

FMJ Archive:
a Digital Database for
German-Language
Film Music Journalism

Dr. Francesco Finocchiaro
University of Vienna



Film Music: a Problem?

Search ...



Throughout the 1920s, German-language print journalism addressed fundamental questions about the encounter between music and cinema. Prominent composers, musicologists, film theorists, intellectuals, and philosophers contributed to this broad discussion on the proper role and design of film music, encompassing a wide range of arguments and perspectives. To a large extent, this debate took place in cinematic trade journals (such as *Der Film*, *Der Kinematograph*, *Film-Kurier*, *Filmtechnik*, *Film Ton Kunst*, *Lichtbild-Bühne*, and *Reichsfilmbblatt*) as well as musicological journals (e.g. *Musikblätter des Anbruch*, *Melos*, *Der Auftakt*, *Die Musik*). Titles such as “On the Problem of Film Music” (*Der Kinematograph*, 1923), “The Film Music Problems” (*Der Auftakt*, 1929), or “The Solution of the Problem of Music” (*Reichsfilmbblatt*, 1929) became common.

Film periodicals like *Der Kinematograph*, *Reichsfilmbblatt*, *Film-Kurier*, and many others encouraged composers and music directors to contribute their opinions concerning the art of film-music composition at large, ranging from compilation guides to accompaniment practices, and from illustrative techniques to dramaturgic strategies. Particular attention to compositional issues is evident from the presence of regular columns by music critics and composers. Film-music theoreticians like Hans Erdmann or Kurt London reached well

The FMJ Research Project

Throughout the 1920s, German-language print journalism addressed fundamental questions about the encounter between music and cinema.

Prominent composers, musicologists, film theorists, and philosophers contributed to this broad discussion on the proper role and design of film music, encompassing a wide range of arguments and perspectives.

This journalistic discourse on film music forms the core of the FMJ research project. The research team will examine a representative selection of articles, essays, and reviews published in German-language music and cinema periodicals from around 1907 to the early 1930s. A selected corpus of sources will be incorporated into a digital open-access database. The comprehensive scholarly exploration of these documents will lead to a monographic treatise on the “historical aesthetics” of silent film music.

Follow me on Twitter

FILM-MUSIKALISCHE MITTEILUNGEN

Kann der Film „komponiert“ oder illustriert werden?

(„Das Fräulein vom Amt“, Musik von Otto Urack.)

Von Hans Erdmann, Berlin.

I.

„Es wird richtiger sein, beim Film ganz allgemein von einer musikalischen Illustration auch dort zu sprechen, wo eine Musik besonders geschrieben wurde. Im Begriff „komponieren“ liegt eine frei schaffende Arbeit, die durch Rücksicht auf Text und Szene bei Oper und Pantomime nicht mehr eingeengt werden darf, als es ohne Schaden für das musikalisch-szenische Gesamtwerk geschehen kann.“ Diesen Anstoß zu einer Begriffsbestimmung gab ich an dieser Stelle vor etwa einem Jahre.

Wenn wir uns nun diese Definition zu eigen machen (und es liegt kein Anlaß vor, sie nicht anzunehmen), so muß man die obige Frage dahin beantworten, daß es vorläufig keine „Filmkomposition“ im eigentlichen Sinne gibt, weiter, daß eine solche bei der derzeitigen Praxis der künstlerischen Technik des Film gar nicht möglich ist.

Der springende Punkt beim Musikfilm — Sam Rachmann nennt das „Filmoper“ — muß solange verfehlt werden, als Manuskriptdichtung und Aufnahmen ganz abseits von den Musikforderungen stehen. Ob man aus dieser Tatsache nur eine Feststellung oder auch eine Forderung ableiten will, diese Entscheidung bleibt offen, sie wird schließlich praktisch dann entschieden werden, wenn einmal ein glücklicher Umstand Dichter, Musiker und Regisseur zu einer Harmonie oder gar irgendwie so oder so zu einer Personalunion bringen wird. Für die Filmpraxis wird das vorläufig keine Bedeutung haben. Gegenwärtig gibt es nur eine Musikillustration beim Film.

II.

Fragen wir nun weiter, ob diese Illustration aus vorhandener Musik zusammengestellt oder besser neu geschrieben werden soll, so würde man zunächst versucht sein, für das Letztere zu stimmen, ich glaube jedoch, daß da vorläufig Einschränkungen zu machen sind, um Enttäuschungen zu ersparen.

Vor längerer Zeit hatte ich mich einmal dahin geäußert, daß eine „Veredelung“ der musikalischen Illustration nicht

routinierte Schufferei, wobei diejenigen zu beklagen sind, die im Besitze besseren Könnens sich dieser Fronde unterwerfen müssen.

Der Musiker braucht seinen Arbeitsplatz, darum handelt es sich. Diesen aber zu schaffen ist nicht Sache materieller Mittel, sondern sachkundiger Direktiven.

IV.

Wir erwähnten kürzlich, daß Otto Urack zu dem Film „Das Fräulein vom Amt“ eine Musik geschrieben habe, und knüpften daran einige Bedenklichkeiten, die sich jedoch — das sei mit Befriedigung konstatiert — nur zum Teil als berechtigt erwiesen.

Zuvor der Film selbst: er ist reizend. In jeder Hinsicht reizend in Buch, Regie und Darstellung; ein Unterhaltungsfilm bester Gattung. Seiner Art nach könnte man ihn etwa als lyrisches Lustspiel bezeichnen: er lacht aber zuweilen unter Tränen. Beides sehr dezent, gar nicht amerikanisch gedämpft.

Ob aber bei diesem Film ein besonderer Anlaß zu einer Autoren-Illustration vorhanden war, das möchte sehr zweifelhaft werden. Diese heiter-sentimentale Alltags-Geschichte hat die Musik weniger in sich als neben sich. Es gibt kaum besondere Situationen darin, die so große Eigenart haben, daß man für sie nicht hätte leicht eine adäquate Musik finden können. Es gibt aber auch für den Komponisten keine allzu großen Musikmöglichkeiten und Angriffspunkte: der Film ist eben im ganzen „gedämpft“. Eine besonders geschriebene Musik war also nicht nötig (vgl. oben „Direktive“).

V.

Otto Urack hat aber doch eine Musik geschrieben. Da muß man nun zuerst feststellen, daß diese Musik einen sehr ordentlichen Eindruck machte.

Auf der andern Seite ging es freilich wieder so, wie es fast mit Sicherheit gehen muß, wenn ein neuer Mann zum Film kommt — und ein je besserer um so eher —: die gesamte Linie,

FILM-MUSIKALISCHE MITTEILUNGEN

Kann der Film „komponiert“ oder illustriert werden?

(„Das Fräulein vom Amt“, Musik von Otto Urack.)

Von Hans Erdmann, Berlin.

I

„Es wird richtiger sein, beim Film ganz allgemein von einer musikalischen Illustration auch dort zu sprechen, wo eine Musik besonders geschrieben wurde. Im Begriff „komponieren“ liegt eine frei schaffende Arbeit, die durch Rücksicht auf Text und Szene bei Oper und Pantomime nicht mehr eingeengt werden darf, als es ohne Schaden für das musikalisch-szenische Gesamtwerk geschehen kann.“ Diesen Anstoß zu einer Begriffsbestimmung gab ich an dieser Stelle vor etwa einem Jahre.

Wenn wir uns nun diese Definition zu eigen machen (und es liegt kein Anlaß vor, sie nicht anzunehmen), so muß man die obige Frage dahin beantworten, daß es vorläufig keine „Filmkomposition“ im eigentlichen Sinne gibt, weiter, daß eine solche bei der derzeitigen Praxis der künstlerischen Technik des Film gar nicht möglich ist.

Der springende Punkt beim Musikfilm — Sam Rachmann nennt das „Filmoper“ — muß solange verfehlt werden, als Manuskriptdichtung und Aufnahmen ganz abseits von den Musikforderungen stehen. Ob man aus dieser Tatsache nur eine Feststellung oder auch eine Forderung ableiten will, diese Entscheidung bleibt offen, sie wird schließlich praktisch dann entschieden werden, wenn einmal ein glücklicher Umstand Dichter, Musiker und Regisseur zu einer Harmonie oder gar irgendwie so oder so zu einer Personalunion bringen wird. Für die Filmpraxis wird das vorläufig keine Bedeutung haben. Gegenwärtig gibt es nur eine Musikillustration beim Film.

