

05C MESSER 003.001

KINtop Schriften  
Materialien zur Erforschung des frühen Films  
herausgegeben von  
Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger

KINtop Schriften 2

Oskar Messter  
Filmpionier der Kaiserzeit



Cineteca Bologna  
Biblioteca Renzo Renzi

*Stroemfeld/Roter Stern*

712319

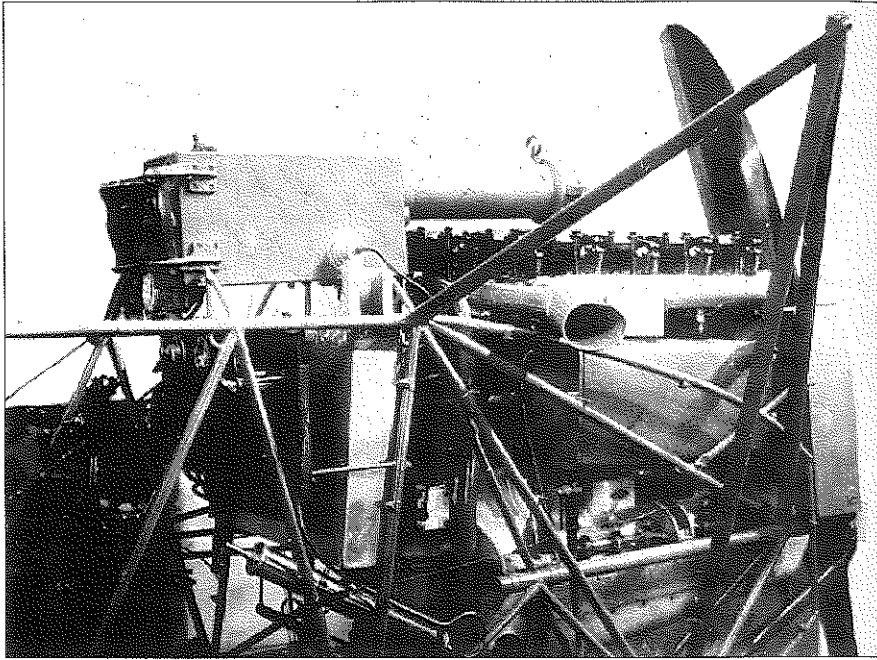


Abb. 31 MG-Kamera mit Elektromotor und Schlägerwerk für 35 mm breiten perforierten Normalfilm. Die Kamera besitzt eine Bereitschaftsanzeige und ein Zählwerk für 60 m Film.

zusätzliches abgebildetes Fadenkreuz ermöglichte die Kontrolle der Schießergebnisse. Zur besseren Auswertung entwickelte Messter noch ein geeignetes Projektionsgerät. Andere Varianten der Kamera waren mit einer Uhr versehen, so daß die zeitliche Folge der »Treffer« ebenfalls ausgewertet werden konnte.

Ennio Simeon

## Messter und die Musik des frühen Kinos

In seiner Autobiographie *Mein Weg mit dem Film* schreibt Oskar Messter über die Musik im frühen Kino: »Ich kenne keine öffentlichen Filmvorführungen ohne Begleitmusik. Schon bei den ersten Kinodarbietungen benutzte man, wie wir wissen, die 'Musik' eines Edison-Phonographen. Ihn löste der Klavierspieler mit dem meist verstimmtsten Klavier ab.«<sup>1</sup> Diese Äußerung des Altmeisters trifft jedoch auf die Anfangsjahre des Films nur bedingt zu. Zwar setzte Messter selbst in seinem Berliner Projektionsaal Unter den Linden bereits einen Phonographen ein, die musikalische Begleitung der »lebenden Photographien« war aber nicht die Regel. Obgleich reichhaltig an Detailinformationen, enthalten die Zeitungsberichte der ersten Jahre kaum Hinweise auf Musik, was darauf schließen läßt, daß sie, falls überhaupt vorhanden, keine nennenswerte Beachtung fand. Solange der Kinematograph als neue technische Erfindung Aufmerksamkeit erregte, war die Frage der musikalischen Begleitung nebensächlich. Im Vordergrund des Interesses stand die von Zeitungsannoncen und -berichten verkündete visuelle Sensation: daß das neuartige Gerät es möglich machte, »lebende Photographien in natürlicher Größe und Bewegung« zu betrachten. Wurden Filmvorführungen in die Programme von Varieté-Theatern aufgenommen, so benutzte man meist die übliche Varieté-Musik. Daß die ortsfesten Kinos, die sich ab 1905 international zu etablieren begannen, über Personal und Gerät für musikalische Darbietungen verfügten, muß nicht unbedingt bedeuten, daß Musik als Filmbegleitung zu hören war. So heißt es von den Nickelodeons, der amerikanischen Variante der Ladenkinos, für die sich in Deutschland rasch der Berliner Ausdruck Kintopp (auch Kientopp oder Kintop geschrieben) einbürgerte:

Trotz des bekannten Klischees, demzufolge 'der Stummfilm niemals stumm war', behandelten die meisten Nickelodeons diese seltsamen Dinge wie einfache bewegte Fotografien, die sich selbst genügten und keiner Musikbegleitung bedurften. Ein mechanisches Klavier oder ein Phonograph waren zwar stets zur Hand, aber sie dienten wie Ausrufer dazu, das Publikum auf der Straße ins Kino zu ziehen. Es gab auch oft einen Pianisten, aber er hatte die in den Filmen dargestellten Lieder zu begleiten. Ein

zeitgenössisches Handbuch für Nickelodeon-Betreiber gibt den Rat, jeweils kurz vor Ende des Filmprogramms den Klavierspieler zu rufen, damit das musikalische Zwischenstück unmittelbar nach Vorführungsende beginnen könne. In jenen Jahren wurde alles musikalisch begleitet – mit Ausnahme der Filme.<sup>2</sup>

Eigens zur Vorführung bestimmter Filme gedachte Musik wurde zunächst vor allem durch musikbezogene Stoffe auf der Leinwand angeregt. Hier ließ sich die Musik »in ihrer natürlichen Rolle« einsetzen, nämlich als »Musik, die von den dargestellten Filmhelden aufgeführt wurde (wobei die Klangquelle entweder gezeigt oder doch assoziiert werden konnte), die für die Helden der dargestellten Welt erklang oder doch (wahrscheinlich) für sie hörbar war«.<sup>3</sup> Die Neigung zur Verwendung von Sujets, die eine spezielle musikalische Begleitung verlangen, erscheint typisch nicht nur für Oskar Messter, sondern für den frühen deutschen Film insgesamt. Allerdings war es Messter, der durch die Einführung seiner Tonbilder ab 1903 die Tonkunst zu einem wesentlichen Bestandteil des neuen Mediums in Deutschland machte. Daß er die von ihm erfundene Synchronkoppelung von Filmprojektor und Grammophon, die er *Biophon* taufte, vorwiegend für Musikfilme verwendete, resultierte nicht zwangsläufig aus dem technischen Leistungsvermögen der Vorrichtung. Sie konnte ebenso für die Aufzeichnung und Wiedergabe des gesprochenen Worts oder von allerlei Geräuschen benutzt werden. Messters Tonbilder zeigen jedoch meist musikalische und nicht gesprochene Stücke – Sprech-Tonbilder wie die *ÜBUNGEN AUF DEM KASERNENHOF* oder *AUF DER RADRENNBAHN IN FRIEDENAU* sind eher die Ausnahme. In der Regel treten bekannte Stars der einschlägigen Musik-Theater auf: Entweder agieren sie selbst zu von ihnen eingespielten Schallplatten oder sie lassen sich von geschickten Playback-Darstellern auf der Leinwand vertreten. So begann z.B. die Karriere von Henny Porten damit, daß sie mit ihrer Schwester Rosa unter Regie ihres Vaters Franz Porten 1906 in Ton und Bild die Salon-Gavotte *MEISSNER PORZELLAN* zur Darstellung brachte.<sup>4</sup>

Die Tonbilder waren so auf der einen Seite eine Legitimation für die Präsenz von Musik in den Kinematographentheatern, weil sich aus den musikalischen Vorlagen der Tonbilder zwangsläufig der Betrieb eines synchron geschalteten Grammophons ergab. Auf der anderen Seite läßt die Verwendung von Singstücken aus beliebten Opern und Operetten einen Hang des jungen Mediums zu »Höherem«, sprich zur »Kunst« erkennen. Die Tonbilder fungierten deshalb umgekehrt auch als Legitimation des frühen Kinos durch Musik. Dies geschah nicht ohne kommerzielle Hintergedanken, denn selbstverständlich war es vorrangiges Ziel bei der Etablierung des Tonbild-Genres, »aus dem Ruhm der Oper ein Geschäft für den Film abzuleiten«.<sup>5</sup>



