

März

- Di. 2.: *Reue versöhnt*, S (5) von A. W. Iffland
KaH: „ein *superbes* Stück was mich sehr rührte“
- Do. 4.: *Der seidne Schuh* [evtl. *Die seidnen Schuhe* oder *Die schöne Schäferin*, Trauerspiel (2) von K. F. Kretschmann] // *Die Mahler*, L (1)
[danach Hoftrauer ab 7.03.]
- Di. 23.: *Der Strich durch die Rechnung* [wohl L (4) von J. F. Jünger]
- Do. 25.: *Der Fändrich*, L (3)
- Mo. 29.: *Jurist und Bauer*, L (2) von J. Rautenstrauch
- Di. 30.: *Im Trüben ist gut fischen*, O (3)
- Mi. 31.: *Menschenhaß und Reue*, S (5)

April

- [Karwoche: 2. April Karfreitag]
- Mo. 5.: *Der Revers*, L (5) [Ostermontag]
- Do. 8.: *Otto von Wittelsbach*, Trauerspiel (5) von J. M. Babo
- [Sa. 10.: Mozarts *Entführung aus dem Serail* geplant, Vorstellung fiel jedoch „Wegen Unpäßlichkeit der Madame Weyrauch“ aus¹⁵⁷]
- Mo. 12.: *Ignez de Castro*, T (5); vgl. auch die Ankündigung in *MwAN auf das Jahr 1790*, Nr. 15 (10. April), S. 60
- Mi. 14.: *Die Mündel*, S (5) von A. W. Iffland; vgl. auch die Ankündigung in *MwAN auf das Jahr 1790*, Nr. 15 (10. April), S. 60
- Fr. 16.: *Die Heyrath durchs Wochenblatt*, L (1) von F. L. Schröder // *Die bezauberten Bauern*, Ballett; vgl. auch die Ankündigung in *MwAN auf das Jahr 1790*, Nr. 15 (10. April), S. 60
- Sa. 17.: *Verstand und Leichtsin*n, L (5) von J. F. Jünger
- Mo. 19.: *Die Entführung aus dem Serail*, O (3) von W. A. Mozart¹⁵⁸

¹⁵⁷ Vgl. Weyrauchs Brief an Großmann vom 7. April 1790 (wie Anm. 51) sowie *MwAN auf das Jahr 1790*, Nr. 15 (10. April), S. 60.

¹⁵⁸ Laut Ankündigung in *MwAN auf das Jahr 1790*, Nr. 15 (10. April), S. 60 war die Aufführung ursprünglich für den 17. April geplant.

Mit Weber im Kino

Teil II: Der Soundtrack des Tonfilms

von Markus Bandur, Berlin

Nach der Durchsetzung der Lichttontechnik um 1930 neigte sich das Zeitalter des Stummfilms seinem Ende zu. Die technische Möglichkeit, die Tonspur auf demselben Trägermaterial wie die visuelle Information aufzuzeichnen, änderte das Verhältnis von Film und Filmmusik von Grund auf. Die durchgehende Live-Musik als Filmbegleitung hatte mit einem Male ausgedient, denn auch die anderen akustischen Schichten wie Sprache und Geräusche forderten nun ihr Recht auf Teilhabe an dem neuen integralen filmischen Konzept ein und rüttelten an der bislang dominanten Position der Musik im Stummfilmkino. War in der Stummfilmzeit eigens für den Film komponierte Musik aufgrund zahlreicher Schwierigkeiten (Synchronisation mit dem Film, unterschiedliche Besetzungsgrößen der Orchester und Kapellen in den Kinos etc.) eher selten und – wenn überhaupt – nur finanzstarken Produktionen vorbehalten gewesen, während demgegenüber die musikalische Begleitung vorwiegend mit präexistenten Werken der E- und U-Musik erfolgte, so verschob sich das Gewicht der Tonfilmmusik schon sehr früh auf speziell für den jeweiligen Film komponierte Partituren. Nach einer anfänglichen Phase der Orientierung in der ersten Hälfte der 1930er Jahre, in denen der realistische(re) Charakter des Tonfilms entweder zu einem gänzlichen Weglassen des musikalischen Hintergrunds führte oder aber zur Produktion von Filmen im musikalischen Milieu anregte (um Musik überhaupt motiviert und – im Verständnis des frühen Tonfilms – glaubhaft einsetzen zu können), so setzte sich schon bald das bis heute geläufige Konzept des Soundtracks durch mit einer Mischung aus Sprache und Geräusch auf der einen und Musik auf der anderen Seite. Dabei rührten Sprache und Geräusche (und damit auch Musik *im* Film) im wesentlichen aus der „realen“ Sphäre des Films her, während die eigentliche Film-Musik (als Musik *zum* Film) überwiegend mit der „imaginären“, nur auf die Rezeptionswelt des Zuschauers zielenden Dimension verbunden war. Musik, die in der filmischen Welt von den Protagonisten selbst gespielt oder gehört werden konnte, üblicherweise diegetische Musik, Source music oder