II

Fragen wir nun weiter, ob diese Illustration aus vorhandener Musik zusammengestellt oder besser neu geschrieben werden soll, so würde man zunächst versucht sein, für das Letztere zu stimmen, ich glaube jedoch, daß da vorläufig Einschränkungen zu machen sind, um Enttäuschungen zu ersparen.

Vor längerer Zeit hatte ich mich einmal dahin geäußert, daß eine „Veredeung“ der musikalischen Illustration nicht möglich ist. Ich möchte das einschränken. Allerdings

routinierte Schufferei, wobei diejenigen zu beklagen sind, die im Besitze besseren Könnens sich dieser Fronde unterwerfen müssen.

Der Musiker braucht seinen Arbeitsplatz, darum handelt es sich. Diesen aber zu schaffen ist nicht Sache materieller Mittel, sondern sachkundiger Direktiven.

IV

Wir erwähnten kürzlich, daß Otto Urack zu dem Film „Das Fräulein vom Amt“ eine Musik geschrieben habe, und knüpften daran einige Bedenklichkeiten, die sich jedoch — das sei mit Befriedigung konstatiert — nur zum Teil als berechtigt erwiesen.

Zuvor der Film selbst: er ist reizend. In jeder Hinsicht reizend in Buch, Regie und Darstellung; ein Unterhaltungsfilm bester Gattung. Seiner Art nach könnte man ihn etwa als lyrisches Lustspiel bezeichnen; er lacht aber zuweilen unter Tränen. Beides sehr dezent, gar nicht amerikanisch gedämpft.

Ob aber bei diesem Film ein besonderer Anlaß zu einer Autoren-Illustration vorhanden war, das möchte sehr zweifelhaft werden. Diese heiter-sentimentale Alltags-Geschichte hat die Musik weniger in sich als neben sich. Es gibt kaum besondere Situationen darin, die so große Eigenart haben, daß man für sie nicht hätte leicht eine adäquate Musik finden können. Es gibt aber auch für den Komponisten keine allzu großen Musikmöglichkeiten und Angriffspunkte: der Film ist eben im ganzen „gedämpft“. Eine besonders geschriebene Musik war also nicht nötig (vgl. oben „Direktive“).

V

Otto Urack hat aber doch eine Musik geschrieben. Da muß man nun zuerst feststellen, daß diese Musik einen sehr ordentlichen Eindruck machte.

Auf der andern Seite ging es freilich wieder so, wie es fast mit Sicherheit gehen muß, wenn ein neuer Mann zum Film kommt — und ein je besserer um so eher —: die gesamte Linie, die Verteilung von Licht und Schatten wurde zum Teil nicht recht plastisch herausgeholt. Ueber dem Bestreben, Details

Artikel Details

Journal: Reichsfilmbblatt, Offizielles Organ des Reichsverbandes Deutscher Lichtspiel-Theaterbesitzer e. V.

Publisher: Deutsches Druck- und Verlagshaus G. m. b. H. (Hackebeil)

Place of publication: Berlin

Author: Erdmann, Hans

Title: **Kann der Film „komponiert“ oder illustriert werden?**

Subtitle 1: („Das Fräulein vom Amt“, Musik von Otto Urack.)

Subtitle 2: Von Hans Erdmann, Berlin.

Section: Film-Musikalische Mitteilungen

Number: 42

Year: 1925 Month: 10 Day: 17

Pages: 53

Transcription:

I.

„Es wird richtiger sein, beim Film ganz allgemein von einer *musikalischen Illustration* auch dort zu sprechen, wo eine Musik besonders geschrieben wurde. Im Begriff ‚*komponieren*‘ liegt eine frei schaffende Arbeit, die durch Rücksicht auf Text und Szene bei Oper und Pantomime nicht mehr eingeengt werden darf, als es ohne Schaden für das musikalisch-szenische Gesamtwerk geschehen kann.“ Diesen Anstoß zu einer Begriffsbestimmung gab ich an dieser Stelle vor etwa einem Jahre.

Wenn wir uns nun diese Definition zu eigen machen (und es liegt kein Anlaß vor, sie nicht anzunehmen), so muß man die obige Frage dahin beantworten, daß es vorläufig keine „*Filmkomposition*“ im *eigentlichen Sinne* gibt, weiter, daß eine solche bei der derzeitigen Praxis der künstlerischen Technik des Film gar nicht möglich ist.

Der springende Punkt beim *Musikfilm* – Sam Rachmann nennt das „Filmoper“ – muß solange verfehlt werden, als Manuskriptdichtung und Aufnahmen ganz abseits von den Musikforderungen stehen. Ob man aus dieser Tatsache nur eine Feststellung oder auch eine Forderung ableiten will, diese Entscheidung bleibt offen, sie wird schließlich praktisch dann



Impressum

Film Music as a Problem in German Print Journalism
(1907–1930)

FWF Project P 28792 (2016–2019)

Department of Musicology, University of Vienna
Spitalgasse 2–4, Hof 9 (Campus) | 1090 Vienna | Austria

filmmusicjournalism.com | [@FMJJournalism](https://twitter.com/FMJJournalism)
<http://musikwissenschaft.univie.ac.at/fmjarchive>