Wie in keinem anderen Land konnte sich der Versuch, über ein besonders ausgeprägtes Musikrepertoire Publikum anzuziehen, in Deutschland auf eine weit verbreitete Musikkultur der Oper und Operette stützen. Erik de Kuyper hält »die Bedeutung und die Tradition der 'Volksbildung', die sich stärker als anderswo auf das literarische und vor allem auf das Theatererbe stützt«, für essentiell zum Verständnis der spezifischen deutschen Kinokultur der zehner Jahre. Was die Tonbilder angeht, so gilt dies analog auch für das Jahrzehnt davor. Tonbilder gab es auch im Ausland, aber »das besondere Interesse, das ihnen in Deutschland entgegenkam, ist zweifellos aus der traditionellen deutschen Aufgeschlossenheit für alle musikalischen Ausdrucksformen zu erklären«<sup>6</sup>. Während die im Vergleich zu Gaumont kleine Produktionsgesellschaft Oskar Messters rund 500 Tonbilder produzierte, hat es der französische Gigant nur auf 200 Tonbilder gebracht. In Italien – dem Land der Oper, deren Popularität dort allerdings ein Mythos ist – finden sich nur ein paar Dutzend Tonbilder<sup>7</sup>, obwohl auch hier mehrere Patente für die Synchronschaltung von Filmprojektor und Grammophon erteilt wurden<sup>8</sup>.

Die erste Vorführung der »Tonbilder« fand am 29. August 1903 im Berliner Apollo-Theater im Rahmen eines Varietéprogramms statt. Folgende Filme wurden gezeigt:

- 1) ein Xylophonertzett, das mit Orchesterbegleitung die Polka-Mazurka »Der Specht« ausführte;
- 2) »Der stumme Musikant vor Gericht«, der auf die Fragen des Vorsitzenden mit seiner Posaune Antwort gab;
- 3) ein Geiger, der einen »Spanischen Tanz« von Sarasate zu Gehör brachte;
- 4) das Gesangs- und Tanzduett »Der lustige Ehemann«;
- 5) »Übungen auf dem Kasernenhofe«.

Schon bei diesem ersten Tonbild-Programm Oskar Messters liegt der Schwerpunkt auf Musikaufführungen, ein Film bietet sowohl Musik als Sprechstimme, und nur der letzte ist ein reines Sprech-Tonbild.

Messters Innovation fand großen Anklang bei Presse und Publikum. Die Tonbilder eroberten sich im Programm der deutschen Kinematographenbesitzer rasch einen festen Platz und konnten diesen knapp zehn Jahre lang auch halten. Sogenannte Tonbild-Theater spezialisierten sich darauf, vorwiegend diese beliebten frühen Tonfilme aufzuführen. Die rund 500 Kinos, die mit Messters Biophon ausgestattet waren, konnten auf ein Angebot von insgesamt rund 1500 Tonbildern aus deutscher Produktion zurückgreifen.

Die günstige Aufnahme der Tonbilder beim Publikum ist der Vertrautheit mit dem musikalischen Repertoire zuzuschreiben; sie dehnte ihrerseits die Verbreitung dieses Repertoires noch weiter aus. Tonbilder wurden in Deutschland



Aus einer Annonce in der Branchenpresse, Dezember 1908.

zu einer regelrechten Mode. Um die Bedeutung dieses Phänomens zu verstehen, sind die Umstände der damaligen Rezeption von Musik zu berücksichtigen: Die technische Reproduzierbarkeit musikalischer Ausführungen war noch sehr begrenzt und unvollkommen. Andererseits hatte schon Ende des 19. Jahrhunderts eine weitreichende Trivialisierung der Theatertradition eingesetzt, die von der Bearbeitung der originalen Musikfassungen für Salonorchester- und Einzelinstrument über komprimierte Operndarbietungen durch Projektionsbilder-Serien der Laterna magica bis hin zu »Liebig«-Sammelbildern reichte. Der durchschlagende Erfolg von Messters Tonbildern ist gleichsam ein kinematographischer Indikator dafür, wie sehr die deutsche Volksbildung zu dieser Zeit bereits mit Elementen aus Oper und Operette durchsetzt war. Umgekehrt hat Messter mit diesen Musikfilmen der frühen deutschen Kinematographie nicht nur wirtschaftliche Impulse gegeben, sondern auch zu ihrer Legitimation beigetragen: Unter das Verdikt des »Schund- und Schmutzfilms«, das ab 1907 für eine von diversen Volkspädagogen vehement geforderte Kinoreform stand, fielen die Tonbilder jedenfalls nicht. Die Kluft zwischen der Sphäre der »hohen« und »wahren« Kunst mit ihrem Kult des Originalgenies und den trivialisierten Ersatzercheinungen einer technisch reproduzierten Massenkunst konnten die Tonbilder allerdings nicht überwinden. Von

den offiziellen Gralhütern der Tonkunst wurden sie ignoriert. Umgekehrt sahen die deutschen Filmproduzenten den kulturellen Wert ihrer Tonbilder gerade in der Vermittlung von Kunst an das weniger begüterte Publikum. In einer Eingabe gegen die Ausdehnung des Urheberrechts auf Schallplatten (und die zwangsläufige Verteuerung von Tonbild-Vorführungen) begründeten sie ihre Position mit der volksbildenden Wirkung ihrer Produkte:

Wie bereits hervorgehoben, setzt sich der Kreis unserer Abnehmer zum größten Teil zusammen aus den kleinen Schaustellern, welche die ganze Welt bereisen und selbst in den kleinsten Städtchen und Dörfern unsere Tonbilder dem Publikum vorführen. Dadurch hat unsere Industrie auch vom volkserzieherischen Standpunkte eine erhebliche Bedeutung gewonnen, ist sie doch geeignet, mit kleinen Hilfsmitteln und für ganz billiges Geld auch den niedrigsten Volksschichten in angenehmer Weise Teile von Werken unserer großen Künstler zugänglich zu machen. Wenn man von einigen Auswüchsen absieht, die von den Verwaltungsbehörden, wie bekannt, sofort unterdrückt werden, so bilden den Gegenstand unserer Tonbilder die Werke der beliebtesten und bedeutendsten Komponisten, vermittelt durch die Vortrags- und Darstellungskunst guter Sänger und Schauspieler. Unsere Industrie erfüllt also nicht nur die Aufgabe, gegen geringe Opfer den niedrigen Volksschichten nach des Tages Arbeit Unterhaltung zu gewähren; sie wirkt mit dieser Unterhaltung auch gleichzeitig in hervorragender Weise erzieherisch, indem sie Aufführungen und Vorgänge übermittelt, die in der Wirklichkeit wahrzunehmen dem Volke im allgemeinen verschlossen sind. Darum liegt es nicht nur in unserem Interesse, uns die Kundschaft der unzähligen Schausteller zu erhalten, welche unsere Tonbilder in der Welt vorführen und dadurch große Verbraucher unserer deutschen Erzeugnisse sind; es liegt auch im Interesse der Allgemeinheit, einmal dem Schausteller diesen Broterwerb auch fernerhin zu ermöglichen, sodann aber, Vermittler zu sein hinsichtlich der großen Vorgänge in Kunst- und Zeitgeschichte gegenüber den breiten Volksmassen.<sup>9</sup>

Ihren Höhepunkt erreichte Messters Tonbildproduktion in den Jahren 1906 bis 1908. Wegen des guten Absatzes konnte Messter drei- und vierstellige Gagen für prominente Tonkünstler bezahlen: So engagierte er zum Beispiel Otto Reutter, Joseph Giampietro, Alexander Girardi und sogar internationale Stars des Tanztheaters wie die Saharet und die Otero. Allerdings holte die Konkurrenz auf und machte Messter sein Tonbild-Monopol streitig. Für 1908 kann in Deutschland von einem regelrechten Tonbild-*Boom* gesprochen werden. Allein aus der beliebten Operette »Ein Walzertraum« von Oskar Straus sind z.B. 20 Tonbilder von fünf verschiedenen Herstellern im Angebot; Messter ist mit fünf Tonbildern vertreten, die jeweils einen Operetten-Schlager aus dem »Walzertraum« wiedergeben.<sup>10</sup> Derartige Tonbild-Serien aus einer Oper oder Operette kompensierten die kurze Dauer des einzelnen Tonbilds, das durch die Schallplatte auf zwei bis drei Minuten begrenzt war. 1910 bot die

Firma Vitascope eine Serie von zehn Tonbildern aus der Operette »Der Graf von Luxemburg« mit einer Gesamtlänge von 500 Metern an, was immerhin einer Spieldauer von einer knappen halben Stunde entspricht.

Ihre Vielzahl wurde schließlich zum maßgeblichen ökonomischen Grund für den Untergang der Tonbilder: Das Überangebot führte zu einem rapiden Preisverfall, der die Tonbild-Herstellung zum Verlustgeschäft werden ließ. Vor allem Oskar Messter mit seinen hohen Produktionskosten konnte nicht mehr mithalten und stieg 1909 als erster konsequent aus dem Tonbild-Geschäft aus.<sup>11</sup>

Allerdings wurde die Begleitung von Filmen durch Schallplatten in der Stummfilmzeit nicht aufgegeben, sondern als Alternative zum Einsatz von Pianisten oder ganzen Kino-Orchestern durchaus praktiziert. Firmen wie »Polidor-Cinema«, »Artiphom-Rekord«, »Deutsche Grammophon« u.a. haben bis zum Aufkommen des Tonfilms Ende der zwanziger Jahre ganze Serien solcher Schallplatten aufgelegt. Technisch war ihre Verwendung problematisch, denn für einen abendfüllenden Spielfilm wurden zwischen 30 und 50 Platten benötigt.