On screen music genannt, ist dadurch von der traditionellen Filmmusik, zumeist als extradiegetische Musik oder Off screen music angesprochen, zu differenzieren.

So lässt sich schon seit den frühen Jahrzehnten des Tonfilms erkennen, dass die Verwendung präexistenter Musik mehrheitlich in der filmischen Realität Anwendung findet, während die umfangreichere Musik *zum* Film überwiegend neu komponiert ist. Eine Ausnahme bilden sogenannte B-Movies, die häufig aus Kostengründen nur mit präexistenter Musik unterlegt werden, sowie einzelne Filme, die – wie etwa in Stanley Kubricks *2001: Odyssee im Weltraum* mit Werken von Richard Strauss, Johann Strauss und György Ligeti u. s. w.¹ – schließlich gezielt das Wiedererkennungs-Potenzial bekannter Musikstücke aus filmästhetischen Gründen ausnutzen².

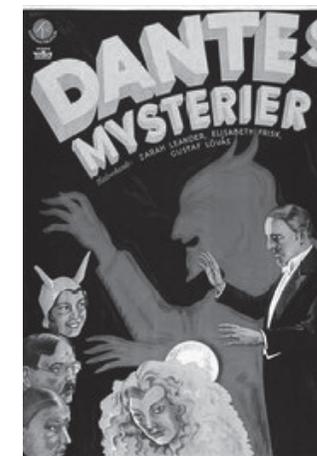
Dieser Hintergrund prägt auch die Verwendung von Musik Webers in den Soundtracks von Spielfilmen seit Beginn der Tonfilmära bis in die Gegenwart. Zieht man von den etwa 50 nachgewiesenen Tonfilmen, in denen Kompositionen von Weber verwendet werden, die Opernverfilmungen und sogenannte Biopics, d. h. Filme zum Leben des Komponisten, sowie die Musikdokumentarfilme und TV-Serien ab, so bleiben ca. 20 Filme übrig, in denen Werke Webers entweder als On screen music oder Off screen music fungieren.

Ein cursorischer und chronologischer Durchgang durch diese Filme aus der Zeit von 1931 bis 2015 zeigt, dass sich diese „Zweckentfremdung“ zugleich als Rezeptionsgeschichte lesen lässt, als eine Spiegelung des Stellenwerts, den bestimmte Werke Webers in der breiten Öffentlichkeit hatten und haben. Dies gilt insbesondere für ihren Einsatz als On screen music, da hier die Erkennbarkeit der jeweiligen Werke vorausgesetzt werden muss, damit ihre Verwendung den intendierten Zweck der Personen- und Situationscharakterisierung erfüllen kann.

¹ Diese Werke dienten zwar ursprünglich nur als sogenannter Temp track während der Aufnahmen, um die intendierte Atmosphäre der Szenen musikalisch zu unterstützen, setzten sich aber schließlich auch bei der Fertigstellung des Films gegen die damals eigens von Alex North komponierte Filmmusik durch.