Francesco Finocchiaro, Project Leader
francesco.finocchiaro@univie.ac.at



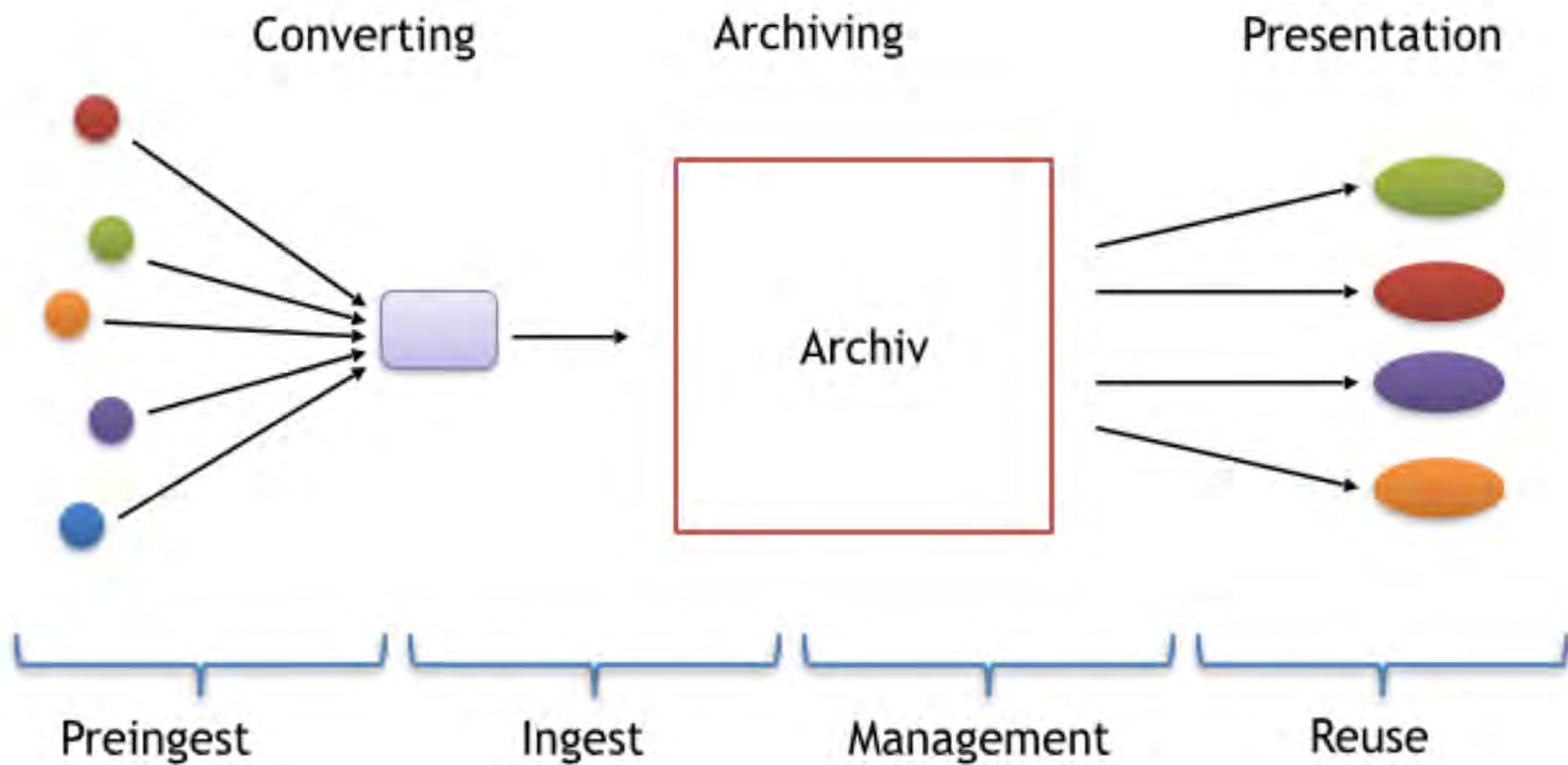
universität
wien

FWF

Der Wissenschaftsfonds.



DEUTSCHE
KINEMATHEK
MUSEUM
FÜR FILM UND
FERNSEHEN



Artikel Details

Journal: Reichsfilmbblatt, Offizielles Organ des Reichsverbandes Deutscher Lichtspiel-Theaterbesitzer e. V.

Publisher: Deutsches Druck- und Verlagshaus G. m. b. H. (Hackebeil)

Place of publication: Berlin

Author: Erdmann, Hans

Title: **Kann der Film „komponiert“ oder illustriert werden?**

Subtitle 1: („Das Fräulein vom Amt“, Musik von Otto Urack.)

Subtitle 2: Von Hans Erdmann, Berlin.

Section: Film-Musikalische Mitteilungen

Number: 42

Year: 1925 Month: 10 Day: 17

Pages: 53

Transcription:

I.

„Es wird richtiger sein, beim Film ganz allgemein von einer *musikalischen Illustration* auch dort zu sprechen, wo eine Musik besonders geschrieben wurde. Im Begriff ‚*komponieren*‘ liegt eine frei schaffende Arbeit, die durch Rücksicht auf Text und Szene bei Oper und Pantomime nicht mehr eingeengt werden darf, als es ohne Schaden für das musikalisch-szenische Gesamtwerk geschehen kann.“ Diesen Anstoß zu einer Begriffsbestimmung gab ich an dieser Stelle vor etwa einem Jahre.

Wenn wir uns nun diese Definition zu eigen machen (und es liegt kein Anlaß vor, sie nicht anzunehmen), so muß man die obige Frage dahin beantworten, daß es vorläufig keine „*Filmkomposition*“ im *eigentlichen Sinne* gibt, weiter, daß eine solche bei der derzeitigen Praxis der künstlerischen Technik des Film gar nicht möglich ist.

Der springende Punkt beim *Musikfilm* – Sam Rachmann nennt das „Filmoper“ – muß solange verfehlt werden, als Manuskriptdichtung und Aufnahmen ganz abseits von den Musikforderungen stehen. Ob man aus dieser Tatsache nur eine Feststellung oder auch eine Forderung ableiten will, diese Entscheidung bleibt offen, sie wird schließlich praktisch dann

Auf der andern Seite ging es freilich wieder so, wie es fast mit Sicherheit gehen muß, wenn ein neuer Mann zum Film kommt – und ein je besserer um so eher -: die gesamte Linie, die Verteilung von Licht und Schatten wurde zum Teil nicht recht plastisch herausgeholt. Ueber dem Bestreben, Details herauszuarbeiten, geht leicht der Zusammenhang verloren, und über dem Bestreben, die Grundnote festzuhalten, wird die Variabilität versäumt, die das Interesse wachhalten muß. Wenn Urack z. B. im Anfang bei der Exposition allerhand kürzere Musikteilchen aneinanderreihet, um dieser oder jener Situation gerecht zu werden, so hilft das der Stimmung nicht auf, sondern hemmt eher. Abgesehen vom Hauptthema des Film wird man immer gut tun, während der Exposition weniger aufs Einzelne als aufs Ganze zu gehen und das Pulver aufzusparen. Eine längere Musik, die im großen und ganzen die Stimmung des Film wiedergibt, ist für die Einleitung immer am ehesten am Platze. Das Publikum muß erst warm werden.

Auf der andern Seite (bzgl. Grundnote) hat Urack mit seiner im ganzen gedämpften Stimmung entschieden recht, doch war dabei wohl vergessen worden, daß piano und forte – um nur das zu erwähnen – relative Begriffe sind, die eben irgendwie gegeneinander gestellt werden müssen. Der Film selbst gibt allerdings für Gegensätzlichkeit keine allzu großen Handhaben, aber dann war es an der Zeit, die immerhin wechselnden Stimmungen eher – im Tempo! – etwas zu beschleunigen, als zu verlangsamen. Daran fehlte es zuweilen ein wenig.

VI.

Es ist schließlich kein Wunder, wenn sich ein Neuling auf dem Gebiete der Film-Musik anfänglich etwas spröde benimmt. Eine solche vorsichtige Zurückhaltung war allenthalben spürbar. Aber eben Sprödigkeit wird hier am wenigsten vertragen, eher noch zu scharfes Angreifen: der Film braucht immer etwas Faust, worunter nicht etwa ständiges Fortissimo gemeint ist.

Im ganzen verlief dieses Debüt Urack ebenfalls durchaus hoffnungsvoll. Man kann wohl in verschiedener Hinsicht anderer, und sehr begründeter anderer Meinung sein, aber die Sache machte keinen ungünstigen Eindruck. Ein bestimmter künstlerischer Plan war unverkennbar und wurde geschmackvoll und geschickt durchgeführt. Das weitere wird sich uns schwer dazu finden, wenn der richtige Arbeitsplatz da ist.

Cross-references: [Erdmann, Hans: Zur Methodik der musikalischen Film-Illustration \[I.\]](#)

[s. n.: Neue Kapellmeister](#)

Register:

[Rachmann, Sam](#)

[Urack, Otto](#)

→ [Fräulein vom Amt, Das \(F\)](#)





Film Music as a Problem in German Print Journalism

University of Vienna, in collaboration with Deutsche Kinemathek Berlin



Home

Database

The FMJ Project

Impressum

Login

[IT](#) [EN](#) [DE](#)

Second name: **Wagner**

First name: **Richard**

Articles related to this person:

Author	Title	Journal	Year
<input type="checkbox"/> -of	Der „Musikakademiker“ über den „Meister v. Nürnberg“	Reichsfilmblatt, Offizielles Organ des Reichsverbandes Deutscher Lichtspiel-Theaterbesitzer e. V.	1927
<input type="checkbox"/> Adam	Die Nibelungen-Musik in Amerika	Reichsfilmblatt, Offizielles Organ des Reichsverbandes Deutscher Lichtspiel-Theaterbesitzer e. V.	1925
<input type="checkbox"/> Becce, Giuseppe	Tonfilm und künstlerische Filmmusik	Anbruch, Monatsschrift für moderne Musik	1929
<input type="checkbox"/> Effler, Erich	Eine abweichende Betrachtung von Erich Effler, Berlin	Reichsfilmblatt, Offizielles Organ des Reichsverbandes Deutscher Lichtspiel-Theaterbesitzer e. V.	1925
<input type="checkbox"/> Erdmann, Hans	Zuviel Musik!	Reichsfilmblatt, Offizielles Organ des Reichsverbandes Deutscher Lichtspiel-Theaterbesitzer e. V.	1927
<input type="checkbox"/> Erdmann, Hans	Zur Methodik der musikalischen Film-Illustration [L.]	Reichsfilmblatt, Offizielles Organ des Reichsverbandes Deutscher Lichtspiel-Theaterbesitzer e. V.	1924
<input type="checkbox"/> Erdmann, Hans	Musik-Revue [„Napoleon“ – „König der Könige“ – „Die weiße Spinne“ – „Der Geisterzug“]	Reichsfilmblatt, Offizielles Organ des Reichsverbandes Deutscher Lichtspiel-Theaterbesitzer e. V.	1927
	Zur Kritik der musikalischen Film-Illustration	Reichsfilmblatt, Offizielles Organ des	



Film Music as a Problem in German Print Journalism

University of Vienna, in collaboration with Deutsche Kinemathek Berlin

Research Results

The research findings will lead to different kinds of research products, in both digital and printed formats.

