von filmkritischen Kapazitäten wie Kurt London, Musikkritiker der Berliner Zeitschrift *Der Film*, oder Hans Erdmann, Musikkritiker beim *Reichsfilmblatt* und der *Kinotechnik* sowie Herausgeber der *Film-Ton-Kunst* übersehen bzw. „überhört“ worden wäre.⁶ Trotz ihrer geringen Bedeutung für die musikalische Praxis in den Kinosälen erlaubt jedoch die Vindobona-Collection einige interessante Beobachtungen und Rückschlüsse auf die zeitgenössische Routine der Kinomusik.

Ein erster wichtiger Aspekt betrifft die Besetzung: Die Salonorchesterbegleitung (statt einer bloßen Klavierbegleitung) soll bereits Mitte der 1920er-Jahre in den deutschsprachigen Ländern und in ganz Europa dermaßen verbreitet sein, dass auch die Universal-Edition ihre Sammlung auf ein solches Ensemble zuschneidet: Die Vindobona kommt damit den Forderungen der Kinobesitzer und der Salonorchesterdirigenten nach. Gleichartige Sammlungen werden parallel von Peters und Schott entworfen, so z. B. die Domesticum-Film-Serie des Mainzer Verlegers. Genauso wie die Vindobona entstehen auch diese aus kommerziellen Zwecken: um diejenigen Werke ökonomisch zu verwerten und bekannt zu machen, die bereits im Besitz des Verlags sind. Nichtsdestotrotz beweist die Investition die Existenz eines Marktes, der zumindest theoretisch verfügbar ist, um die Früchte dieser Investition zu ernten. Abzulesen ist dieser Umstand in Ankündigungen wie jener in Abb. 6, in der unter anderem das positive Urteil Becces zitiert wird. Die Anzeige wird in *Pult und Taktstock* veröffentlicht, einer bei der Universal-Edition erscheinenden Zeitschrift für Dirigenten. Eine solche fruchtbare Rezeption lässt sich jedoch allenfalls nur theoretisch behaupten, denn die Reihe wird wegen zweifelloser Fehler im editorischen Konzept ein Misserfolg. Wir werden im Folgenden die Gründe dafür aufzeigen.

wurde und man seine Musik als ein exemplarisches Bollwerk gegen die Torheiten der Avantgarde darstellte.

⁶ Einen aufschlussreichen Blick auf die Film(musik)kritik am Ende der deutschen Stummfilm-Ära liefert *Der Film der Weimarer Republik* (GANDERT 1993).

Zunächst muss man feststellen, dass die Unternehmung der Vindobona wichtige Veränderungen widerspiegelt, die die Ästhetik der Kinovorführung sowie im Allgemeinen die soziale Dimension des Kinos betreffen. Denn die Annäherung der spätromantischen Symphonik und der frühen musikalischen Moderne an die Praxis der Filmmusik gehört in den Kontext eines künstlerischen Nobilitierungs- und Legitimationsprozesses der Kinovorführung. Das ist der Grund für die Einführung der Symphonien Bruckners oder Mahlers sowie der Tondichtungen von Strauss, Schreker und Zemlinsky in das filmmusikalische Repertoire. Dennoch muss die Aufnahme jenes Repertoires als ein isoliertes Beispiel angesehen werden, bedenkt man, dass sich unter den mehr als dreitausend Stücken, die den thematischen Katalog des *Allgemeinen Handbuchs der Filmmusik* von Giuseppe Becce und Hans Erdmann (ERDMANN-BECCE 1927) ausmachen, weder Mahler noch Strauss' Symphonische Dichtungen befinden, sondern lediglich ein symphonisches Stück von Bruckner, und zwar das Scherzo der III. Symphonie.⁷

Die musikalische Auswahl der Vindobona-Collection wendet sich an ein kulturell gehobenes Publikum; sie zielt darauf, den Wiedererkennungseffekt der Stücke und auf diese Weise die Selbstbestätigung einer kulturellen Elite zu fördern – ein Phänomen, das im deutschsprachigen Film der 1920er-Jahre immer wieder vorkommt. Die Musikstücke der Vindobona – um hier Siegfried Kracauer zu zitieren – sind „Stimmungs-Kanonaden auf die Besucher der Paläste der Zerstreuung“ (KRACAUER 1926, S. 311).