² Ein weiterer Sonderfall sind Filme, die – wie bei Quentin Tarantino – absichtlich bereits existierende Filmmusik aufgreifen, um einen cinematographischen Metatext zu schaffen, der die Ausdrucksebene einzelner Szenen anspielungsreich mit anderen Filmen verknüpft.

Wohl einer der frühesten Tonfilme mit Webers Musik ist *Dantes mysterier* von Paul Merzbach aus dem Jahre 1930. Der 71-minütige Spielfilm mit Zarah Leander in ihrer ersten Rolle ist im Milieu der Unterhaltungsshow angegliedert und bietet – wie in der Frühzeit des Tonfilms üblich – zahlreiche Anlässe, die Protagonisten als Musiker, Sänger und Tänzer auftreten zu lassen. Neben Werken von Jacques Offenbach, Daniel-François-Esprit Auber und Franz Schubert erklingt dabei auch die Ouvertüre von Webers *Oberon*. In ähnlicher Weise zitiert Clarence Browns 88-minütige Filmkomödie *Wife versus Secretary* (deutscher Titel: *Seine Sekretärin*) aus dem Jahr 1936, die dem Hauptdarsteller Clark Gable zahlreiche Gelegenheiten zu Gesangseinlagen bietet, eine Szene aus dem *Freischütz*. In dem ebenfalls 1936 erschienenen Film *Camille* (deutscher Titel: *Die Kameliendame*) von George Cukor mit Greta Garbo in der Hauptrolle spielt ein Protagonist zum Abschluss eines aufwühlenden Dialogs Webers Klavierstück *Aufforderung zum Tanz*, hier in eindeutiger Anspielung auf den – als bekannt vorausgesetzten – Titel des Werks, aber auch zur Illustration



der zunehmend emotionaler werdenden Auseinandersetzung. Während in dem ungarischen Thriller *A 111-es* (englischer Titel: *Number 111*) von Steve Sekely (1938) im Soundtrack auf Musik aus Webers *Freischütz* zurückgegriffen wird, um die Sphäre des Bedrohlichen im Zusammenhang mit Magie, Hypnose und Illusionismus zu steigern, verwendet Henry Koster in seinem Melodram und Liebesfilm *Three Smart Girls Grew Up* (1939) wiederum sinnfällig Webers *Aufforderung zum Tanz*, hier adaptiert von Charles Henderson.

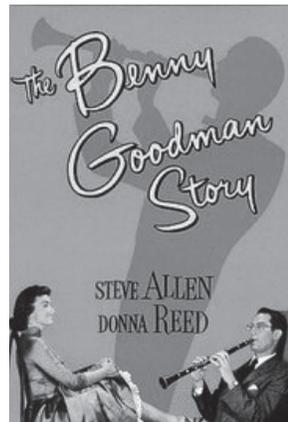


In den 1940er Jahren sind es Alberto Cavalcanti Musical-Komödie *Champagne Charlie* (1944) mit von Ernest Irving arrangierten Ausschnitten aus Konzertwerken Webers sowie Ben Hechts im Tänzermilieu angesiedelter Film *Specter of the Rose* (1946) und Mervin LeRoys *Little Women* (deutscher Titel: *Kleine tapfere Jo*; 1949) – beide jeweils erneut mit der *Aufforderung zum Tanz* –, die Webers Kompositionen in Soundtracks verwenden (in Hechts Film speziell inspiriert von Michel Fokines Ballettklassiker *Le Spectre de la Rose*, der 1911 in Monte Carlo mit Vaslav Nijinsky uraufgeführt worden

war und ebenso auf Webers Musik basiert).