Preliminary research results and in-depth studies of representative topics of the journalistic discourse on film music have been discussed at international conferences, such as the *Transnational Opera Studies Conference* (Bern, July 2017), the *International Music Theory Conference* (Vilnius, November 2017), and *Musical Moments Conference* (Salzburg, March 2018).

Among others, this project intersects with the following topics: a) the critical debate concerning the mechanization of musical instruments in film projections; b) the questions arising from film adaptations of opera and the pluri-medial combination of cinema and music theatre; c) the notion of film rhythm and the dichotomy small-scale rhythm vs. macro-rhythmic (or *Eurhythmie*) in the film theory and practice of the Twenties; d) the relationship of critical activity and compositional practice in authors like Kurt Weill and Paul Dessau.

The image shows the cover of the magazine 'Jede Woche Musik', an illustrated weekly supplement of the Berlin Daily. The cover is dated 15 January 1927 and features a collection of musical notation. At the top, it reads 'Verkleinert Sonderdruck der Nummer vom 15. Januar 1927'. The main title 'Jede Woche Musik' is in a large, decorative script. Below it, it says 'ILLUSTRIERTE WOCHENSCHRIFT DES BERLINER TAGEBLATTS'. The central focus is on 'Motive aus der Musik zu dem Ufa-Film „Metropolis“ von Gottfried Huppertz'. Below this, there are three musical staves: 'Maestoso', 'Metropolis-Motiv', and 'Joh. Fredersen, der Herr von Metropolis'. To the left of the musical notation are three small portraits: Fritz Lang, Thea von Harbou, and another man. The overall design is typical of early 20th-century magazine covers.

Search ...

The FMJ Research Project

Throughout the 1920s, German-language print journalism addressed fundamental questions about the encounter between music and cinema.

Prominent composers, musicologists, film theorists, and philosophers contributed to this broad discussion on the proper role and design of film music, encompassing a wide range of arguments and perspectives.

This journalistic discourse on film music forms the core of the FMJ research project. The research team will examine a representative selection of articles, essays,

FILMMUSIK

Musikkritische Betrachtungen

I.

Es gibt Filme, die ohne große Prätensionen hergestellt wurden und die doch einen freundlichen Eindruck hinterlassen — eben darum, weil sie nicht mehr sein wollen, als sie sein können; dazu gehört auch der Film „O Jugend, wie bist du so schön“, oder wie der bessere Untertitel heißt: „Das Fräulein aus Argentinien“.

Ein nettes kleines Lustspielchen nach berühmten Mustern zwar, aber nicht ohne Witz — zum Teil Titelwitz! — gemacht.

II.

Vor einigen Wochen registrierten wir hier die Tatsache, daß der Primus-Plast einen neuen Kapellmeister berufen habe, und knüpften daran einige allgemeine Betrachtungen: der erste Eindruck war damals nicht unsympathisch. Heute darf man sagen, daß Bernhard Homola dieses Filmchen sogar sehr hübsch begleitete.

Der Film selbst gab dem Illustrator einige günstige Anlässe. Mit dem Gassenhauer „Was macht der Meyer“ lassen sich lustige Pointen erzielen, die sich Homola nicht entgehen ließ. Eine Blechmusikkapelle wurde mit einer Trompete und Posaune (!) und der Orgel so gut herausgeholt, daß man auf eine viel stärkere Blechmusik schließen könnte. Der Organist markierte eine Drehorgel ausgezeichnet, kurz es waren eine Reihe sehr wirkungsvoller Nuancen zu verzeichnen, die der heiteren Stimmung bedeutend aufhalfen. Der neue Mann scheint zu bestätigen, was wir kürzlich vermuteten: er hat klare Vorstellungen der von ihm beabsichtigten Effekte.

III.

Das allgemein Interessierende ist aber, daß sich die Filmkomponisten merken sollten, solche und ähnliche Stücke stets mit „Entwicklungstakten“ beginnen zu lassen, weil die Wahrscheinlichkeit, daß sich ein Skandal entwickelt, größer ist, als daß er plötzlich ausbricht. Weglassen ist leicht, entsprechend Takte einfügen meist schwierig.

Dr. H. Erdmann.

OSKALYD-Film-Orgel

hat erst 1921 begonnen
wird aber 1928 beweisen

im Ufa-Neubau Lehniner Platz daß

Oskalyd Gleiches leistet, doch
50% billiger ist als U. S. A.

Einzig Oskalyd benötigt kein
Unifonon-System, hat Eigensystem



FÜR DEN MUSIKFREUND



Ernö Rappée: Walzertraum.

„Musik ist die dritte Dimension des Films.“

Während Rappée im Vorführungsraum des Zoo-Palastes noch einmal den „Walzertraum“ abrollen ließ, um die bereits ausgewählte Begleitmusik genau nach Taktzählern den einzelnen Bildern anzupassen, erklärte er, daß dieser Film sich nicht sehr an die Operette anlehne, so daß er sich einige musikalische Freiheiten bei der Verwendung der Straußschen Musik gestatten mußte. Rappée hat aber doch größtenteils die Operettenmusik des „Walzertraum“ verwendet, da er mit ihren Motiven die Hauptpersonen und einige prägnante Situationen treffend charakterisieren konnte. „Für die Franzl habe ich das Grundmotiv der Operette gewählt „Leise, ganz leise“, erklärte Herr Rappée, während der Hofmarschall und die dicke Bahgeigerin mit dem „Piccoloduet“ begleitet werden. Der Herzog und die Hoffjungen charakterisiert am besten die Titanei „Ach, die arme Dynastie“, außer der sentimental-verliebten Prinzessin, die als Leitmotiv „Ich hab' einen Mann, einen eigenen Mann“ erhält. Die Liebeshesenen des Ruz und der Franzl schildert sehr treffend das Duett „O, du Lieber, o, du G'scheiter, o, du ganz gehauter Frach“, dagegen habe ich die schwärmerisch-sentimentale Stimmung des Ruz, wenn er im Biergarten der Damenkapelle aus Wien zuhört, mit dem schmachthenden „Wien, Wien, nur du allein“ unterstrichen.“

Dieses „Wien, Wien“-Motiv läßt Rappée auch auf dem Klavier solo spielen, wenn die Prinzessin Klavierunterricht im Wiener Walzer nimmt, und zwar falsch und trampfhaft, um so das anfängerhafte Gestümper der Prinzessin auszubilden. Die Szenen der Damenkapelle und Mitteilstimmungen im Heim der Franzl illustriert Wiener Musik von Johann Strauß und seinen Zeitgenossen, und zwar kehrt hier vielfach der Walzer „Geschichten aus dem Wiener Wald“ wieder. Aber Rappée ist der Ansicht, daß die Auswahl der Begleitmusik für einen Film allein nicht genüge, sondern es käme vor allem darauf an, wie sie gebracht würde. Er verwendet mit Vorliebe die kontrastreichste Verbindung zweier Motive in einer Szene, wie B. in der Aussprache des Herzogs mit seiner Tochter. Hier soll die Anwendung des Kontra-

(Ach, die arme Dynastie) dem der Tochter (Ich hab' einen Mann) gegenübergestellt wird.