Hier sei in Erinnerung gerufen, dass in den 1920er-Jahren eine Kinovorführung in einem Premiersaal ein spektakuläres Ereignis darstellt: In großen und prunkvoll ausgestatteten Kinotheatern (wie dem Gloria-Palast, dem Ufa-Palast am Zoo, dem Marmorhaus oder dem Mozart-Saal in Berlin), die nach dem Vorbild der Operntheater entworfen wurden und die der Kinobesucher in Abendgarderobe aufsucht, wird ein „*Gesamtkunstwerk der Effekte*“ (wieder KRACAUER 1926, S. 312) aufgeführt, zusammengesetzt aus Variété-Shows, Tanz, symphonischen Vor- und Zwischenspielen eines Großorchesters – und am Schluss als Höhepunkt die eigentliche, dieserart angemessen vorbereitete und umrahmte Filmvorführung. Die Idee, einen Film mit der *Romantischen* Bruckners zu begleiten oder einzuleiten, verweist eher auf diesen Aufführungsrahmen, entworfen im Zeichen des „Prunk[s] der Oberfläche“ (KRACAUER 1926, S. 311), als auf den Film selbst.

Das gehobene musikalische Zitat findet im bildlichen oder literarischen Zitat seine Entsprechung: Hier sei nur der Bezug auf den *Wanderer über dem Nebelmeer* von Caspar David Friedrich erwähnt, im Film *Im Sturm und Eis* (1922, Abb. 7) unter der Regie Arnold Fancks, mit der Musik Paul Hindemiths, oder

⁷ Kernbestand des *Handbuchs* bilden hingegen, wie bekannt, die italienische und französische Oper des 19. Jahrhunderts (Massenet, Verdi, Bizet) und die symphonische Programmmusik (Musorgskij, Cajkovskij und andere). Vgl. BECCE-ERDMANN 1927, Bd. 2.

Orgons Palast in Murnaus *Tartüff* (1925, Abb. 8), der klar von der französischen Fassade von Schloss Sanssouci, der Sommerresidenz Friedrichs des Großen in Potsdam, inspiriert ist.

Die Annäherung an die musikalische Moderne stellt ebenfalls sozusagen eine bloße Fassade dar: Es werden erfolgreiche Werke von Komponisten ersten Ranges ausgewählt, um einen soziokulturellen Status anzuzeigen, und zwar mitnichten im Hinblick auf ein eigentliches Verständnis des spezifischen, entscheidenden Beitrags, den die musikalische Moderne in musikdramaturgischer Hinsicht leisten könnte. Mit anderen Worten: Trotz eines äußeren Pseudo-Modernismus sind wir hier noch weit entfernt von jener von Adorno und Eisler in ihrer *Komposition für den Film* (1947) ausgeführten Hermeneutik der Neuen Musik, wo *Drohende Gefahr – Angst – Katastrophe* als die filmmusikalischen Paradigmen der Neuen Musik definiert werden (ADORNO-EISLER 1947, S. 24).

