

Mit Weber im Kino

Teil I: Begleitmusik zum Stummfilm

von Markus Bandur, Berlin

Filmmusik ist ein Thema, dessen Facetten sich angesichts der ungemein raschen technologischen Entwicklung des Mediums Film im 20. Jahrhundert und der immensen Verbreitung kinematographischer Produkte nur schwer überblicken lassen. So ist auch weitgehend in den Hintergrund getreten, welche dominante Rolle die Kompositionen des 19. Jahrhunderts – und nicht nur ihre Musiksprache – seit den ersten Kinovorführungen für die Ausprägung einer genuinen Filmmusik einnehmen und wie stark die autonomen Werke des Konzertlebens der Zeit neben der damaligen Populärmusik die Rezeption der neuen Bilderwelt prägten¹. Pointiert gesagt: Die aktuellen musikalischen Repertoires aller Stilspähren und Genres wurden in den ersten Jahrzehnten der Filmgeschichte umgedeutet zu einer Filmmusik *avant la lettre*.

Auch Webers Werke waren von diesem Vorgang der Funktionalisierung oder, neutraler formuliert, Neukontextualisierung betroffen. So ist es aufschlussreich zu beobachten, wie seine Kompositionen mit filmischen Inhalten in Beziehung traten und welche musikalischen Ausdrucksbereiche als besonders geeignet angesehen wurden, bestimmte Szenen und Szenentypen zu begleiten, zu verstärken, zu unterstützen oder – im Sprachgebrauch der Stummfilmzeit – zu „illustrieren“².

Für die Epoche des Stummfilmkinos, der Zeit zwischen 1895 und ca. 1930, als die Mehrzahl der Filme durchgängig und überwiegend spontan sowie individuell mit Live-Musik begleitet wurden, gilt sicherlich, dass vielfach zwischen Bild und Musik nur akzidentielle Übereinstimmung (wenn überhaupt) herrschte. Die Titel von Schlagern und Opernarien, die Thematik von Overtüren sowie die ausdifferenzierten Funktionsbereiche von Märschen, Chorälen, von Tanzmusik und Nationalhymnen bildeten den überwie-

¹ Siehe dazu ausführlich Markus Bandur, *Frühe Kinomusik im städtischen Raum*, in: *Populäre Musik in der urbanen Klanglandschaft. Kulturgeschichtliche Perspektiven*, hg. von Nils Grosch und Tobias Widmaier, Münster 2014, S. 155–168.

² Vgl. Markus Bandur, Art. *Illustration*, in: *Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zu Theorie und Praxis – Genres*, hg. von Manuel Gervink und Matthias Bückle, Laaber 2012, S. 241–245.

genden, oberflächlichen Anknüpfungspunkt in der Musikauswahl – jeweils abhängig von den Repertoirekenntnissen und den technischen Fertigkeiten der beteiligten Musiker. Originäre Kompositionen für einzelne Filme³ waren selten, da sie teuer, aufwendig und hinsichtlich der Synchronisation aufgrund von schwankenden Abspielgeschwindigkeiten und der reparaturbedingten Längendifferenzen der jeweiligen Filmrollen nur mit großem Aufwand realisierbar waren⁴, von den unterschiedlichen Ensemblegrößen in den Abspielstätten und der damit verbundenen Notwendigkeit der Uminstrumentierung einmal ganz abgesehen.

Gleichwohl bildete sich schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein rudimentäres Bewusstsein hinsichtlich der mehr oder weniger gelungenen Übereinstimmung von Musik und einzelnen Szenentypen und Bildinhalten heraus: Bestimmte Musik oder auch nur bestimmte musikalische Merkmale wie Tempo, Tongeschlecht, Rhythmik, melodischer und harmonischer Duktus usw. galten als besser geeignet, die jeweiligen filmischen Inhalte zu begleiten⁵. Diese Erfahrungen schlugen sich in den Lehrbüchern und Notenmaterialien für die Kinomusiker nieder und führten zu einer sukzessiven Codifizierung der musikalischen Begleitung von Stummfilmen, die noch bis in die Filmmusik der Tonfilmzeit nachwirkte. Die Empfehlungen, die den zahlreichen theoretischen und praktischen Handreichungen für diesen Berufsstand zu entnehmen sind, werfen ein bezeichnendes Licht darauf, wie insbesondere die autonome Konzertmusik rezipiert wurde, d. h. in welcher Form die begriffslose, reinmusikalische Ausdrucksebene semantisch kodiert wurde, mit welchen ‚Bildern‘ im Kopf sie gehört wurde und mit welchen Gehalten sie verbunden war.

So lässt sich zwar zum einen die Einbeziehung des klassisch-romantischen Musikrepertoires in den Bereich der Stummfilmbegleitung durchaus als logische Konsequenz der programmmusikalischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts begreifen, unabhängig davon, wie autonom die betreffenden Kompo-

³ Wie beispielsweise im Fall von *L'assassinat du Duc de Guise* (1908; Musik: Camille Saint-Saëns), *Die Nibelungen* (1923/24; Gottfried Huppertz), *Napoleon* (1926; Arthur Honegger), *Metropolis* (1926; Huppertz), *Berlin. Die Symphonie der Großstadt* (1927; Edmund Meisel).

⁴ Zu den zahlreichen Hilfsmitteln zur Synchronisierung von Stummfilm und Musik beim Stummfilm vgl. Markus Bandur, Art. *Synchronisation / Synchronisierung / Synchronität*, in: *Lexikon der Filmmusik* (wie Anm. 2), S. 495–499.

⁵ Vgl. dazu Markus Bandur, Art. *Ausdruck (musikalischer)*, in: *Lexikon der Filmmusik* (wie Anm. 2), S. 54–56.

sitionen ursprünglich konzipiert waren. Zum anderen aber wurde dieses Repertoire im Zusammenhang mit den Ausdrucksbereichen und Darstellungsformen des neuen filmischen Mediums semantisch neu erschlossen. In der Folge wurde dadurch die programmatische, d. h. ursprünglich durch die Lektüre von Texten dominierte Rezeption von Musik im Verlauf des 20. Jahrhunderts durch visuell oder bildhaft geprägte Verstehensmuster überlagert und abgelöst. Auch das Schaffen Webers bildet dabei keine Ausnahme, zeigt doch die Verwendung seiner Werke im Kontext der Kinomusik ein Interesse lediglich an der Semantik seiner Musiksprache, ohne dass Webers eigene Ausdrucksabsichten berücksichtigt worden wären oder diese ‚Zweckentfremdung‘ und Funktionalisierung überhaupt Rekurs auf die originären ästhetischen Konzepte ihrer Entstehungszeit genommen hätte. Im Gegenzug ist wiederum zu vermuten, dass die Rezeption autonomer Musik im Anschluss an die kulturelle Erfahrung von Filmmusik kaum noch unabhängig von der Ausrichtung auf die visuelle Ebene, auf bildhafte Vorstellungen stattfinden kann; die ursprünglichen Hörweisen und Verstehensformen dürften nach der Prägung durch die ubiquitäre Filmmusik kaum noch nachvollziehbar sein. Offen bleibt dabei, inwiefern Webers kompositorische Innovationen und seine Musiksprache überhaupt den Einsatz von Musik als Illustration bildlicher oder filmischer Inhalte vorbereitet oder beeinflusst haben.