„Von größter Wichtigkeit“, meint Rappée, „ist die Qualität der Begleitmusik, da ein erster Film durch unrichtige musikalische Illustrierung rettungslos der Lächerlichkeit anheimfallen, während umgekehrt ein komischer Film oder eine komische Szene durch die Musik ernst ausgelegt werden kann. Diese notwendige gute Qualität einer Filmmusik kann aber nicht allein durch gute Besetzung des Orchesters erzielt werden, sondern muß vom Dirigenten durch charakteristische Verwendung der einzelnen Instrumente als Solisten zu erstreben sein. In unserem Zoo-Orchester kommt jedes Instrument solistisch zur Geltung, teils für seriöse, teils für parodistische Wirkungen. Dadurch erhält aber die Begleitmusik erst Leben und wird die unbedingt notwendige Ergänzung des Films. Die Musik ist die dritte Dimension des Films. Ohne diese dritte Dimension bleibt der Film ein gefühlloses Bild von einfacher Flächenwirkung. Mit wie einfachen Mitteln dabei die Begleitmusik arbeiten kann, zeige ich im Schlußbilde des „Walzertraum“. Hier steht man den Prinzgemahl in das Zimmer seiner Frau schleichen, da er annimmt, sie spiele einen Wiener Walzer, während in Wirklichkeit hinter einem Wandschirm die entlassene Geigerin am Flügel spielt. Ich lasse nun einen Moment die Musik aussetzen und nur einen leisen Paukenwirbel ertönen, der die spannende Erwartung des Filmhelden bis zum Herzklappen illustriert.“

Mit den zwei Dimensionen des Filmbildes, Höhe und Breite, ist unsere Zeit hinreichend vertraut, aber leider noch nicht mit der dritten, der Musik. Erst wenn das der Fall ist, werden wir keine schlechten Filme mehr haben, d. h. die gut angepaßte Begleitmusik wird auch einen schwachen Film noch retten. Allerdings müßte dann auch mehr Gewicht auf die Beurteilung der Begleitmusik seitens der Fachpresse gelegt werden, und zwar durchaus nicht vom Standpunkte des strengen Musikkritikers, denn die Filmmusik will und soll keine Neuschöpfung sein, sondern vom Standpunkte des Zuhörers, also des Laien. Bei der Beurteilung der Filmmusik soll nichts weiter in Erwägung gezogen werden, als „Wie gefällt die Musik dem Publikum“, erst dann läßt sich die einheitliche Zusammen-

Wie ahnungsvoll gibt sich dagegen das verschleierte Bild der Märchenstadt Bagdad. Jagott und Bah charakterisieren dabei in einfacher Vertiefung mit der breit ausspannenden Hauptmelodie das Gewebe der Sagenstadt des Orients

Ein herrlicher Motivkomplex interpretiert den Mittelpunkt der Handlung: Die Liebe des Diebes von Bagdad zur Prinzessin. Das Liebesmotiv singt in weitausladender Kantilene von echtem Gefühl der Liebe, die auch die Diebe zu wahren Menschen abelt. Es begleitet den Dieb auf allen seinen Irrfahrten und erklingt bei seiner siegreichen Heimkehr in klarer F-Dur-Tonart.

Zu einem wiegenden Intermezzo ist die feinsche Szene im Gemach der Prinzessin ausgestattet, die von ihren Dienerinnen in Schlaf gefangen wird. Das Saiteninstrument in der Hand der Klavin des Films findet ihren Widerhall aus der Harfe und zwei Soloviolen des Orchesters. Nun, beobachte man, wie quasi als abschließendes Rezitativ die Filmmusik die Szene endet, indem sie selbst den (nur vom Zuschauer zu lesenden) Filmmittel „Die Prinzessin schläft“ mit drei höchst stimmungsvollen Takten zu gehobener Arienstimmung steigert.



Gegeüber diesem ausgeglichenen und kultivierten Niveau bester Spielopernsprache stehen die Partien mit betont exotischem Einschlag.

Zunächst — um in der Nähe der Prinzessin zu bleiben — ein grausig-schöner Einsatz, wie der Dieb die verräterische Klavin mit dem Dolch zwischen den Türrahmen zwingt; hier malt Musik, Geige, Violo und Holz in hoher Lage mit kühner Dissonanz das erschreckende Ereignis nach.

Den Humor der behäbigen Eunuchenszenen atmet die Melodie zweier Solooboos, die, jäh aus ihrer Schlummerweise gerissen, in gestopptes Blech sich wandeln und als stürmische Dissonanz dahinsfahren. Auch die Brautwerber haben ihre einfallsprühende Illustrierung gefunden.

So der perzischen Prinz mit einer exotischen Quarten- und Quintenfolge.

So der chinesische Prinz.

Selbst der Dieb wird in seiner Kostümierung als „Herr der sieben Schösser und Seen“ gefeiert.

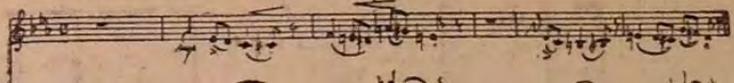
Wo aber schweige Musik, wenn Wunder blühen!

Eine der dankbarsten, wenn auch schwierigsten Aufgaben blieb in der Vertonung der gaubhaftesten Abenteuer des zweiten Teils zu lösen.

Mit mächtigem Klang tritt dem frechen Dieb der priesterliche Geist der Frömmigkeit entgegen. Monumental ertönt ein chorartiges Thema, das, getragen von offenem Blech und Orgel, aus einer anderen Welt zu stammen scheint, als der Dieb sie kennt.

Und wie er endlich auszieht, begleitet ihn ein fast unerschöpfliches Band elektrischer Filmsymphonie.

Tal des Grauens.





Komponisten als Begleiter

Friedrich Holländer

Ralph Benatzky

Karikaturen von B. F. Dolbin

während er leuchtendes Rot nastig, aber breit streiche. — Von milderer Bedeutung ist das musikalische Tempo.

Die Frage, ob eine Lösung des Farbenproblems für die Kunst von Wert sei, ist ganz entschieden zu bejahen. Schon die Tatsache spricht dafür, daß unsere Meister (Haydn, Beethoven, Weber, Wagner . . .) »farbenempfindliche« Musik geschaffen haben. Ihre Versuche beruhen allerdings auf instinktivem Tasten. Gelingt es aber, ein System der musikalischen Farbe aufzustellen, so ist damit nicht nur die Tonmalerei zu höherer Vollendung erhoben, sondern vor allem hat der »Ausdrucks«-Musiker — der Expressionist *horribile dictu* — eine Handhabe, mit rein musikalischen Mitteln zweierlei Sinnesempfindungen zu wecken und also den Hörer intensiver zu beeinflussen, wenn auch dieser sich der angewandten Mittel gar nicht bewußt wird.

MUSIKALISCHE PROBLEME DES FILMS

VON

GUIDO BAGIER-BERLIN

Musik und Film, — ein ebenso unerquickliches wie bedeutsames Thema für den Fachmann beider Bezirke, eine oft verleugnete Bindung, deren beharrliche Wiederkehr dem Einsichtigen zeigt, daß dieses Problem nicht umgangen oder vernachlässigt, sondern ernsthaft erörtert und gelöst werden muß. Wie kommt es, daß die Diskussion sich bisher durchaus einseitig laienhaft vollzog, daß wohl kluge technische Einzelheiten und gewissenhafte ästhetische Einwände vorliegen, daß aber ein Über-der-Sache-stehen kaum festzustellen war? Die Erklärung ist einfach: der *Filmfachmann* fühlt wohl instinktiv die überragende Bedeutung der Tonkunst als belebende Helferin des stummen Bildes, der allzu nüchternen Aufnahme im Atelier, aber er verfügt nicht über die auf diesem delikaten Gebiet doppelt nötige geschmack-



Film Music as a Problem in German Print Journalism

University of Vienna, in collaboration with Deutsche Kinemathek Berlin

Search ...

The FMJ Research Project

Throughout the 1920s, German-language print journalism addressed fundamental questions about the encounter between music and cinema.

Prominent composers, musicologists, film theorists, and philosophers contributed to this broad discussion on the proper role and design of film music, encompassing a wide range of arguments and perspectives.