Messters Neigung, vom Musikalischen her Impulse für neuartige Filmtechniken und Filmgenres zu gewinnen, zeigt sich auch bei den sogenannten Dirigententönen.<sup>12</sup> Messter teilte das Filmbild in zwei Hälften – die obere Hälfte zeigte dem Kinopublikum den Dirigenten von hinten; die untere Hälfte war abgeschirmt und zeigte den Orchestermusikern die Vorderansicht des Dirigenten. So wurden kinematographische Aufzeichnungen seinerzeit berühmter Dirigenten beim Dirigieren eines Musikstücks gemacht, von Arthur Nikisch, Felix von Weingartner, Ernst von Schuch und Oskar Fried. Die soziale Bedeutung der technischen Reproduktion ist hier noch offenkundiger als im Falle der Tonbilder. Messter selbst sah sich als Anwalt der Verbreitung von Kunstwerken durch die Möglichkeiten der Filmtechnik:

Es ist Aufgabe der Technik im allgemeinen, die Leistungen der Künstler einem großen Kreis, über den jeweiligen Hör- und Sehbereich hinaus, zugänglich zu machen: für den Maler durch die Reproduktion, für den Sänger und Konzertkünstler durch die Schallplatte und den Rundfunk und für den Schauspieler durch den Kinematographen. Anders beim Dirigenten. Sein Wirken ist mit seinem persönlichen Auftreten zu Ende. Seine suggestive Beeinflussung bei der Übertragung seines Willens auf das Orchester durch Haltung, Blick und Mienenspiel wollte ich auch bei einer Mechanisierung erreichen.<sup>13</sup>

Ob die Übertragung des Dirigentenwillens via Filmprojektion auf das Spiel eines Orchesters jemals gelungen ist, läßt sich heute nicht mehr zweifelsfrei feststellen. Die überlieferten Äußerungen zu den wenigen Probeaufführungen, die vor Beginn des Ersten Weltkriegs noch stattfanden, sind spär-



lich und ergeben kein eindeutiges Bild. Wenn wir Messter glauben wollen, schien der Dirigent Felix von Weingartner keine Zweifel zu hegen, »daß es mit Hilfe eines Dirigentenfilms möglich ist, ebenso künstlerisch abgerundete und eindrucksvolle Wiedergaben von Orchesterstücken zu spielen, wie unter lebenden Dirigenten«. Er meinte begeistert: »Der Wille eines genialen Dirigenten kann sich noch in fernen Zeiten auf lebende Orchester übertragen.«<sup>14</sup> Sein Kollege Arthur Nikisch äußerte sich vorsichtiger und sah den Wert der Dirigentenfilme vor allem in der dokumentarischen Aufzeichnung für künftige Musikergenerationen:

Die Möglichkeit, Vortragsstil und Auffassung aller bedeutenden Dirigenten festzuhalten, hat für Lernende, und nicht nur für diese, unschätzbaren Wert. Welch außerordentlichen Nutzen hätte die heutige Generation z. B. davon, wenn sie sehen und hören könnte, wie Richard Wagner im Jahre 1872 in Bayreuth die denkwürdige Aufführung der 'Neunten Symphonie' leitete.<sup>15</sup>

Eher boshaft fiel das Urteil eines Nichtbeteiligten aus: Der Musikkritiker Leopold Schmidt hielt ein ausreichendes Zusammenwirken zwischen dem Dirigenten auf der Leinwand und dem Orchester für ausgeschlossen und polemisierte: »Soll man es für möglich halten, daß ein derartiger Unfug sich auf die Dauer durchsetzen könnte?«<sup>16</sup> Gleichgültig, welches Verhältnis Schmidt grundsätzlich zum technischen Medium Film hatte – vom Standpunkt der musikalischen Interpretation sind seine Argumente kaum zu widerlegen. Es erscheint schwer vorstellbar, daß die Ausführung eines längeren Musikstücks, wie etwa der seinerzeit aufgenommenen 6. Symphonie »Pathétique« von Tschairowsky mit Nikisch als Dirigent, ein befriedigendes Resultat erzielen kann: Die bei einer *live*-Aufführung jederzeit wirkende Interaktion zwischen Orchester und Dirigent ist hier nicht gegeben.

Entscheidenden Einfluß auf die Filmaufführung als »Gesamtkunstwerk« nahm Messter jedoch im Hinblick auf die musikalische *live*-Begleitung durch Kino-Orchester.