*

Schon bei den Vorläufern der Kinomusik, der musikalischen Begleitung von „lebenden Bildern“ (Tableaux vivants), Panoramen und Dioramen, die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts weite Verbreitung in Europa fanden⁶, wurden vereinzelt Kompositionen Webers herangezogen. In den beliebten Veranstaltungen der Tableaux vivants – ein Unterhaltungstyp, der Weber geläufig war⁷ – wie auch in Panoramen und Dioramen diente Musik dazu, die von den Teilnehmern in der jeweils festgehaltenen Pose dargestellten oder auf Leinwand

⁶ Vgl. dazu ausführlich Anno Mungen, „BilderMusik“. *Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater- und Musikaufführungen vom 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Remscheid 2006 (*Filmstudien*, Bd. 45).

⁷ Weber verzeichnete am 3. März 1812 in seinem Tagebuch den Besuch der „lebenden Bilder von [Carl Ferdinand] Langhans“ im Berliner Nationaltheater. Vgl. dazu Matthias Hahn, *Carl Ferdinand Langhans' Inszenierung von Lebenden Bildern am Nationaltheater*, in: *Der gesellschaftliche Wandel um 1800 und das Berliner Nationaltheater*, hg. von Klaus Gerlach, Hannover 2009, S. 283–308.

dargestellten Bildinhalte zu verstärken, akustisch zu komplettieren⁸ und zu kommentieren, auszudeuten oder weiterzuführen.

Bei den Aufführungen von *Tableaux vivants*, bei denen die Verwendung von Musik Webers belegt ist, handelt es sich um Veranstaltungen am 2. März 1826 und am 6. Mai 1831, beide im Berliner Königlichen Schauspielhaus. Innerhalb dieser Folgen von elf bzw. acht „Bildern“, die jeweils noch durch ein Theaterstück vervollständigt wurden (vgl. zum ausführlichen Programm die in Abb. 1 und 2 wiedergegebenen Theaterzettel), begleitete bei der früheren Veranstaltung der „Bauernchor“ (aus dem *Freischütz*) das Bild „Der Violinspieler. (Nach van Steen.)“ im Sinne einer pseudo-realistischen akustischen Komplettierung der Szene.

Demgegenüber diente bei der späteren Darstellung der „Warnung vor der Wassernixe“ („nach einem Bilde von Hildebrand“) das „Lied aus Oberon“ – gemeint ist wohl der Beginn des Finales des II. Akts, der Gesang der Meeremädchen: „O wie wogt es sich schön auf der Flut“ – gleichsam als musikalische Illustration der erotischen Anziehungskraft, die von der Schönheit der Wassernixen ausgeht.

*

Im Rahmen der Kinomusik ab 1895 ist grundsätzlich davon auszugehen, dass Musik Webers – und vor allem seine populären Stücke – zum Standardrepertoire der den Film ad hoc begleitenden Pianisten und Ensembles gehörte, auch wenn sich diese weitverbreitete Praxis nur indirekt und vor allem in kritischen Äußerungen über ‚unpassende‘ Musik nachweisen lässt⁹.

Eine gezielte und bewusste Einbeziehung von Musik Webers in der Stummfilmbegleitung hingegen ist erstmals 1910 nachweisbar. Die amerikanische Produktionsfirma Edison Studios, die ab 1909 parallel zu dem Vertrieb ihrer Filme Listen mit – anfänglich nur vagen, später präziseren – Musikempfehlungen für Kinomusiker herauszugeben pflegte, schlug vor, bestimmte Szenen des Films *Frankenstein* (Regie und Drehbuch: James Searle Dawley; Dauer: 13 Minuten) mit Musik aus Webers Oper *Der Freischütz* zu begleiten. Es handelte sich dabei um diejenigen Szenen, in denen das von Charles Ogle

⁸ Neben Musik dienten dazu insbesondere bei Panoramen und Dioramen seit dem Ende des 18. Jahrhunderts auch Geräusche wie Kanonenschläge, Vogelgezwitscher, Donner und Wassergeplätscher.

⁹ Zu Beispielen solcher Kommentare der Zeit siehe Bandur, *Frühe Kinomusik* (wie Anm. 1).

Königliche Schauspiele.

Donnerstag, den 2. März 1826.

Im Schauspielhause:

Lebende Bilder.

Vorspiel.