This journalistic discourse on film music forms the core of the FMJ research project. The research team will examine a representative selection of articles, essays, and reviews published in German-language music and cinema periodicals from around 1907 to the early 1930s. A selected corpus of sources will be incorporated into a digital open-access

Die „Filmharmonie“ im Spiegel der Kritik

„Neue Film-Musik“, Reichsfilmblatt, Nr. 44, 5 November 1927

Die Musikliteratur für Film im engeren Sinne, d. h. Musikstücke, die eigens für Film-Begleitzwecke geschrieben sind, wächst in einem überraschenden Umfang. Zahlenmäßig sieht es so aus, daß bis vor einem halben Jahr in Deutschland einschließlich der vom Ausland bezogenen Filmmusik etwa 500 „Kinothek-Stücke“ im Vertrieb waren. Diese Zahl hat sich allein im letzten Jahr mehr als verdoppelt.

Das Anschwellen dieser Literatur erbringt auf der einen Seite den erfreulichen Beweis dafür, daß der Bedarf an eigener Musikliteratur für Illustrationszwecke ständig im Wachsen ist und daß die Illustratoren mehr und mehr darauf verzichten, nicht filmeigene Musik beim Film zu benutzen. Auf der anderen Seite wirft die schnelle Produktion von Filmmusik die Frage auf, ob hier nicht etwa eine Produktion um des Produzierens willen in die Erscheinung tritt, die im ganzen auf einem mittleren



Filmharmonie Themen-Charakteristik

Original Compositionen zum Film

Erschienen für Salon-Orch., Grosses Orchester, Quintett, Trio, Piano, Violino
Klangvoll in jeder Besetzung

№9

Grotesque orientale

102 Takte
3 Minuten

F. W. Rust

Vivace (♩ = 96)

Two systems of piano accompaniment for 'Grotesque orientale'. The first system features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The second system shows a more melodic line in the right hand with a steady accompaniment in the left hand. Dynamics include *ff* and *mp*.

Ro. 3115 Rü.

№13

Capriccio

152 Takte
4 Minuten

Hans May

Allegretto con moto

Two systems of piano accompaniment for 'Capriccio'. The first system has a melodic line in the right hand and chords in the left hand. The second system continues the melodic development in the right hand. Dynamics include *mf*.

Ro. 3153 Rü.

№10

Prélude dramatique

92 Takte
5 Minuten

Julien Porret, Op. 105

Allegro (♩ = 116)

animato

rall.

Two systems of piano accompaniment for 'Prélude dramatique'. The first system is marked *Allegro* and *animato*. The second system is marked *Moderato*. The third system is marked *Lento*. Dynamics include *mf*.

Ro. 3116 Rü.

№14

Andante amoroso

64 Takte
3 Minuten

Gottfried Huppertz

Andante

Two systems of piano accompaniment for 'Andante amoroso'. The first system features a melodic line in the right hand and chords in the left hand. The second system continues the melodic development. Dynamics include *mf*.

Ro. 3130 Rü.

Die Autoren der „Filmharmonie“ im Spiegel der Kritik



Dr. Guiseppe Becce

Die Begleit-Musik zu dem großen Erfolg „Der letzte Mann“ beweist aufs neue, daß Dr. Becce der geborene Film-Illustrator ist. Seine außerordentlich hoch entwickelte Gabe, Situationen treffend musikalisch zu untermalen, nötigt die höchste Achtung ab. Becce ist einer der ersten und führenden Musiker dieses Genres. (Berliner Morgenpost)

Stärkste Stütze der Vorführung war die überaus gelungene Musikbegleitung Dr. Becces, der hier mit Witz und Humor die Szenen untermalte und von neuem bewies, daß er einer der besten Film-Illustratoren ist. (Berliner Morgenpost)

Sehenswert ist der Film, hörens Wert die Musik, welche Becce dazu komponierte, als Musik und als Illustration gleich annehmbar. Ihr Stil ist schwer und nachdrücklich gehalten, sinkt bei geeigneten Stellen ins leis Parodistische und erhebt sich an andern bis zur ausdrucks vollen Schönheit. Solch eigens einem Film auf den Leib geschriebene Musik wird ja nun auch bald die Regel werden müssen, trotz sich entgegens tellender Schwierigkeiten. (Deutsche Musiker-Zeitung)

Lustig zu sein ohne einen Augenblick die elegante Geste zu verlieren, das ist so recht Becce's Sache. Hell, graziös und durchsichtig fliegt die Leuchtrakete der Musik vor dem Bilde auf. Ein höchst erfreulicher Befund für das Gloria-Palast-Orchester. (Vossische Zeitung)

Musikillustration des Films (Illustration, wohlverstanden, durch gegebenes Material) hat ihre eigene Aesthetik, Technik und Problematik, ist eine ans Schöpferische grenzende selbständige geistige Leistung. Heymann arbeitet zielbewußt an Niveauehebung. Will, ohne sich damit aufzudrängen, situationsgerechte gute Musik hören lassen: ein bischen Volkserzieher nebenbei.

(B. Z. am Mittag vom 15. Oktober 1926)



16	<p>G. Becce</p> <p><u>Finale pomposo</u> (Maestoso)</p>	<p>auch große Ouvertüre — dramatisch bewegte Handlung —</p> <p>Strong closing scenes — grand ouverture — rising dramatical action —</p> <p>Grande fin d'acte — Ouverture — scènes dramatiques —</p> <p>Fin de un acto — escenas dramaticas —</p>	<p>Gr. Orch. M. 3.—</p> <p>Quintett M. 1.50</p> <p>Trio M. 1.20</p> <p>Piano M. —.60</p> <p>Violino M. —.30</p>	3 ^{1/2}
17	<p>Hans May</p> <p><u>Nocturno</u></p> <p>X</p>	<p>Für Liebesszenen — dramatische Konversation — der I. Teil für idyllische Szenen —</p> <p>Love scenes — dramatical conversation — 1st part also for peaceful scenes —</p> <p>Scènes lyriques et idylliques — conversation dramatique —</p> <p>Escenas del dulce amor — idilios —</p>	<p>Sal. Orch. M. 2.—</p> <p>Gr. Orch. M. 3.—</p> <p>Quintett M. 1.50</p> <p>Trio M. 1.20</p> <p>Piano M. —.60</p> <p>Violino M. —.30</p>	4
18	<p>Gottfried Huppertz</p> <p><u>Notturmo</u></p> <p>X <u>fantastico</u></p>	<p>Nächtliche, fantastische Begebenheiten — geheimnisvolle Szenen — Märchen —</p> <p>Fantastic nocturnal happenings — ghostly scenes — scenes of mystery — fairy teales —</p> <p>Scènes fantastiques et mystérieuses — conte —</p> <p>Sucesos nocturnos y fantasticos — fabulas —</p>	<p>Sal. Orch. M. 3.—</p> <p>Gr. Orch. M. 4.50</p> <p>Quintett M. 1.80</p> <p>Trio M. 1.50</p> <p>Piano M. —.75</p> <p>Violino M. —.40</p>	4
	<p>W. R. Heymann</p>	<p>Geheimnisvoll leidenschaftliches Liebesmotiv — Verführungsszenen —</p>	<p>Sal. Orch. M. 4.—</p> <p>Gr. Orch. M. 6.—</p>	

(No 4)

Tristesse pathétique

92 Takte
3 Minuten

Julien Porret Op. 164



Julien Porret

Tristesse

pathétique

Tragisch dramatische Szenen — drohende Gefahr — stille Trauer gesteigert bis zur höchsten Verzweiflung —

Tragical and dramatic scenes — threatening danger — quiet mourning rising to deepest despair —

Scènes funèbres — péril menaçant — tristesse — crainte — désespérance —

Escenas tragicas — amenaza un peligro — escenas dramaticas — tristeza silenciosa hasta la desesperacion —

Sal. Orch.
M. 2.50

Gr. Orch.
M. 3.50

Quintett
M. 1.50

Trio
M. 1.20

Piano
M. —.60

Violino
M. —.30



Ludwig Brav

Neue Film-Musik: Filmharmonie

Reichfilmblatt, 1927

... den erfreulichen Beweis dafür, daß der Bedarf an eigener Musikkritik für Illustrationszwecke ständig im Wachsen ist und daß die Illustratoren mehr und mehr darauf verzichten, nicht filmeigene Musik beim Film zu benutzen. [...]