Im Jahre 1913 feierte man den 100. Geburtstag Richard Wagners. Messter offerierte dem bürgerlichen Publikum eine ambitionöse kinematographische Huldigung an den großen Meister: Er produzierte mit RICHARD WAGNER einen der ersten biographischen Filme überhaupt und versuchte damit 1913 durch ein über allen Verdacht erhabenes musikalisches Sujet die vom Bildungsbürgertum geschmähte Kinematographie zu legitimieren. Der zur Aufführung verwendeten Musik kam dabei eine besondere Rolle zu. Ursprünglich sollte die Filmbiographie mit Original-Wagnermusik begleitet werden – »die Ver-

handlungen mit den betreffenden Verlegern scheiterten aber an ihren außerordentlich hohen Forderungen, die die Summe von einer halben Million Mark erreichten.«<sup>17</sup> Wegen seiner physiognomischen Ähnlichkeit mit Wagner und seiner Dirigentenerfahrung hatte Messter Giuseppe Becce für die Hauptrolle engagiert.

1958 hat Gerhard Lamprecht ein Tonband-Interview mit Giuseppe Becce gemacht, das in der Stiftung Deutsche Kinemathek verwahrt ist. Der Komponist erzählt, wie sein Engagement als Richard Wagner zustandekam:

Ich saß einmal, und zwar kann ich es Ihnen ganz genau sagen, im Februar 1913 ganz allein in einem Café am Kurfürstendamm, Ecke Wilmsdorfer Straße. Ich hatte keinen Pfennig in der Tasche und wartete auf Kurt Matull (Zweiter Dramaturg bei Messter-Film und Librettist der Becce-Oper 'Venus Amatusia'), der mir den Kaffee bezahlen sollte. Aber Matull kam und kam nicht, sondern statt seiner stürzten plötzlich zwei Männer auf mich los! Der eine sagte aufgeregt: »Da, da ist er!« Und während er mich prüfend betrachtete, fragte er: »Sind sie Dr. Becce?«

Natürlich dachte ich sofort, daß diese zwei Männer meine Gläubiger wären, denn ich steckte damals bis über den Hals in Schulden. Ich sagte: »Sie brauchen mich nicht verhaften zu lassen, ich werde schon bezahlen!« – »Nein, nein«, sagte er lachend, »wir wollen Sie ja gar nicht verhaften. Bezahlen Sie Ihren Kaffee und dann gehen wir«. Der hatte gut reden – Kaffee bezahlen, womit? Ich tat so, als ob ich etwas umständlich mein Kleingeld aus der Tasche hervorkramen wollte, aber schon hatten sie voller Ungeduld zwei Mark auf den Tisch geworfen – meine Rettung.

Und dann erfuhr ich, diese beiden waren der Regisseur William Wauer und der Aufnahmeoperateur – heute sagt man Kameramann – Carl Froelich. Und im Auto erzählten sie mir, daß ein Film über Richard Wagner gemacht werden sollte. Und sie suchten einen Hauptdarsteller. Kurt Matull hatte mich ihnen vorgeschlagen, und ich war natürlich glücklich darüber.

Wir kamen in die Blücherstr. 32. Im 4. Stock war das Atelier, aber im 4. Stock sanken auch alle meine Hoffnungen. Denn im Korridor sah ich drei Richard Wagner – einer immer besser als der andere. Wir vier sollten zum Chef, zu Oskar Messter, um ihm eine Probe unseres schauspielerischen Könnens abzulegen. Ich bat, mich als letzten dranzunehmen. Ich wollte mich erst konzentrieren. Das war eine gute Idee, denn während ich schwankend zwischen Hoffnung und Mutlosigkeit wartete, geschah das Wunder. Die drei vor mir fielen glatt durch. Gottseidank.

Messters Filmatelier war nicht groß. So eben wie damals die kleinen Dachateliers waren. Als ich nun hereingeholt wurde, hatte ich sofort das Gefühl, in eine kleine Familie zu kommen. Das war mir irgendwie sehr sympathisch. Es waren da: Messter, Wauer, Froelich und Henny Porten und ihr Mann, der Regisseur Curt Stark. Und natürlich ein Klavier – als einziges Spielrequisit. Es sollten drei Szenen aus Wagners Leben probiert werden. Als erste Wagners Elend in Paris mit seiner Frau, als zweite eine Liebesszene mit Mathilde Wesendonck und als dritte Szene das Dirigieren einer Ouvertüre einer Oper von Wagner.



Szene aus dem Messter-Spielfilm *DER SIEGER* (1918): Der Komponist, Giuseppe Becce, gratuliert der Operndiva, Henny Porten.

In der ersten Szene war ich natürlich sehr ungeschickt. Ich hatte ja keine Ahnung von der Schauspielerei, geschweige denn vom Film. Ich habe meine Frau hin- und hergeworfen, ich war wirklich allzu ungeschickt. Der Regisseur rief mir zu: »Temperament zügeln, Sie sind hier nicht in Rom!« Ich dachte: Aus, nun bin ich durchgefallen. Aber nein, man hatte anscheinend viel Geduld mit mir. (...)