Der Pseudo-Modernismus der Vindobona spiegelt sich nicht nur in der Auswahl der Musikstücke wider, sondern auch in der Stereotypie der ihnen im Hinblick auf die Filmillustration zugeschriebenen dramaturgischen Funktionen. In Abb. 9 sind 21 musikalische Illustrationskategorien zu sehen, oder anders: 21 unterschiedliche Übereinstimmungstypen zwischen Bilderzählung und Musikillustration. Die Auflistung spiegelt eine annähernde Kasuistik der musikalischen Illustration wider, die äußerliche Berührungspunkte mit der Theorie der Filmmusik Hans Erdmanns aufweist. Diese Theorie, gemeinsam mit Becce und Brav im gleichen Jahr im *Allgemeinen Handbuch der Filmmusik* ausgeführt, beruht auf der bekannten Unterscheidung zwischen *Incidenz* und *Expression*. Die hier gelb markierten Kategorien wie *c* (Religiöse, feierliche Szenen), *b* (Festliche Aufzüge) oder *o* (Nationale Szenen) wären wohl auf die Erdmann'sche Kategorie der *Incidenz* zurückzuführen, also auf die Übereinstimmung zwischen Musik und szenischem Vorgang, im Falle, dass die Musik ein sozialhistorisches Milieu kennzeichnet. Die übrigen Klassen sind hingegen der Erdmann'schen Kategorie der *Expression* zuzuordnen, also auf die Übereinstimmung zwischen musikalischem Ausdruck und szenischem Stimmungsgehalt, weiters differenziert in dramatische und lyrische Expression. Zur Dramatischen Expression gehören die blauen Kategorien wie *a* (Dramatische und tragische Szenen) oder *b* (Geheimnisvoll spannende Szenen). Auf die Lyrische Expression verweisen die rosa markierten Kategorien wie *d* (Lyrische Szenen), *e* (Elegische und idyllische Szenen) und *v* (Leidenschaftliche Szenen).

Doch das verlegerische Vorgehen der Universal-Edition und die musiktheoretische Reflexion Erdmanns unterscheiden sich in einem grundlegenden Aspekt voneinander. Den Autoren des *Handbuches* zufolge hängt die Kategorisierung eines Stücks, oder besser: eines thematischen Incipits, in die eine oder andere Klasse (also lyrische respektive dramatische Expression) mit der Analyse des musikalischen Befundes, insbesondere der

thematischen Faktur und der Harmonik, zusammen (BECCE-ERDMANN 1927, I, S. 61); demgegenüber scheinen die die Vindobona regelnden semantischen Deutungen zumeist approximativ zu sein, dergestalt, dass sie in vielen Fällen lediglich die in der Partitur vorgeschriebene Agogik reflektieren.

Es ist bezeichnend, dass der gesamte erste Satz der IV. Symphonie Bruckners, über seine ganzen 14 Minuten, der Klasse *m* (Ernste Spielstimmung) zugeordnet wird oder dass 16 Minuten des ersten Satzes der IV. Symphonie Mahlers auf *n-m* (Leichte/ernste Spielstimmung) und *e* (Elegische und idyllische Szenen) reduziert werden. Hier manifestiert sich das Fehlen eines Bewusstseins für Film-Dramaturgie.⁸ Das Konzept, eine Viertelstunde eines Films mit einem vollständigen Symphonie-Satz zu begleiten, war völlig ungeeignet für die zeitgenössische Praxis, und zwar aus mehreren Gründen.

Zunächst zu den naheliegenden, szenischen und dramaturgischen Ursachen: Die Tempi eines Stummfilms – für Adorno und Eisler: die Tempi eines Films schlechthin – entsprechen nicht den Tempi einer Symphonie, noch weniger einer Symphonie Mahlers oder Bruckners; sie erfordern dagegen den konzentrierten und fließenden Stil einer musikalischen Prosa, der unvereinbar ist mit einem thematischen Prozess symphonischer Faktur, gekennzeichnet durch Wiederholungen, Sequenzen, thematische Auflösungsfelder, musikalische Reime und phrasische Symmetrien (ADORNO-EISLER 1947, S. 25-26). Die Idee, eine Filmszene nicht mit einem Motiv oder einem Thema mit leitmotivischer Funktion, wie es damals bereits seit etwa zehn Jahren üblich war, sondern mit kompletten Symphonie-Sätzen zu begleiten, hätte darüber hinaus einen Rückschritt in Hinsicht auf die Entwicklung einer Filmmusik im engeren Sinne dargestellt, die 1927 schon dezidiert auf die durchkomponierte Originalpartitur zielte.

Dieses Konzept steht zudem quer zur zeitgenössischen kinematographischen Ästhetik, die vorschreibt, dass die Musik nahezu ausnahmslos im Dienste des Filmbildes zu stehen habe: Der Film ist der dramaturgische Horizont, und von der Musik wird erwartet, dass sie das Filmbild ergänzt, oder besser: „illustriert“ – ein Wort, das anschaulich ihre untergeordnete Rolle anzeigt (PAULI 1981, S. 146).