- Personen: Ein Regisseur, Hr. Weig. Ein Theaterbote, Hr. Bern S. Ein Unbekannter, Hr. Kräger.
- 1) Die Bekrönung Apollo's.
Nach einem Entwurfe des Geh. Oberbaumeisters Herrn Schinkel. Sennen: Mad. Ursulmann, Mlle. Aug. Lange, Mlle. Hampel d. zte, und Mlle. Albedil. Dazu, Duett aus dem Festspiele: Epimenides, von D. A. Weber, gesungen von Mlle. Carl und Mlle. Hoffmann.
 - 2) Joseph vor Pharao, nach Raphael.
Pharao, Hr. Eiseb. Joseph, Hr. Devrient d. j. Dazu, Romanze aus: Joseph in Egypten, gesungen von Herrn Haber.
 - 3) Die Auffindung Mose, nach Raphael.
Priester, Mlle. Carol. Bauer. Dienerinnen, Mad. Eperstedt, Mlle. C. Wilmann ic. Dazu: Chor von Raumann.
 - 4) Verkauf der Liebesgötter.
Dreifaltigkeit (Wandgemälde). Dargestellt von Mad. Wauer, Mlle. Némora und Mlle. Leonhard. Dazu: Terzett aus 3 Ariette, gesungen von Mlle. Reinwald, Mlle. Carl und Mlle. Hoffmann.
 - 5) Wandgemälde aus Herkulanum.
Mad. Hr. Walg. Victoria, Mlle. Gemmel d. zte. Pachetia, Mlle. Leijl d. zte. Dazu: Chorgesang aus Uthal, von Wehul.
 - 6) Dithyrambischer Musenzug.
Nach einer Skizze von Wagner in Rom. (Relief.) Apollo, Hr. Richter d. zte. Muse, Mlle. Carol. Bauer. Mlle. Hr. Reinwald, Mlle. Bertha Carl, Mlle. Wilh. Glacke, Mlle. Vogwinkel, Mlle. Keiß, Mad. Freund, Mlle. Faubert, Mlle. Engel. Dazu: Chorgesang von Raumann.
 - 7) Der Prinz von Geldern,
Vater seinem Vater im Gefängnisse: von Rembrandt, aus der Gallerie von Sanssouci. Prinz von Geldern, Hr. Dufast. Dessen Vater, Hr. Weig. Dazu: Chorgesang von Carl.
 - 8) Raphael und seine Geliebte,
Nach einem Bilde von Picot. Raphael, Hr. Winterberger. Fornarina, Mlle. Aug. Lange. Dazu: Barcarola, von Mad. Gan, gesungen von Mlle. Carl, Mlle. Hoffmann und Herrn Devrient.
 - 9) Siegfrieds Abschied von Chriemhilden,
Nach einer Zeichnung von Cornelius. Siegfried, Hr. Wilm. Chriemhilde, Mad. Ursulmann. Jäger, Hr. Vogwinkel, Hr. Walg. Dazu: Deutsches Minnelied, gesungen von Mlle. Glacke, Mlle. Soph. Hoffmann, Herrn Devrient und Herrn Reinick.
 - 10) Der Violinspieler. (Nach van Steen.)
Violinspieler, Louis Bergois. Bauern, Hr. Wicht, Hr. Jadenack, Hr. Anton Schulz, und Mlle. Cogg. Hoffmann. Dazu: Bauernchor, von C. M. v. Weber.
 - 11) Französische Rekruten. (Nach H. Bernet.)
Bergeant, Hr. Hogert. Rekruten, Hr. Käßling, Hr. Weig. Tambour-Major, Hr. Reichfeld. Tambour, Hr. Käßheger. Dazu: Französischer Marsch.

Hier auf: Der Unschuldige muß viel leiden.

Lustspiel in 3 Abtheilungen, nach dem Französischen, bearbeitet von Th. Hell.

Personen:	
Flechner, Danquie	Hr. Wilm.
Elementine, seine Gattin	Mad. Komisch.
Stiller, sein Compagnon	Hr. Kräger.
Amalie, dessen Gattin	Mlle. Carol. Bauer.
Constance	Mlle. Jean. Reinwald.
Madame Crutler, Schuhhändlerin	Mad. Eperstedt.
Ein Commis	Hr. Wicht.
Bedienter	Hr. Dufast.

Die freien Entreen sind ohne Ausnahme nicht gütig.

Anzeige.

Zur heutigen Vorstellung sind nur noch Plätze zu den Logen des zweiten Ranges à 15 Sgr., des dritten Ranges à 12 Sgr., Parterre-Plätze à 15 Sgr., Amphitheater-Plätze à 7½ Sgr., zu haben.
Freitag, den 3. März. Im Opernhause: Jessonda, Oper in 3 Abtheilungen, von Weber; mit Tanz. Muss in 2 Acten.

Nachricht: Mad. Wilder und Hr. Wauer sind unpöflich.

Anfang 6 Uhr; Ende gegen 9 Uhr.

Die Kasse wird um 5 Uhr geöffnet.

Abb. 1: Theaterzettel der Königlichen Schauspiele Berlin vom 2. März 1826 (D-B)

Königliche Schauspiele.

Freitag, den 6. Mai 1831. 139

Im Schauspielhause:

Wer trägt die Schuld?

Aufspiel in 1 Aufzug, frei nach Escribe, von C. Blum. In Scene gesetzt vom
Regisseur Weiß.

Personen:

Gleichen, Banquier Caroline, seine Frau Graf Waldow Martin, Cassirer Ein Bedienter	Hr. Blume. Mad. Crelinger. Hr. Crisemann. Hr. Weiß. Hr. Stürmer a. d. Th.
--	---

Die Handlung spielt in Wien, fängt Morgens an und endigt Abends.

Hierauf:

Lebende Bilder.

- 1) „Judith und Holofernes,“ nach einem Bilde von Hildebrand.
Dargestellt von Mad. Blume und Hrn. Walz. Dazu: Chor aus Afrika, von Pössl.
- 2) „Le retour au village,“ nach einem Bilde von Delouches.
Dargestellt von den Damen Krickeberg, Blume, Lanz, Schulz, Gratzke, Quien, den Herren Lemm und E. Schmidt. Dazu: Musik von Kreuzer.
- 3) „Warnung vor der Wassernixe,“ nach einem Bilde von Hildebrand.
Dargestellt von Mlle. Gädike und Hrn. Hoppe. Dazu: Lied aus Oberon, gesungen von Mad. Valentini.
- 4) „Die Schleihändler,“ nach einem Bilde von Ebers.
Dargestellt von den Herren Walz, Weder, Niebe III., Kudell und Weiß. Dazu: Rezejt von Huber, gesungen von den Herren Hoppe, Widler und Zschiesche.
- 5) „Der Brodtneid,“ nach einem Bilde von Most.
Dargestellt von den Herren Kschelst, Wehl, Kürßling, Weiß und Walter-Ehren. Dazu: Volks-Musik.
- 6) „Frauen des Albaner Gebirges bei Rom,“ nach einem Bilde von W. Henfel.
Dargestellt von Mad. Richter, den Mlle. Schulz, Gratzke, Gerbin, Mons und Wehl. Dazu: Frauen-Chor aus Richard und Jocande, von Köstlin.
- 7) „Die Briefleserin,“ nach einem Bilde von Vistorius.
Dargestellt von Mlle. Büggenhagen und Mad. Eperstedt. Dazu: Lied von Himmel, gesungen von Mad. Valentini, den Herren Hoppe und Zschiesche.
- 8) „Die Kegelspieler,“ nach einem Bilde von Vistorius.
Dargestellt von den Herren Weiß, Kschelst, Niebe d. Jern, Wehl, Kürßling, Kudell, Walz, Weir, Mlle. Mons und E. Gasperini. Dazu: Musik von Jordan.

Anzeige.

Heute keine französische Vorstellung.

Sonnabend, den 7. Mai. Im Schauspielhause: 1) *Jeune et vieille*, 2 Actes, par Mlle. Méville en 2 actes, par Escribe. 2) *La séparation*, comédie nouvelle en 2 Actes, par MM. Méville et Carmouche.

Zu dieser französischen Vorstellung sind Billets gültig, welche mit Freitag bezeichnet sind.