Das Klavierstück *Aufforderung zum Tanz* erwies sich offenkundig nicht nur für das amerikanische Publikum als geläufiger und anspielungsgeprägter Titel – so verwenden ihn zumindest Richard Fleischer (mit Kompositionen von Franz von Suppé, Richard Wagner, François-Joseph Gossec, Franz Liszt und Nikolaj A. Rimskij-Korsakov) in *The Happy Time* (deutscher Titel: *Mein Sohn entdeckt die Liebe*; 1952) und Valentine Davies in *The Benny Goodman Story* (1956) als Basis des Songs *Let's dance* von Josef Bonime und Gregory Stone. Auch der französische Film *Lola* (deutscher Titel: *Lola, das Mädchen aus dem Hafen*; 1961) von Jacques Demy zieht gerade dieses Werk Webers – neben Musik von Bach, Mozart und Beethoven – heran.

Evald Schorm griff für den Soundtrack seines Films *Pět holek na krku* (englischer Titel: *Five Girls Around the Neck*; 1967), der die prekären Schikanen einer Mädchengruppe schildert, hingegen ausschließlich auf Musik aus dem *Freischütz* zurück, während Peter Bogdanovich in seiner bekannten Komödie



Nickelodeon (1976) lediglich aus der von Richard Hazard arrangierten Bearbeitung der Ouvertüre zitiert – hier, wie so oft, ohne Erwähnung von Komponist und Werk im Abspann.

In den 1980er Jahren lässt sich Webers Musik bislang lediglich in Niklaus Schillings Agententhriller *Der Westen leuchtet* (1982) nachweisen; hier ist es das *Konzertstück* für Klavier und Orchester f-Moll, das den Soundtrack bereichert. Demgegenüber kommt es in den folgenden Jahren wieder zu einer stärkeren Verwendung von Webers Musik: In Luis Mandokis Liebesfilm *White Palace* (deutscher Titel: *Frühstück bei ihr*; 1990) wird Agathes Arie „Wie nahe mir der Schummer“ aus dem *Freischütz* (in einer Aufnahme mit Lucia Popp) beziehungsreich musikalisch eingesetzt, in Julio Medems Liebes-Thriller *La ardilla roja* (deutscher Titel: *Das rote Eichhörnchen*; 1993) hingegen Ännchens Ariette „Kommt ein schlanker Bursch gegangen“. 1996 erschien Anne Goursauds Thriller *Poison Ivy II* (deutscher Titel: *Poison Ivy II – Jung und verführerisch*), der – wieder einmal – Webers *Aufforderung zum Tanz* als einziges Stück der sogenannten E-Musik für den Soundtrack heranzieht, ein Jahr später dann David Stephens' plakatives Drama *Lebensborn*, dessen Soundtrack laut Abspann ausschließlich Musik aus Opern Richard Wagners benutzen soll, der allerdings auch den Jägerchor „Was gleicht wohl auf Erden“ aus dem III. Akt aus Webers *Freischütz* umfasst. Dieser Ausschnitt bereichert auch den aus vielen Stücken der E- und U-Musik zusammengesetzten Soundtrack von Denys Arcands filmischer Komödie *Stardom* (2000), während Andy Fickmans Sportfilm *The Game Plan* (deutscher Titel: *Daddy ohne Plan*; 2007) sich erneut der mittlerweile fast schon zu einem filmmusikalischen Standard herangewachsenen *Aufforderung zum Tanz* bemächtigt.

Ganz anders wird mit Webers Musik verfahren in zwei Filmen aus der neueren Zeit. Das auch auf dem deutschen Markt überaus erfolgreiche Drama *Intouchable* (deutscher Titel: *Ziemlich beste Freunde*; 2011) von Olivier Nakache und Eric Toledano, das die freundschaftliche Beziehung zwischen dem vermögenden und gelähmten Philippe und seinem Pfleger Driss, einem farbigen Ex-Sträfling mit einer gegensätzlichen Sozialisation, schildert, lässt eine Szene während einer Opernaufführung spielen, in der die konträren kulturellen Präferenzen und Codierungen der Protagonisten verdeutlicht werden. Dabei ist zu hören – und teilweise auch zu sehen – Max' Einsatz mit „Nein!