Auch in praktischer Hinsicht ist ein solches Vorgehen kaum realisierbar: Man darf nicht vergessen, dass einem Salonorchester vor der Vorführung eines Films höchstens drei Tage, üblicherweise zwei oder ein Tag für die Proben zur Verfügung standen. Unter diesen Bedingungen wäre eine kammermusikalische, zudem mit dem Filmgeschehen synchrone Aufführung der *Vierten* Mahlers

⁸ Im Gegensatz dazu unternimmt Ludwig Brav in seinem *Thematischen Führer durch die Orchestermusik* (1928) eine themenbasierte Kategorisierung von Mahlers VII. Symphonie, indem er sie in 28 Incipits zergliedert, denen er nicht weniger als 15 Typen semantischer Korrelation zuordnet. Vgl. BRAV 1928, S. 38-39.

oder von *Also sprach Zarathustra* unvorstellbar gewesen. Eine Verwendung der Vindobona-Collection als Ouvertüre zur Vorführung oder als Zwischenspiel zwischen zwei Filmen wäre ja möglich gewesen; aber dies betrifft im Grunde genommen nicht die textuelle Funktion des Musikstückes. Es betrifft vielmehr die bereits angesprochene pragmatisch-kontextuelle Funktion und begründet in keinem Fall die Zuschreibung des Musikstückes zu einer musikalischen Illustrationskategorie.

Also ergibt sich eine Reihe von Konzeptfehlern, die uns zwingt, auf einen unübersehbaren Umstand aufmerksam zu machen: Als die Universal-Edition im Jahre 1927 die Vindobona auflegt, besitzt sie keinerlei verlegerische Erfahrung mit Filmmusik, während z. B. Schlesinger in Berlin die *Kinothek* Becces und das *Allgemeine Handbuch* veröffentlicht hat. Erst im Jahre 1929 gelingt ihr mit der Sammlung *Filmona – Film-Illustrations-Musik* (Abb. 10) die Konzeption eines der Musik für den Stummfilm entsprechenden editorischen Produkts. In Abb. 11 wird eines der interessantesten Stücke daraus reproduziert; es stammt von Gustav Lindner und nimmt mit *Drohende Gefahr* den Titel des ersten Teils der *Begleitungsmusik* op. 34 von Arnold Schönberg vorweg. Die Filmona-Edition zieht Konsequenzen aus den Fehlern der Vindobona (Abb. 12): (a) Die Musikstücke dauern nur zwischen einer und vier Minuten; (b) die anpassungsfähige Orchestrierung erlaubt es, jedes Stück mit Salonorchester, Kleonorchester, Quintett, Trio, Duo oder Klavier aufzuführen; (c) die musikalische Faktur ist sehr einfach und einheitlich, die Harmonik ist statisch, und es gibt keinen thematischen Prozess im Großen; (d) die formalen Zäsuren sind flexibel und austauschbar, und auch die Wiederholung des ganzen Stückes oder von Teilen daraus ist vorgesehen. Es gehört zur Ironie des Schicksals, dass die Filmona zu spät geboren wird: Bereits ein Jahr später ist sie hoffnungslos veraltet; sie wird überholt und in der Tat obsolet gemacht durch die Lieder von Lola Lola (Marlene Dietrich) in *Der blaue Engel*, dem ersten erfolgreichen Tonfilm in der Geschichte des deutschen Kinos.

Zurück zur Vindobona und abschließend noch einige Anmerkungen zur Gestaltung der Orchesterbearbeitungen, die ebenfalls die Grenzen der verlegerischen Unternehmung aufzeigen. Die Arrangeure beschränken sich darauf, die Instrumentalstimmen des Originals mit minimalen Anpassungen auf die Besetzung des Salonorchesters zu verteilen, mit der Hinzufügung von Verdoppelungen im Klavier oder im Harmonium, um auch beim Fehlen eines oder mehrerer Solisten eine befriedigende Aufführung zu gewährleisten. Im Übrigen wird der Originalpartitur buchstabengetreu gefolgt, dergestalt, dass man hier von einer Art „Hypnose des Originals“ sprechen könnte. Im Ergebnis produziert man Musikstücke, die aufgrund der überhöhten Dauer wenig flexibel und somit unbrauchbar sind und aufgrund ihrer Komplexität das durchschnittliche Können eines Salonorchesters mit seinen kurzen Probezeiten übersteigen, und nicht zuletzt Stücke, die ein Eigenleben haben.