Die zweite war, ich sollte am Spinett eine Liebeserklärung an Mathilde Wesendonck machen. Nun war ich aber gar nicht einverstanden mit der Partnerin, die der Regisseur hierfür vorschlug. Das war eine häßliche kleine Komparsin, eine arme Frau, sie tat mir leid, aber was sollte ich machen. Mit ihr eine Liebesszene spielen – nein, das ging wirklich nicht. Ich lehnte sie ab. Da sagte mir der Regisseur: »Wen wollen Sie haben – bitte wählen Sie!« Und ich wählte die Schönste in dem Kreis, das war Henny Porten, die war damals wirklich eine wundervolle Frau, und noch heute denke ich gern daran zurück, mit welcher kameradschaftlicher Nettigkeit sie bereit war, mir als meine Partnerin, als Mathilde Wesendonck zu helfen. Ich folgte also der Regieanweisung von Carl Froelich und trug die ersten Takte der Ouvertüre zu 'Tristan und Isolde' vor. (...) Ich spielte diese ersten wundervollen Takte der Tristan-Ouvertüre und darauf hörte ich: »Langer Kuß mit der Wesendonck.« – Ich ließ mir das nicht zweimal sagen, fiel langsam auf die Knie vor Henny Porten und küßte sie, und sie küßte mich auch, bis ihr Mann dazwischen rief: »Lange genug!« – Alles lachte. Und gerade dieses Lachen zeigte mir,

daß die Stimmung gut war. Das brauchte ich, denn ich war natürlich die ganze Zeit fürchterlich aufgeregt, wenn ich mich auch bemühte, es nicht zu zeigen.

Der Erfolg dieser Szene also machte mir Mut, und bei der dritten Probeszene war ich sowieso in meinem Fahrwasser. Jetzt kam nämlich das Dirigieren an die Reihe, an dem, wie ich gehört hatte, meine drei Rivalen vorher gescheitert waren. Ich wählte die Ouvertüre zum 'Fliegenden Holländer'. Ich mußte ohne Orchester dirigieren. Ich sagte zu Messter und seinen Leuten: »Da links sitzen die ersten Geigen, da die zweiten, rechts die Bratschen, die Celli, die Bässe, die Holzbläser da, die Blechbläser usw. usw.« Dann begann ich. Ich dirigierte auswendig, wobei ich natürlich mitsummte, und nach den ersten 20, 30 Takten der Ouvertüre hörte ich einen warmen Applaus. Messter war der erste, der mir gratulierte. Er bat mich, mit ihm zu kommen und wir machten sofort den Vertrag für die Hauptrolle für den *RICHARD WAGNER*. Am Morgen hatte ich nicht einen Pfennig für den Kaffee – und jetzt am Abend bekam ich 1500 Mark monatlich, damals die höchste Darstellergage. Und nach Fertigstellung des Films zahlte mir Messter in großzügiger Weise als Anerkennung noch 1500 Mark extra.

Als sich herausstellte, daß die Verwendung von Original-Musik ausgeschlossen war, gab Messter seinem Hauptdarsteller einen Kompositionsauftrag für die Begleitmusik. Wie das Titelblatt des Klavierauszugs unzweideutig besagt, ist die Musik zu *RICHARD WAGNER* nicht vollständig durchkomponiert: »*RICHARD WAGNER. Eine Film-Biographie. Begleitmusik arrangiert und teilweise komponiert von Dr. G. BECCE*«. Aber das schmälert nicht ihre filmhistorische Bedeutung, handelt es sich doch um die erste für einen deutschen Film geschriebene Partitur.<sup>18</sup> Die Besprechungen des Films in der Presse waren geteilter Meinung. Neben lakonischen oder skeptischen, wenn nicht geradezu boshaften Rezensionen findet man Artikel, die den Film loben. O. Th. Stein hat in einer Besprechung sogar Becces Musik als Verdienst angerechnet, den Film gerettet zu haben:

Wäre die außerordentlich geschmackvolle Musikzusammenstellung nicht, welche Herr Dr. Becce in Berlin geschrieben hat, eine Musik, die, von einem guten Orchester gespielt, wie es im Union-Theater Dresden der Fall war, alle Zauber Wagnerscher Kunst im Einklang mit den Bildern des Films ahnen läßt, man würde kaum das Interesse empfinden, das einen jetzt von diesem Film trotz aller seiner Mängel nicht losläßt. Hier ist die Musik zu der glänzenden Helferin, zu der künstlerischen Mitschöpferin geworden, die sie im Kino werden soll und muß.<sup>19</sup>