Sonntag, den 8. Im Opernhause: *Der Gott und die Bajadere*, Oper in 2 Abtheilungen. Vorher: *Das Landhaus an der Heerstraße*.

Im Schauspielhause: *Philipp*, Drama in 1 Akt. Hierauf: *Wächter Feld*, Drama in 5 Acten. Vorher: *Amel aus Tuppelskirchen*, Pöste in 5 Abtheilungen, von Kosebus.

N a c h r i c h t:

Die Schräck, Mad. Seidler, Hr. Nebenstein, Hr. Schneider und Hr. Mantius sind abgegangen; Hr. Devrient d. ä., Hr. Devrient d. j. und Mad. Unzelmann sind heiser.

Anfang 6 Uhr; Ende halb 9 Uhr.

Die Kasse wird um 5 Uhr geöffnet.

Abb. 2: Theaterzettel der Königlichen Schauspiele Berlin vom 6. Mai 1831 (D-B)

gespielte Monster in Erscheinung tritt; die Musik bereitet dabei dessen Auftritt in leitmotivischem Sinne dramaturgisch vor. Dieser Musikvorschlag knüpft sicherlich im weitesten Sinne an die Thematik der Oper an und greift die musikalische Chiffrierung des Unheimlichen auf.

Die im *The Edison Kinetogram* vom 15. März 1910 (Vol. 2, Nr. 4; vgl. Abb. 3) veröffentlichte Aufstellung der Musikempfehlung zu den einzelnen Szenen des Films, die sowohl vage charakterisierende Angaben als auch präzise Titelnennungen umfasst, lautet im Einzelnen:¹⁰



Abb. 3: Titelseite des *Edison Kinetograms* vom 15. März 1910

At opening.

Till Frankenstein's laboratory.

The monster is forming.

Till monster appears over bed.

Till father and girl in sitting room.

Till Frankenstein returns home.

Till monster enters Frankenstein's sitting room.

Till girl enters with teapot.

Till monster comes from behind curtain.

Till wedding guests are leaving.

Till monster appears.

Till Frankenstein enters.

Till monster appears.

Till monster vanishes in mirror.

Andante ([Balfe] „Then You'll Rememer Me“)

Moderato ([Rubinstein] „Melody in F“)

Increasing agitato

Dramatic music from *Der Freischutz*

Moderato.

Andante ([Scott] „Annie Laurie“)

Dramatic (*Der Freischutz*)

Andante („Annie Laurie“)

Dramatic (*Der Freischutz*)

Bridal chorus from *Lohengrin*

Dramatic (*Der Freischutz*)

Agitato

Dramatic (*Der Freischutz*)

Diminishing Agitato

¹⁰ Zit. nach: James Buhler, David Neumeyer, Rob Deemer, *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*, New York und Oxford 2010, S. 257.

Ein weiteres Beispiel für die intendierte Verwendung von Musik Webers im Kontext des Stummfilms ist der von den Vitagraph Studios produzierte Film *The War-Makers* aus dem Jahr 1913 (Regie: Maurice Costello und Robert Gaillard; Dauer: ca. 10–13 Minuten). Das seit 1911 herausgegebene *Vitagraph Bulletin of Life Portrayals*, das wie im Fall der Edison Studios regelmäßig Musikvorschläge für die Vorführung der neu erschienenen Filme des Studios veröffentlichte, empfahl für eine Szene dieses Films Musik aus der Sturmszene des *Oberon*. Die betreffende Liste, die auch vereinzelt die entsprechende Notenausgabe durch Nennung des Verlags (im Falle Webers: Century) mit anführt, ist zugleich ein Beispiel für die zunehmende Komplexität und Detailliertheit dieser Verknüpfungsform von Szeneninhalten und Musikbegleitung, die bis in die späten 1920er Jahre in Gebrauch war und im weiteren Verlauf der Stummfilmgeschichte auch Notencipits und präzise Zeitangaben umfasste:¹¹

THE WAR-MAKERS. Two-Part Drama. (Diplomatic Story.) Opening smoothly with „When I dream of You“ (Chorus only. Shapiro) – continue with „Fernande“ (Feist) as Russian ambassador appears – becoming dramatic with „Simple Aveu“ (Haviland) – with „Overture From Wilhelm Tell“ for kidnapping scenes – until banquet scene – then „The Priest’s March“ (Haviland) – or „Serenata“ (by Moszkowski) (Suspense effects) with „Miserere“ (P) until end of Part One. Part Two. Continue Tension with „Melody in F“ (Rubinstein, Century) – quickening to „La Rumba“ (Stern) as title „Secret Service men“ appears – until Rosa books passage – then (Accel.) „Brazilian Dreams“ (Penn) – continuing with „Over the Waves“ (Feist) – until title „The Third night“ – then (Mysterioso) „The Barcarole“ (by Offenbach) – until title „A Collision with a Derelict“ – then „The Storm“ (Weber, Century) – until title „Her Shoes“ – then „Meditation from Thaïs“ (Schirmer), concluding with „It takes a Little Rain (Shapiro) or „You’re My Girl.“

*

¹¹ „Music Suggestions“, in: *Vitagraph Bulletin of Life Portrayals*, Oktober 1913, S. 14; zit. nach: Rick Altman, *Early Film Themes: Roxy, Adorno, and the Problem of Cultural Capital*, in: *Beyond the Soundtrack. Representing Music in the Cinema*, hg. von Daniel Goldmark, Lawrence Kramer und Richard Leppert, Berkeley, Los Angeles und London 2007, S. 208f.

Neben dieses noch weitgehend offene Verfahren, die gewünschte Art der Musikbegleitung durch sogenannte „Cue sheets“ anzudeuten (im oben erwähnten Beispiel zu *Frankenstein* blieb die genaue Auswahl der Musik aus Webers *Freischütz* wohl dem Kinomusiker überlassen, wenn auch zu vermuten ist, dass sich der Hinweis auf die Ouvertüre bezieht), traten schon früh in der Praxis der Kinomusik andere Methoden, die das Ziel einer möglichst eindeutigen Aufeinanderbeziehung von Musikbegleitung und Filmszenen verfolgten. Ein – allerdings aufwendiges und daher nur vereinzelt praktiziertes – Verfahren war die Herstellung von sogenannten Kompilationen¹², wobei Ausschnitte aus präexistenter Musik mit neukomponierten Teilen in einer integralen Partitur kombiniert und diese präzise mit den einzelnen Szenen synchronisiert wurden.