Im Hintergrund steht nämlich eine große, bisher noch nicht erwähnte Problematik, die die Herausgeber der *Vindobona* anscheinend übersehen. Sie sind sich offensichtlich des zeitgenössischen Diskurses nicht bewusst, der in zahllosen Film- und Filmmusiktheorien sowie in Musik- und Filmzeitschriften entwickelt wird. Diese Debatte handelt genau von der innewohnenden Schwierigkeit einer kinematographischen Verwendung präexistenter Musiken, die dem Kinobesucher sehr vertraut und bereits in sich stark semantisch aufgeladen sind. 1924 warnt Béla Balázs in seiner theoretischen, in Wien erschienenen Schrift *Der sichtbare Mensch* vor einem unüberlegten Gebrauch symphonischer Musik für die musikalische Filmillustration:

Denn die Musik weckt andere Visionen, welche die des Films nur dann stören, wenn sie zu nah zu einander kommen. [...] Musik dieser Art, besonders wenn sie bekannt ist und die Aufmerksamkeit auf sich lenkt, versetzt uns in eine ganz andere Atmosphäre, die nichts mehr mit dem Film zu tun haben kann (BALÁZS 1924, S. 98).

Derselben Meinung sind Filmtheoretiker wie Georg Otto Stindt und Rudolf Harms; während die Warnung dieser Theoretiker auf die Bild-Musik-Assoziation im Allgemeinen hinweist, spricht hingegen Hans Erdmann in seiner *Vindobona*-Rezension von einer tatsächlichen, der Konzeption der Sammlung innewohnenden Gefahr:

Bedingung für solche Musik ist allgemein ein erhabener Anlaß; gegenüber einem Durchschnittsfilm würde das künstlerische Mißverhältnis zu Bruckners gehobener Musiksprache vermutlich sehr störend sein (ERDMANN 1926, S. 70).

Diese feste Überzeugung hinsichtlich einer verfremdenden Wirkung des kinematographischen Einsatzes einer bekannten und schon in sich durchstrukturierten Musik ist die Basis der heftigen Kritik, die Kurt London gegen die Verwendung der *Eroica* in Lupu Picks Film *Napoleon auf St. Helena* (1929) vorbringt:

Daß Beethovens „Eroika“ eine Rolle spielte, hätte man vorher mit unfehlbarer Sicherheit erraten können. Die Frage ist nur: war sie sinngemäß, wo es sich um einen Napoleon auf St. Helena handelte? Die Ideenverbindung mit Napoleon blieb ja selbst für Beethoven recht lose, konzentrierte sich übrigens auf den siegreichen Konsul. Schon dem Kaiser wurde die Widmung verweigert. Warum ich so genau darauf eingehe? Um zu zeigen, wie gefährlich Werke sind, die durch ihre

Weltbekanntheit Ideenassoziationen hervorzurufen pflegen, die für den Film verhängnisvoll werden können.⁹

Selbst Komponisten wie Paul Hindemith müssen in diesem Zusammenhang einräumen, dass die Fähigkeit einer Begleitmusik, mit dem Filmbild zu verschmelzen, indirekt proportional zu ihrer Vollständigkeit als eigenständigem Text ist. „Die beste Filmmusik“, erklärt er mithilfe eines nicht sehr sympathischen Bildes, „ist wie die beste Frau – die, die nicht stört, das heißt, die man als Selbstverständlichkeit empfindet“ (HINDEMITH 1928, S. 81).