Daneben finden sich auch ungünstige Besprechungen, in denen teils Mißtrauen gegen das als vulgär empfundene Unterhaltungsmedium Kinematographie zum Ausdruck kommt, die aber auch von Unsicherheiten in der kompositorischen Arbeit Becces herrühren mögen. Dennoch war mit *RICHARD WAGNER* ein entscheidender Schritt zur eigens für einen bestimmten

Film geschriebenen Original-Partitur getan: Noch im selben Jahr komponierte Becce die Partitur für *COMTESSE URSEL*, die vom Musikverlag Bote & Bock veröffentlicht wurde. Im Unterschied zu *RICHARD WAGNER* läßt diese streng leitmotivisch konstruierte Arbeit kinematographische Kongenialität vermuten, die aber nicht nachprüfbar ist, da dieser Messter-Film verschollen ist. 1914 beauftragte Messter den italienischen Komponisten mit der Musik für *SCHULDIG*, einen Autorenfilm nach dem gleichnamigen Drama von Richard Voss, dessen melodramatische Grundstimmung Becces Partitur kunstvoll verstärkt. Becces gespannte, von der italienischen Oper, vor allem von Puccini inspirierte Melodik ist dafür besonders geeignet. Im Wechsel ausdrucksvoller Motive (flinke für die Kinder, gewundene für die Not, stetig fließende für die Atmosphäre des Büros, chromatisch graue für das Gefängnis etc.) wird dem Film insgesamt dennoch eine eigentümliche Einheitlichkeit verliehen, womit Becce die Hauptfunktion der künftigen »reifen« Filmmusik hier bereits vorwegnimmt.

Mit den »Autorenfilmen« des Jahres 1913 – namhafte Bühnenschauspieler traten in bekannten Stücken berühmter Literaten auf – und der damit verbundenen Kampfansage an das bürgerliche Theater entstand Bedarf nach einer musikalischen Begleitung, die den jetzt erhobenen Kunstanpruch betonte. 1913 schrieb der Liszt-Schüler Josef Weiss eine Original-Musik für *DER STUDENT VON PRAG*, einen Film der Deutschen Bioskop GmbH. Schon im Jahr zuvor hatte Engelbert Humperdinck seine Musik zur Pantomime *DAS MIRAKEL* für die kinematographische Fassung von Max Reinhardt bearbeitet. Messter war also nicht der einzige Filmproduzent, der Musik in Auftrag gab, aber von den ersten vier deutschen Filmpartituren gehen immerhin drei auf ihn zurück.

Messter hat Becce in der Folge für Musikbegleitungen zu weiteren Spitzenfilmen seiner Produktion verpflichtet. Allerdings handelt es sich dabei nicht mehr um durchkomponierte Filmmusikpartituren, sondern um sogenannte »Musikaufstellungen«, die den Kinokapellmeistern als Handreichung bei ihrer schwierigen Arbeit helfen sollten. Es handelt sich um Auflistungen von zu bestimmten Szenen eines Films passenden Musikstücken, die anfangs ausschließlich mit bereits bestehender Musik des gewöhnlichen Repertoirs bestritten wurden. Hans Erdmann zufolge wurde ein solcher Versuch zum ersten Mal Ende 1916 für den unter der Regie von Robert Wiene gedrehten Film *DIE RÄUBERBRAUT* unternommen: Eine Musikaufstellung Becces erschien mit dem Film in Messters Hansa-Verleih. Wenn Becce für eine bestimmte Filmszene kein passendes Stück aus dem bestehenden Repertoire parat hatte, komponierte er etwas Neues dazu.<sup>20</sup> Hier ist der Ursprung der ab 1919 von Becce veröffentlichten *Kinothek* zu sehen, jener berühmten Sammlung

von Musikstücken zur Filmillustration, die etwa 90 Stücke enthält und eigentlich alle Erfordernisse der damaligen Musikbegleitung fürs Kino befriedigte.

Den Grundstock dieser Sammlung hat Becce während seiner Tätigkeit als Illustrator in Messters Uraufführungskino, dem Mozartsaal am Nollendorfplatz geschaffen. Produzent Messter hatte den Komponisten dort fest als Dirigenten des Kino-Orchesters engagiert. Am Anfang der Zusammenarbeit von Oskar Messter und Giuseppe Becce stand die Legitimation der Kinematographie durch *RICHARD WAGNER*. Die aus dieser Zusammenarbeit hervorgegangene *Kinothek* hat die Entwicklung der künstlerischen Stummfilmmusik in Deutschland für Jahrzehnte maßgeblich beeinflusst.

(Bearbeitet von Martin Loiperdinger)