Das wohl berühmteste Beispiel einer solchen Kompilation ist die orchestrale Musikbegleitung von Joseph Carl Breil zu David W. Griffiths Monumentalfilm *The Birth of a Nation* aus dem Jahr 1915 (187 Minuten), einem trotz seiner teilweise fragwürdigen politischen Interpretation der Geschichte der Vereinigten Staaten unbestrittenen Meilenstein in der Geschichte des Stummfilms. Auch hier spielte Webers Musik eine tragende Rolle. Breils Kompilation, die aus amerikanischen volksläufigen und populären Liedern, aus Exzerpten von Werken des Konzertrepertoires des 19. Jahrhunderts (neben Weber von Beethoven, Bellini, Grieg, Hérold, Mozart, Suppé, Čajkovskij, Wagner) sowie aus von Breil selbst komponierten Abschnitten besteht, verwendet an drei Stellen des Films Ausschnitte aus der Ouvertüre des *Freischütz*: T. 1f. mit T. 26–36, T. 37–122 mit T. 145–278 sowie T. 37–122 alleine. Dabei stehen diese – teilweise formal stark bearbeiteten und partiell in andere musikalische Kontexte eingebetteten – Stellen in Verbindung mit Szenen, die Aufstände, Aufruhr und Tumult zeigen; die ausgewählten Stellen der Ouvertüre knüpfen hier – im Gegensatz zur oben besprochenen Begleitung des Films *Frankenstein* – keineswegs an die inhaltliche Ebene der Oper an, sondern illustrieren mit Hilfe der Charakteristik musikalischer Bewegungsformen und Ausdruckshaltungen die gesteigerte Dynamik des Filmbilds¹³. Die hier für Breils Wahl wohl entscheidenden musikalischen Elemente wie synkroptierte

¹² Vgl. Markus Bandur, Art. *Kompilation / Kompilate*, in: *Lexikon der Filmmusik* (wie Anm. 2), S. 276f.

¹³ Zu Breils Partitur siehe ausführlich Martin Miller Marks, *Music and the Silent Film. Contexts and Case Studies, 1895–1924*, New York und Oxford 1997, S. 109–166.

Rhythmen, Läufe, Arpeggien, Passagen im Pianissimo, Tremoli und verminderte Septakkorde gehörten schon früh zu den Klischees der Kinomusik und entwickelten sich weiter zu semantischen Chiffren, mit denen insbesondere Situationen der Bedrohung, der Flucht sowie von Spannung im weitesten Sinne intensiviert wurden.

*

Ein weiteres zentrales Mittel, Kinomusik und Stummfilm stärker aufeinander zu beziehen, waren sogenannte Kinotheken, Notensammlungen mit präexistenter Musik, die hinsichtlich bestimmter Szenentypen, Ausdrucksebenen, Bildinhalte, Stimmungen und anderer filmischer Klassifikationsmerkmale aufgeschlüsselt wurden. Eines der bekanntesten Werke dieser Art ist die 678 Seiten starke Sammlung *Motion Picture Moods for Pianists and Organists* von Ernő Rapée aus dem Jahre 1924. In diesem Werk sind unter 52 begrifflich fixierten „Moods and Situations“¹⁴ jeweils eine oder mehrere Kompositionen der E- und U-Musik gruppiert¹⁵, so dass der Kinomusiker spontan bei bestimmten Szenen die jeweilige(n) Seite(n) mit den entsprechenden Noten aufblättern und dergestalt immer sicher sein konnte, als geeignet angesehene Musik zu spielen. Solche Sammlungen bestanden häufig auch nur aus Listen mit musikalischen Werken, die nach bestimmten filmspezifischen Kriterien geordnet waren und mit deren Hilfe der Kinomusiker je nach dem Inhalt des betreffenden Films das gewünschte Notenmaterial aus seiner eigenen Bibliothek oder aus der des Lichtspielhauses zusammenstellen konnte.

Auch Kompositionen von Weber wurden in diesem Sinne nach ihrer kinomusikalischen Verwendbarkeit eingeteilt. Eine frühe Klassifikation in dem einflussreichen Lehrbuch *Musical Accompaniment of Moving Pictures* von

¹⁴ Die aus Gründen der Praktikabilität auf jeder Notenseite am Rand wiedergegebene Auflistung nennt im Einzelnen: Aëroplane, Band, Battle, Birds, Calls, Chase, Chatter, Children, Chimes, Dances (mit Unterkategorien), Doll, Festival, Fire-Fighting, Funeral, Grotesque, Gruesome, Happiness, Horror, Humorous, Hunting, Impatience, Joyfullness, Love-themes, Lullabies, Misterioso, Monotony, Music-box, National, Neutral, Orgies, Oriental, Parties, Passion, Pastorale, Pulsating, Purity, Quietude, Race, Railroad, Religioso, Sadness, Sea-Storm, Sinister, Wedding, Western.

¹⁵ Aufgenommen wurden u. a. Werke von Beethoven, Bizet, Boccherini, Brahms, Chopin, Delibes, Dvořák, Elgar, Glazunov, Grieg, Händel, Ljadov, Mendelssohn Bartholdy, Meyerbeer, Moszkowski, Offenbach, Raff, Schubert, Schumann, Johann Strauß, Čajkovskij, Wagner, Waldteufel.

Edith Lang und George West, das 1920 in Boston erschien¹⁶, führt die Kategorien „Nature“, „Love Themes“, „light, graceful Moods“, „elegiac Moods“, „impressive Moods“, „festive Moods“, „excotic Moods“, „Comedy“, „Speed (Hurries)“, „neutral Music“, „Waltzes“, „special Characters and Situations“ (mit Unterkategorien) an. Werke von Weber – die Ouvertüren zu *Freischütz*, *Euryanthe* und *Oberon* – sind allerdings in der Rubrik „Standard Overtures“ aufgeführt. Der Grund für die Aufnahme dieser Kategorie, die scheinbar die Logik der vom Film bestimmten Ordnung durchbricht, liegt – wie eine Anmerkung der Autoren hervorhebt – in der Vielfalt der Situationen und Szenentypen, bei denen diese Werke als Begleitung Verwendung finden können:¹⁷

„Most of these overtures contain brilliant and lively passages which will fit scenes in the wild West, hurries, chases, fights, and mob scenes, etc.; many of them also contain slow movements which will prove useful as love themes, etc.“