Inwiefern diese Sammlung einen Fortschritt bedeutet auf dem Wege zur praktisch und künstlerisch wertvollen Filmmusik. Denn in der Sammlung findet sich immer noch eine große Anzahl von Stücken, die teils filmisch betrachtet keine hervorragend gute Verwendungsmöglichkeit bieten.

Ludwig Brav, 'Neue Film-Musik: Filmharmonie herg. v. W. R. Heymann (Rob. Rühle, Berlin)', *Reichsfilmblatt*, 44, 5 november 1927, 37.

Würde man die Titel und Ueberschriften der einzelnen Stücke fortlassen, man geriete häufig in Verlegenheit bei Beantwortung der Frage, ob es sich um tatsächliche Filmmusik oder nicht etwa um Konzert- und Salonmusik handelte.[...]

Und wiederum ist zu wissen, daß sich eine klare Erkenntnis dessen, wie Filmmusik „formal“ betrachtet *aussehen muß*, immer noch nicht recht durchsetzen kann. Denn das beispielsweise die dreiteilige Lied-Form für den Film nicht das einzig Gegebene ist, *sollte* nachgerade *bekannt sein*. Wir finden aber unter den Stücken dieser Sammlung eine größere Zahl in der dreiteiligen Form.

Ludwig Brav, 'Neue Film-Musik: Filmharmonie herg. v. W. R. Heymann (Rob. Rühle, Berlin)', *Reichsfilmblatt*, 44, 5 november 1927, 37.

Tempo ist alles!

Bruno Walter über Filmmusik.

Anfangs stuhte Professor Walter, als er hörte, daß er für eine Filmzeitung interviewt werden sollte, denn das sei doch gar nicht sein Fach! Aber er ließ sich erweichen und gewährte eine kurze, aber inhaltreiche Audienz in seinem Allerheiligsten im Charlottenburger Opernhaus. — Den Film als ernst zu nehmendes Kunstmittel erkennt er ohne weiteres an: „Man muß den Film heute als vollendete Tatsache hinnehmen, also ist die Frage nach einer Filmmusik mit künstlerischem Gehalt ohne weiteres berechtigt. Zumal da kein Geringerer als Richard Strauß sich offen zum — allerdings künstlerischen — Film bekannt hat.“ — Das betont Bruno Walter immer wieder, daß eine wertvolle Begleitmusik nur für künstlerisch wertvolle Filme in Frage kommt. Und in diesem Falle ist der Meister unbedingt für eine Originalkomposition, denn nur eine solche kann die Eigenarten und künstlerischen Feinheiten des Films völlig ausschöpfen. Eine Begleitmusik, die aus bekannten und für ganz andere Zwecke geschaffenen Kompositionen zusammengesetzt ist, kann sich nie der Filmhandlung anpassen, ohne ihre Eigenart zu verlieren. Das Tempo des Films ist ein ganz anderes als das einer Oper oder einer Sinfonie, folglich kann eine Opernmusik, die sich dem Tempo eines Films anpassen müßte, niemals die gleiche künstlerische Wirkung erzielen, die der Komponist ihr zugebracht hat.

„Tempo ist alles.“ meint Professor Walter, „aber das Tempo muß von der Musik ausgehen und nicht vom Film. Sonst verliert die Begleitmusik an ihrem künstlerischen Wert, und dann ist es schade, wenn sie erst geschaffen worden ist. Die Begleitmusik eines künstlerisch gestalteten Filmwerkes soll ebenfalls gehaltvoll sein, aber sie darf dann nicht als sekundäre Begleiterscheinung geboten werden. Sie darf nie und nimmer von Zufälligkeiten des Films abhängig sein, wie Reigen des Filmbandes,

eigenmächtiges Tempo des Vorführers oder unvorhergesehene Schnitte, die nicht mehr in die Partitur eingezeichnet werden können. Deshalb bin ich für den unbedingten Synchronismus von Bild und Musik, der vielleicht nur auf mechanischem Wege durch technisch vollendete Grammophone erreicht werden kann. Die Vorführung vom Filmstreifen und der dazugehörigen Begleitmusik müßte automatisch erfolgen und nicht von der Willkür einiger Menschen abhängig sein. Wenn man sich ein Verlangen erlauben hätte, könnte man leicht die gleichen Filme mit der gleichen Musik, die ja auf Grammophonplatten leicht mit zu verwenden wäre, in jedem Lichtspieltheater der Welt aufführen und allenthalben die gleiche Wirkung wie bei der Uraufführung erzielen. Aber, wohlverstanden, nur bei technisch vollkommener Uebereinstimmung!“

Noch einmal betont Professor Walter, daß er für einen künstlerischen Film auch eine eigens komponierte Musik verlange, jedoch nur bei einwandfreier synchronischer Vorführung, die ihm heute noch nicht völlig gewährleistet erscheint.

Becces Tartüff-Musik.

Man muß den Tartüff-Film teilweise mit geschlossenen Augen genießen, um feststellen zu können, wie fein und charakteristisch die Begleitmusik Giuseppe Becces die Personen und die Handlung untermauert. Kaum haben wir das graziose Getrippel der Kofolobienerschaft vernommen, da setzt auch schon das salbungsvolle Choralmotiv mit parodistischer Breite ein, welches uns das Nahen des Titelhelden verrät. Aus jeder Szene hört man förmlich heraus, mit wieviel Liebe und feinstem Einfühlen in die Idzentreise von Filmdichter und Regisseur Dr. Becces seine Partitur geschaffen hat.

Der Komponist hat sich mit seiner Begleitmusik an das Typische der Heuchlergeschichte

gehalten und überall da seine musikalische Färbung aufgesetzt, wo es die Situation erfordert. Die Person des „Tartüff“ selbst hat zwei Motive bekommen, welche in falschen Quinten und Oktaven treffend den Charakter dieses Heuchlers beleuchten. Das eine Motiv ist die Variation des Chorals „Vom Himmel hoch, da komm' ich her“, unter dem der „Held“ klaglich brei die Treppe heruntersteigt. Das zweite Motiv schildert ihn, wie er heuchlerisch fromm mit dem Gebetbuch vor der Nase auf und ab spaziert. Dafür hat Dr. Becces die Form der alten Kirchenladenz gewählet, welche mit feiner Ironie die ölige Bigotterie dieses raffinierten Schleichers kennzeichnet. Einer der entzückendsten musikalischen Einfälle ist im letzten Akt, wenn der betrogene Ehemann sich am Tartüff mit einer Ohrfeigenalve rächt, die musikalisch durch das wichtig und breit auseinandergezerrte „Vom Himmel hoch“ taktmäßig illustriert wird.

Nun gibt es noch ein drittes Heuchlermotiv für die „Tartüffin“ der modernen Rahmenhandlung, das ebenfalls mit falschen Quinten reichlich ausgestattet ist. — Von den Hauptmotiven ist noch das der geschäftig eilenden Dienerschaft zu erwähnen, als sie zum Empfang ihres Herren das Schloß aufsuchen. Diese Musik ist im Stile der frischen französischen Opernwertüren gehalten und malt ungeheuer lebendig die Bewegtheit des Filmbildes nach. Zwei weitere Motive hat der Komponist für die zarte Elmire geschrieben, die beide rein lyrisch gehalten sind und einmal die innige Liebe zu ihrem Gatten in lichten Tönen schildern, dann aber auch die wehmütige Enttägung, als sie ihn im Banne des Tartüff sieht. Beide Stücke sind übrigens im Druck erschienen und werden bald im Rundfunk zu hören sein. Auch das sprudelnde Dienermotiv ist von einem Verlag zum Druck erworben.