Die Worte von Balázs, Erdmann, London und nicht zuletzt Hindemith treffen den Kern der Frage der Filmmusik, und zwar die Trennung zwischen musikalischer und filmischer Dramaturgie. Die Vindobona, mit ihrer musikzentrierten Beschaffenheit, stellt gewissermaßen keine Lösung dar – und hätte niemals eine Lösung darstellen können – für die Frage der Filmmusik, die in jener Zeit in all ihrer Problematik ausbricht.

Aber hier liegt auch ihre historische Bedeutung: als Dokument der permanenten Krise, in der sich die Filmmusik in der Stummfilm-Ära befindet. Ihre musikzentrierte Beschaffenheit setzt sie an den diametral entgegengesetzten Punkt der zeitgenössischen Begleitmusik; diese Tatsache allein reicht aus, zunächst die Denkfehler in der Konzeption, dann auch den kommerziellen Misserfolg der Unternehmung zu erklären. Die Ursache für diesen Misserfolg liegt letzten Endes in der Unmöglichkeit, unter diesen Bedingungen eine kunstmusikalische, d. h. auf die musikalische Komponente konzentrierte Vision mit der Ästhetik des neuen Mediums in Übereinstimmung zu bringen, eines Mediums, das in seiner historischen Form nicht die Musik, sondern die Bilderzählung als dramaturgischen Horizont bereits damals angenommen hatte.

⁹ Die Kritik richtet sich gegen die Begleitmusik Willy Schmidt-Gentners und erschien am 16. November 1929 in *Der Film*, einen vollständigen Abdruck liefert GANDERT 1993, S. 492-493.

Bibliographie

ADORNO, THEODOR W. - EISLER, HANNS

1947 *Composing for the Films*, New York, Oxford University Press, 1947;
„Komposition für den Film“, in ID., *Kompositionen für den Film – Der getreue
Korrepetitor*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976, 2003, S. 7-155 (Gesammelte
Schriften 15).

ALTMAN, RICK

2004 *Silent film sound*, New York, Columbia Univ. Press, 2004.

BALÁZS, BÉLA

1924 *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Wien, Deutsch-Österreichischer
Verlag, 1924; Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001.

BRAV, LUDWIG

1928 *Thematischer Führer durch die Orchestermusik*, Berlin, Bote und Bock, 1928.

BULLERJAHN, CLAUDIA

1996 „Von der Kinomusik zur Filmmusik. Stummfilm-Originalkompositionen der
zwanziger Jahre“, in *Musik der zwanziger Jahre*, hrsg. W. Keil, Hildesheim, Olms,
1996, S. 281-316 (Hildesheimer Musikwissenschaftliche Arbeiten 3).

ERDMANN, HANS

1926 „Neue Musikalien. Universal Edition“, *Film-Ton-Kunst*, 1926, 5, S. 70.

ERDMANN, HANS - BECCE, GIUSEPPE

1927 *Allgemeines Handbuch der Filmmusik*, 2 Bde., Berlin, Schlesinger, 1927.

GANDERT, GERO

1993 *Der Film der Weimarer Republik 1929*, hrsg. G. Gandert, Berlin, de Gruyter, 1993.

HINDEMITH, PAUL

1928 „Kammermusik oder Filmmusik – Die Hauptsache ist gute Musik. Ein
Gespräch mit Professor Paul Hindemith“, *Film-Kurier*, Nr. 155, 30. Juni 1928, 2.
Beiblatt; in *Hindemith-Jahrbuch*, 1990/XIX, Mainz, Schott, 1993, S. 79-82.

KLOPPENBURG, JOSEF

2012 *Handbuch der Filmmusik. Geschichte - Ästhetik - Funktionalität*, Laaber, Laaber, 2012.

KRACAUER, SIEGFRID

1926 „Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser“, in ID., *Das
Ornament der Masse: Essays*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963, S. 311-317.

PAULI, HANSJÖRG

1981 *Filmmusik: Stummfilm*, Stuttgart, Klett-Verl. für Wissen und Bildung, 1981.

SIMEON, ENNIO

1987 „La nascita di una drammaturgia della musica per film: il ruolo di Giuseppe
Becce“, *Musica/Realtà*, XXIV, 1987, S. 103-119.