Dieses Verfahren, das Konzertrepertoire hinsichtlich seiner Funktionalität als Kinomusik detailliert aufzuschlüsseln, steht auch im Hintergrund des *Analytical Orchestral Guide* des New Yorker Verlagshauses Carl Fischer, der 1929 veröffentlicht wurde und sich sowohl noch an den ‚illustrierenden‘ Begleiter des Stummfilmkinos als auch schon an den neuen Berufsstand des „synchronizer of sound pictures“¹⁸ richtet. Wie die weitere Titelformulierung – „Every number listed according to *Mood and Form*, with indications of *Time, Key, Tempo and Duration*“ – verspricht, ordnete der verantwortliche Redakteur Julius S. Seredy die umfangreiche Backlist des Verlags den alphabetisch geordneten Rubriken von „Abandon“ bis „Yearning“ zu. Webers Werke sind dabei zahlreich vertreten. So werden etwa die Ouvertüren von *Abu Hassan*, *Peter Schmoll* („cut Adagio“) und *Preciosa* unter die Kategorie „Allegros (For fast moving scenes where no dramatic element is present)“ rubriziert. Die initialen *Adagio*-Abschnitte der Ouvertüren des *Freischütz* und des *Oberon* hingegen werden der Kategorie „Mystic Suspense (in Drama)“ zugeordnet, allerdings

¹⁶ Der ausführliche Titel lautet: *Musical Accompaniment of Moving Pictures. A Practical Manual for Pianists and Organists and an Exposition of the Principles underlying the Musical Interpretation of Moving Pictures.*

¹⁷ A. a. O., S. 29.

¹⁸ „Publisher’s Note“, o. S.

CARL FISCHER ORCHESTRA MUSIC

MYSTIC SUSPENSE (IN DRAMA)

(Continued)

Title	Composer	Key	Time	Tempo	No.	Price	Min.
			Gm	%			
DANSE ARABE "Nut Cracker" Suite.....	Tschaikowsky	Gm	%	Allegretto	T1840	E	2½
DANS LES BOIS (In the Woods)							
"Scenes Poétiques" (till 2).....	Godard	Fm	%	Allegro	T1972	E	1
DEER DANCE "Two Indian Dances".....	Skilton	Gm	%	Adagio	T1865	E	4
DESERT DREAM, Reverie.....	Biermann	Ab	%	Andante	T2015	C	2¼
DEUTSCHER TANZ (to action).....	Kretschmer	Cm	%	Andante	T698	D	2¾
DON CÉSAR DE BAZAN, Selection.....	Em	%	%	Allegro scherz.	T1856	C	1¾
(at G).....	Massenet	Gm	%	Andte. cantabile	T902	F	1½
DRAGONS D'ALCALA (minor part)							
"Carmen" Suite No. 1.....	Bizet	Gm	%	Allegro moderato	T1794	G	1¾
DRAMATIC MISTERIOSO—Intrique.....	Nicodé	Gm	%	Modto. con moto	FT11	AA	1¾
EASTER FANTASIA (till andante con moto).....	Lake	Am	%	Andante	T1856	C	1½
ECHO (Isma-Of).....	Elie	Am	%	Quasi lento	T1985	C	2
ESQUIMO WEDDING, Dance and Invocation							
"Polar" Suite.....	Trinkaus	Em	%	Modto. con moto	WC335	D	4
FOURTEEN FATHOMS DEEP.....	Lake	Em	%	Moderato	T1860	C	5
FRA DIAVOLO, Overture (light)							
(omit first twelve bars).....	Auber	D	%	Allegro maestoso	T164	E	4
FREISCHÜTZ, Overture (till vivace).....	Weber	C	%	Adagio	T1831	E	2¼
GIPSY DANCE (till ¾) (or start at andante).....	Merkler	Dm	%	Risolutto	T950	E	2
GRAND PAQUE RUSSE (Russian Easter) Overture							
.....	Rimsky-Korsakow	Dm	%	Lento mystico	T2003	Special	2
HUNGARIAN RHAPSODY No. 1 (till 3).....	Liszt	Fm	%	Lento quasi	T1739	G	2
INCANTATION AND CORTEGE OF THE FAIRY QUEEN							
"In Fairyland" (till C).....	Hosmer	Em	%	Andante mosso	C20	D	1¾
INCOGNITO.....	Kilenyi	Cm	%	Modto. misterioso	PH15	C	2¼
INTERMEZZO (Borghild's Dream).....	Grieg	Bm	%	Poco andante	T1670	E	3
IN THE CRIMEA, Capriccio.....	Moussorgsky	F	%	Vivo non troppo	T2112	D	4%
IN THE MOSQUE "Caucasian Sketches" (with ad lib. cut 2 to 3).....	Ippolitow-Iwanow	Bm	%	Adagietto	T1676	H	3¾
IN THE SHADOW OF THE SPRING "On the Nile".....	Hilse	F#m	%	Maestoso	T2074	E	2¾
ITALIANS IN ALGERIA, Overture.....	Rossini	C	%	Andante	T1672	D	1
LAC DES CYGNES "Enchanted Lake"							
Ballet Suite.....	Tschaikowsky	Bm	%	Moderato	T1844	E	3
LENORE (Symphonic) March (light).....	Raff	C	%	Marcia	T94	D	6½
MARCHE HONGROISE.....	Schubert-Liszt	Cm	%	Allegretto	T1694	E	3¼
MASKS (Agitated Misteroso).....	Borch	Em	%	Allegro	B7	AA	3
MAZURKA IN A MINOR.....	Chopin	Am	%	Modto. animato	T1841	D	3½
MILITARY PATROL.....	Poldini-Rapee	Gm	%	Moderato	FC3	E	1
MISTERIOSO AGITATO.....	Becca	Am	%	Agitato mosso	K50	BB	2
MODERATO AGITATO.....	Becker	Gm	%	Modto agitato	MP18	AA	1½
MYSERIOSO AGITATO.....	Becker	Gm	%	Moderato	MP33	AA	1
OBERON, Overture, First Movement (in lyric drama).....	Weber	D	%	Adagio sostenuto	T1738	E	2
ON THE MOUNTAINS (light).....	Grieg	Am	%	Un poco allegro	T1948	E	5
ORIENTAL SCENE—Song—Dance, "Serenade"							
.....	Rachmaninoff	Am	%	Allegretto	FT15	AA	1½
PHÉDRE, Overture (or at A).....	Massenet	Gm	%	Andte. molto sost.	T759	F	2
PLAYFUL POLAR BEARS, "Polar" Suite (light) (till change of key).....	Trinkaus	Am	%	Allegramente	WC335	D	3
PRELUDE, "Carmen," Suite No. 1.....	Bizet	Dm	%	Andante moderato	T1794	G	1½
PRELUDE IN G MINOR.....	Rachmaninoff	Am	%	Alla marcia	T1963	E	3¼
PRINCESS JAUNE, Overture (light).....	Saint-Saëns	Gm	%	Andantino	T1662	E	6½
PROCESSION OF THE SHADOWS, "Kiskaya" Suite Aborigene (start at 1).....	Elie	Cm	%	Adagietto	C43	D	3¼
RHAPSODIE NORVEGIENNE No. 3 (at 11).....	Svendsen	Gm	%	Andante	T1779	F	2½
ROBERT THE DEVIL, Selection (till allegro bacchantic), Meyerbeer							
.....	C#m	%	%	Andante maestoso	T392	F	½
ROUET D'OMPHALE (Spinning Wheel)(at J).Saint-Saëns							
SATYR AND THE NYMPHS (grotesque), "In Fairyland" Suite.....	Hosmer	Am	%	Andantino	C22	D	2¾
SERENADE.....	Rachmaninoff	Am	%	Sost. quasi valse	T1867	C	3¼
SHADOWS IN THE NIGHT.....	Borch	Cm	%	Allegro moderato	B18	AA	3
SHEPHERD'S BOY, "Lyric Suite".....	Grieg	Am	%	Andno. espressivo	T1883	F	3½
SINISTRA.....	Schultze	Dm	%	Valse lento	T2059	C	6
SMUGGLERS' RENDEZVOUS.....	Beghon	Dm	%	Alto. misterioso	PH37	C	3
SPIRIT OF THE NIGHT (dramatic).....	Neinas	Em	%	Andante	K10	BB	1¾
SYMPHONY No. 4 IN G MINOR, 3rd Movement.....	Dvorak	Gm	%	Allegretto grazioso	T1896	E	8½
SYMPHONY IN B MINOR (Pathétique), No. 6, Op. 74 (till allegro).....	Tschaikowsky	Bm	%	Adagio	T2024	G	1½
UNDER THE SEA.....	Lake	Am	%	Moderato	FT39	AA	2¼
VALSE MACABRE.....	Godowsky	Cm	%	Moderato	FC2	E	3