Neuerst reizvoll ist noch die Teufelene musikalisch illustriert, und zwar in Form einer pikant-zierlichen Gavotte, die zuerst ganz fein erklingt, als Elmire den Einladungsbrief

schreibt, und dann wieder groß, wenn der Tartüff diese Zeilen liest. Flöte und Violine dominieren bei diesem Thema und verleihen ihm die duftige Anmut der morbiden Kofolobienzeit. — Sehr frisch ist das Marschmotiv gehalten, das den Einzug des Wanderkinos — im modernen Teil — schildert.

Da der Komponist sich selbst um die Einstudierung und Wiedergabe seiner Tartüffmusik bemüht hat, so ist bei den Aufführungen ein harmonisches Ganze entstanden, das bei dem Beschauer ungetriebenen Genuß hinterlassen hat. W. L.

Don Quixote und Sancho Panza.

Don Quixote ist lang und dünn, Sancho Panza kurz und befeibt — was folgt daraus? daß Pat und Patagon im Film den Ritter von der traurigen Gestalt und seinen treuen Knappen darzustellen berufen sind.

Dies ist die Entdeckung von Lau Lauritzen und dem Regisseur der dänischen Palladium-Gesellschaft, der überhaupt der Entdecker von Pat und Patagon, Carl Schenström und Harald Madsen, ist.

Send Nielsen und Lau Lauritzen, die beiden Regisseure der Palladium-Gesellschaft, haben während eines längeren Aufenthaltes in Spanien die Motive für den Don Quixote-Film zusammengesucht, und das Manuskript ist bereits seit Jahren vorbereitet.

Emil Pirchan im Berliner Rundfunk.

Am Mittwoch, den 10. Februar, abends 7,15 Uhr, spricht Pirchan, der „Bühnenbildner“ der Staatstheater, Berlin, im Rundfunk über: „Wie entsteht ein Bühnenbild?“

Puff.

Die lustige Komödie „Mystery Club“ (Der geheime Club) wurde speziell für Charles Puff erworben, da er hierin seine hervorragende Komik glänzend ausfallen kann. Die Universal Pictures Corporation binnt demnach den Film auf den Markt.

ROH-FILM NEGATIV POSITIV

LIGNOSE

LIGNOSE-FILM G-M-B-H • BERLIN NW 40 • MOLTKE-STR. 1 • LIGNOSEHAUS • GEN-VEPTR. F. DEUTSCHLAND • DIR. BOLTEN • BAECKERS • BERLIN SW 68 • LINDENSTR. 3230

DER GROSSE LUSTSPIELERFOLG:

...den Film allein nicht genüge, sondern es kam vor allem darauf an, wie sie gebracht würde. Er verwendet mit Vorliebe die kontrapunktliche Verbindung zweier Motive in einer Szene, wie z. B. in der Aussprache des Herzogs mit seiner Tochter. Hier soll die Anwendung des Kontrapunktes auch musikalisch den Dialog der Handlung wiedergeben, indem das Motiv des Vaters

Filmmusik will und soll keine Neuschöpfung sein, sondern vom Standpunkte des Zuschauers, also des Laien. Bei der Beurteilung der Filmmusik soll nichts weiter in Erwägung gezogen werden, als „Wie gefällt die Musik dem Publikum“, erst dann läßt sich die einheitliche Zusammenwirkung von Filmhandlung und Begleitmusik feststellen und regulieren.“ —or.

Die Musik zum Film.

Schmidl-Gentner: Meine Musik zum Dieb von Bagdad.

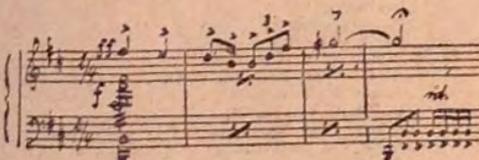
Musik-Illustrationen bedürfen keines Kommentars, denn sie sind ja ihrem Wesen nach selbst „Erläuterungen“. Wenigstens will die moderne Filmmusik ihre Aufgabe so aufgefaßt wissen, nicht äußerliche Geräusche in wahlloser Verbindung mit dem Geschehen des Films darzubieten, sondern sinnvolle Dramatik des musikalischen Miterlebens aus dem Orchester heraus zu gestalten.

Stil der Musik zum Film, wechselt mit jedem Stoff, den es zu „untermalen“ gilt. Ob die Filmmusik in Zukunft von der jetzigen Praxis der kräftigsten Programmmusik abkommen wird — wir können es heute noch nicht wissen und versuchen vielmehr, die gegenwärtigen Aufgaben von Fall zu Fall festzustellen. Einen anderen Anspruch erheben auch die nachfolgenden Erläuterungen nicht, die die

Redaktion des „Film-Kuriers“ in dieser Musikbeilage jetzt zu allen größeren Filmen zu veröffentlichen gedenkt.

Ein Film, wie der „Dieb von Bagdad“, verlangt eine den Flug der Phantasie stützende musikalische Atmosphäre, die sich aber nie in die Effekthascherei orientalischer Realismen verlieren darf. Der gewaltige Umfang des Filmwerks macht aber auch die Verwendung von Motiven, als den „Beweisern“ durch den vielgewundenen Bau des Dramas“ notwendig.

So tritt uns zunächst das feurige von Trompeten, Posaunen und Hörnern angestimmte froh-heroiische Motiv entgegen: Das Motiv des Dieb von Bagdad. Der „Siegfried“ des Orients, ein Jubelruf triumphierender Lebenslust, ist damit gekennzeichnet.



Motiv des Dieb von Bagdad.



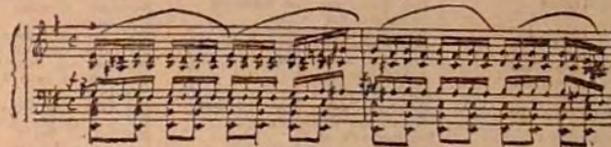
Liebesmotiv



Die Feuerschlünde.
Das fliegende Ungeheuer.
Aus der letzte Teil, die Befreiung Bagdads durch seinen Dieb, bedarf der befeuernden Verkärung durch Musik.
Macht sie nicht durch ihre Klänge das Unglaubliche glaubhaft? Zerstückt sie nicht jeden peinlichen Gedanken, daß etwa das Flügelross ein technischer Trick sei, reißt sie nicht im Schwung der musikalischen Figur den Zweifelnden mit in die Lüfte? Das Flügel-Ross-Motiv. Man beachte, wie als Sinnbild des

Reiter-Rhythmus die Streicher zwei Sechzehnter vorschlagen.

In wilder Steigerung drängt die Musik zur letzten Entladung des Wunders. Dazwischen schwirrt das Teppichmotiv auf. Und in letzter dynamischer und rhythmischer Entfesselung jagt der Held mit dem Zaubertaschen dahin. Die Musik entrollt gleichsam eine riesige, den Raum weitende Geste und enthüllt im Triumphmarsch, der gleichzeitig in tausend und aber tausend Jubelrufe zu zerfließen scheint, das große Heer der Befreier von unseren Sinnen.



Eine Liszt-Anekdote.

Der Film des Lloyd-Film-Verleih, der uns jetzt allabendlich in der „Scala“ Franz Liszt in geistlicher Soutane umgeben von Franziskaner-Mönchen zeigt, erinnert mich an eine Unterredung mit einer Münchener Dame, die mit Liszt gut bekannt war.

Eines Tages kam ihr Dienstmädchen herein und sagte: „Ach, gnädige Frau, es steht so ein gepäppigter Pfarrer da draußen.“ Es war

Franz Liszt. Er kam herein zu der Dame, und während er mit ihr redete, ruhte sein hinterer Körper auf den Klaviertasten.

Auf diese Dame hatte Liszt immer nur den Eindruck eines schnurrigen Sonderlings gemacht. Daß er sich als Geistlicher gab, erschien ihr wie eine Marotte.

Aber Liszt war doch Abbé, sagte ich. Ach, sagte die Dame, er hatte die niederen Weihen und wäre darum berechtigt gewesen, die Kirche auszutehren. R. O.

Agfa **ROH-FILM**

Generalvertrieb: Walter Strehle GmbH
Berlin SW 78 • Wilhelmstrasse 106

Thank you for your attention

francesco.finocchiaro@univie.ac.at