[149]

Abb. 4: Fischer, *Analytical Orchestra Guide*, 1929, S. 149

im Fall des *Oberon* mit der Einschränkung, dass diese Verwendung lediglich für das „lyric drama“ gelte (vgl. Abb. 4).

Im deutschsprachigen Raum entstand die am weitesten ausgearbeitete Klassifikation des Konzertrepertoires zum Zweck der Verwendung als Stummfilmbegleitung. Es handelt sich um das *Allgemeine Handbuch der Film-Musik* von Hans Erdmann, Giuseppe Becce und Ludwig Brav, das 1927 – kurz vor der endgültigen Durchsetzung des Tonfilms – in Berlin-Lichterfelde und Leipzig von der „Schlesinger’schen Buch- und Musikhandlung, Rob. Lienau“ veröffentlicht wurde. Während der erste Teil unter dem Titel „Musik und Film“ die theoretischen Arbeiten Erdmanns zu Ästhetik und Verfahren in der Stummfilmmusik versammelt, enthält der zweite Teil unter dem Titel „Thematisches Skalenregister“ ein ungemein detailliert aufgeschlüsseltes Verzeichnis von musikalischen Werken sowie einzelner Abschnitte daraus hinsichtlich ihrer Zuordnung zu unterschiedlichen Themenbereichen. In dieser Zuordnung der „Musikgruppen nach Stimmung, Bewegung und Form“, wie es in der tabellarischen Übersicht der Rubriken am Ende von Teil I (nach S. 155) genannt wird, finden auch Webers Kompositionen ihren Platz. Das „Verzeichnis der Werke“ (Teil I, S. 139) nennt die Ouvertüren zu *Abu Hassan*, *Euryanthe*, *Oberon*, *Preciosa*, *Peter Schmoll*, *Silvana* sowie zum *Beherrscher der Geister*, dazu die Schauspielmusik zu *Turandot* sowie – aus dem Bereich der Klaviermusik – die *Grande Polonaise* und die *Polacca brillante*, daneben noch einige Potpourri-Bearbeitungen der *Preciosa* und des *Oberon* sowie die „Sturmszene“ aus letzterem Werk. Auffälligerweise fehlt jeder Hinweis auf Musik aus dem *Freischütz*.

Die Katalogisierung der genannten Werke oder auch nur einzelner Abschnitte daraus im *Allgemeinen Handbuch* greift zum einen – wie es besonders in den Anfängen der Stummfilmbegleitung üblich war – äußerliche Merkmale wie Titel oder nationalmusikalische Charakteristika auf; so werden die *Grande Polonaise* und die *Polacca brillante* innerhalb der Rubrik „Inzidenzmusik“, Abt. „Volk – Gesellschaft“, im Unterpunkt „Polonaise“ eingeordnet, *Turandot* im Unterpunkt „Japanisch. Chinesisch“. Zum anderen werden stilistische Merkmale zur Gliederung herangezogen, etwa im Falle der Ouvertüren zu *Silvana* und zu *Peter Schmoll*, die im Unterpunkt „Bürgerlich-gravitätisch. Intrade“ eingeordnet und durch die Bemerkungen „Lyrisch-intradenartige Einleitung im älteren Stil“ bzw. „Gravitätische Intrade“ näher charakterisiert werden.

DR

SPANNUNG-J.G.T.
Verfolgung, Flucht, Eile.

186
Zamecnik 2, Sam Fox Photopl.
Edit. I, 1
Allegro.

187
Zamecnik 2, Sam Fox Photopl.
Edit. III, 6
Allegro agitato.

188
Bizet 15, Kinderspiele Nr. 5
Presto.

189
Finck 4, Hawks Ser. Nr. 4
Allegro vivo.

190
Franceschi-Fletter, La Monna Ouv.
S. 2
Allegro.
Meno S. 3 u. Mano S. 7, > - S. 9, Z. 3.
T. 3 → Ziti. 7.

191
Frey, Capit. Photopl. Ser. Nr. 43
Scherzando.

192
Hinet 7, Berg Ser. Nr. 33
Vivace.

193
Mozart 5, Lucio Silla Ouv. S. 6
Molto allegro.

194
Mozart 6, Mitridate Ouv. S. 4
Presto.

195
Rameau 1, Castor u. Pollux (Tavan)
S. 6
Assez vite et brillant.
→ nach S. 5, Z. 6, T. 4.

196
Simon 1, Berg Ser. Nr. 2
Allegro.

197
Smetana 1, Verkaufte Braut Ouv.
Vivacissimo.

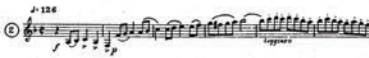
198
Weber 1, Abu Hassan Ouv. S. 1
Presto.
Takt vor Fermete → Takt 30 danach—
Takt vor Beginn des Festensolos auf E
→ Takt 11 danach.

199
Andino 6, Berg Ser. Nr. 37
Agitato.

200
Axt II, Capit. Photopl. Ser. Nr. 39
Allegro.



Gewimmel, Gedämpfte Ausgelassenheit. (j-168) *sempre allegro*



Stürmende Eile. (j-112)



Stürmende Eile. (j-132)



Kampf.



(anwachsend u. abklingend)



e

htr

dkl

Weitaus aufschlussreicher als diese eher oberflächliche Rubrizierung ist zum dritten die Klassifizierung nach Stimmungsgehalten und Ausdrucksbereichen; der *Presto*-Beginn der Overtüre des *Abu Hassan* etwa wird durch die teilweise abgekürzten Kategorien der „Dramatischen Expression“, „Spannung-Agitato“, Unterpunkt „Verfolgung, Flucht, Eile.“ gekennzeichnet und zusätzlich als „heiter“ vermerkt; das Symbol des runden Kreises zeigt zusätzlich ein bewegtes Tempo an (vgl. Abb. 5). Abschnitte aus *Euryanthe* und *Oberon* werden hingegen durch die Kategorien „Dramatische Expression“, „Höhepunkt-Appassionato“, Unterpunkt „Jubel“ markiert, als „freudig“ spezifiziert und mit weiteren präzisierenden Angaben wie „Jubelnde Freude. Heroisch“, „Freudig-dankbare Erregung“ usw. versehen (vgl. Abb. 6). Deutlich wird hier, wie die überlieferten affektiven Attribuierungen des Musikalischen mit bildhaft gedachten Beschreibungen verschmolzen werden, um dem vom Visuellen ausgehenden Kinomusiker hinsichtlich der zu wählenden Musik eine möglichst hohe Übereinstimmung von Filmbild und Begleitung zu garantieren.

*

Die Opern Webers und insbesondere die Overtüren – so lässt sich zusammenfassen – gehörten mit zum Kernbestand der Musikbegleitung beim Stummfilm, sei es in Europa, sei es in den USA. Zwar lässt sich über die usuelle Praxis der Stummfilmbegleitung kaum eine Aussage hinsichtlich der Verwendung von Kompositionen Webers treffen; die Handbücher und Arbeitsmaterialien der Kinomusiker belegen allerdings die feste Verankerung insbesondere der dramatischen Werke im Rahmen der Musikbegleitung, so dass Gleiches auch für die alltäglichen und weniger durchorganisierten Verfahren der spontanen Begleitung von Stummfilmen anzunehmen ist. Inwieweit nun wiederum diese Neukontextualisierung der Werke Webers auf die Rezeption der Musik in Konzert und Oper im Verlauf des 20. Jahrhunderts zurückwirkt(e), kann nur vermutet werden, es steht jedoch außer Frage, dass in der Frühzeit des Kinos breite Schichten der Gesellschaft das Opern- und Konzertrepertoire (und damit auch Webers Musik) erstmals in Verbindung mit dem Stummfilm kennenlernten.

DR KROBENUNGT. KAPP.

Jubil.



- 459**
Schumann 3, Genoveva Ouv.
Passione.
Auf: Takt 230 (C-dur-Vorrede).
- 460**
Smetana 3, Dalibor (Weniger) S. 16
Allegro vivace.
Erl. 3, 13, Z. 4, T. 68—Z. 13,
dasselbe 2, (Tourbié) S. 6
Allegro.
Nobisp. h. — 5/2 Min. — d) nach S. 7,
Z. 2, T. 5.
- 461**
Smetana 5, Geheimnis (Dauber) S. 7
Allegro affettuoso.
d) nach letzte Z. T. 2.
- 462**
Strauß 2, Elektra (Tavan) S. 5
Allegro brillante.
- 463**
Strauß 2, Elektra (Tavan) S. 8
*Moderato. Più lento. Tpo. I. Alla.
mod. Più mod. Molto mosso. Più
lento. Più vivo.*
- 464**
Tschalkowski II, Eugen Onegin
(Aizler) S. 14
Allegro moderato. Poco animato.
d)
- 465**
Verdi 8, Forza del destino Ouv. S. 8
Allegro brillante. Più animato.
S. 9, Z. 2, T. 28—S. 14 (oder evtl. S. 12,
T. 3)
- 466**
Weber 2, Euryanthe Ouv.
Allegro marcato con molto fuoco.
T. 52 (Fremdenakt, s. Nobisp. 1) 28—T. 87
(s. Nobisp. 4) — T. 101 (Akt vor Oper-
punkt auf B im Fortissimo) — T. 197 (2
Takte vor Wiederkehr des Hauptthemas,
s. Nobisp. 4) — T. 223 — T. 244. — Evtl.
nur "Cage (T. 129 bis T. 143, vgl. Nr.
1519) >.
- 467**
Weber 3, Oberon Ouv.
Allegro con fuoco.
T. 2 (11. Takt vor Schwanen A-dur, vgl.
Nr. 879) — T. 39 mit Aufsatz (s. Nobisp.
4) — T. 116 (5. Takt vor Schwanen in
C-dur) — T. 142 (1. Takt vor Wiederkehr
des Hauptthemas, s. Nobisp. 4)
dasselbe 5, (Tavan) S. 4
Allegro.
d) nach S. 2, 4, T. 3 (mit Aufsatz) — 1 Min.
dasselbe 4, (Schreiner) S. 10
Allegro.
Nobisp. e und h. — 1 Min.
- 468**
Weber 5, Oberon (Tavan) S. 14
Allegro vivo.
d) — Götter Themas Ouv. Alle. T. 99 u.
T. 151, vgl. vorhergehende Nummer, Melosp. h.
dasselbe 6, (Tourbié) S. 14
Con fuoco.
d) nach S. 15, Z. 2, T. 2,
dasselbe 4, (Schreiner) S. 3
Fresto con fuoco.
d) T. 3 bis Schluss.
- 469**
Weber 8, Oberon (Tavan) S. 12
Allegro.
dasselbe 6, (Tourbié) S. 9
Allegro con moto.
d) nach Z. 6, T. 3. — 1 Min.
- 470**
Weber 6, Oberon (Tourbié) S. 13
Allegro.
d)

Heroischer Jubel.

Freude, Jubel.

Liebesfreude.

Bezwingt Leidenschaftlich.
Jubelnd.

Jubel, Begeisterung.

Liebeleidenschaft.

Freude, Jubel. S.

Jubelnde Freude, Heroisch.

Jubelnde Freude.

Jubelnde Erregung.

Freudig-dankbare Erregung.

Jubel.

J-140

J-80

J-152

(J-175)

J-60

(J-120)

J-158

J-92

(J-150)

(J-135)

(J-120)

(J-14)

Abb. 6: Erdmann, Becce, Brav, Allgemeines Handbuch der Film-Musik, 1927, Teil II, S. 34