länger trag' ich nicht die Qualen“ sowie ein Ausschnitt aus seiner folgenden Arie „Durch die Wälder, durch die Auen“ aus dem *Freischütz* (Produktion von Robert Wilson, musikalische Leitung: Thomas Hengelbrock, Ausstattung: Viktor & Rolf, Pfingstfestspiele Baden-Baden 2009). Ungewöhnlich nicht im Umgang mit Webers Musik, sondern eher hinsichtlich der Auswahl ist Andrew Haighs hochgelobtes Drama *45 Years* (2015). Denn neben Musik von Mozart, Liszt, Grieg und Sibelius setzt dieser Film auch mit dem langsamen Satz *Adagio ma non troppo* aus der 2. Sinfonie gezielt Musik von Weber ein³, und zwar eine Komposition, die wohl bewusst nicht sofort identifizierbar sein sollte.

Dieser kurze Überblick verdeutlicht, dass Webers Musik im Kontext des Tonfilms (als Spielfilm) zwar keine übermäßig große Berücksichtigung gefunden hat – besonders im Vergleich mit Werken Bachs, Mozarts oder Beethovens. Deutlich ist aber zumindest, dass sich dennoch einzelne Kompositionen – wie das Klavierstück *Aufforderung zum Tanz* oder die Musik aus dem *Freischütz* – im Soundtrack des Tonfilms etabliert haben. Zu vermuten ist, dass es sich dabei nicht nur um eine Spiegelung der Präsenz dieser Werke im öffentlichen Musikleben handelt, sondern dass eine große Rolle zum einen auch Assoziationen des Titels und der Texte spielen – wie im Fall der *Aufforderung zum Tanz* und bestimmter Nummern des *Freischütz* – sowie zum anderen die musikalische Semantik wie etwa im Fall der Ouvertüre des *Freischütz*.

³ Schon Weber selbst hatte diesen Satz in überarbeiteter Form als funktionale Musik im szenischen Kontext benutzt: zur Eröffnung der 1. Szene des *Festspiels* zur Vermählung des Prinzen Johann von Sachsen mit Prinzessin Amalia von Bayern (WeV F. 24).

„Ich bin sozusagen mit dem Freischütz aufgewachsen“

Max Maria von Webers Berichte über seine Audienzen bei Kaiser Napoleon III. in Paris 1865 und 1867

erneut ans Licht geholt von Eveline Bartlitz, Berlin

Vor mehr als zehn Jahren wurden den *Weberiana*-Lesern bereits Ausschnitte aus den Erinnerungen Max Maria von Webers an Musikerpersönlichkeiten präsentiert: 2003 standen Richard Wagner und die *Tannhäuser*-Aufführung in Dresden (19. Oktober 1845) im Mittelpunkt¹, ein Jahr später die beiden Begegnungen des Weber-Sohnes mit Rossini in Paris². Die Erstdrucke der entsprechenden Artikel waren 1879 bzw. 1875 in der *Deutschen Rundschau* erschienen³.

2015 war es 150 Jahre her, dass Max Maria von Weber von der sächsischen Regierung zu einem internationalen Kongress der Telegraphen-Verwaltungen im Frühjahr 1865 nach Paris delegiert worden war. Zum Freitag, dem 31. März 1865, erhielt er mit sieben ausgewählten Persönlichkeiten der Tagung eine Einladung zur Audienz bei Kaiser Napoleon III.⁴

¹ Eveline Bartlitz, „... das hätte der Vater doch anders gemacht!“ Max Maria von Webers Erinnerungen an Richard Wagner und die Dresdner Tannhäuser-Uraufführung, in: *Weberiana* 13 (2003), S. 79–88.

² Eveline Bartlitz, „Nachmittag Lieder von Großpapa studiert“. Ein Tagebuch-Fragment von Maria Karoline Freiin von Weber, in: *Weberiana* 14 (2004), S. 93–104, über die Besuche bei Rossini im Anhang S. 105–108.

³ Max Maria von Weber, *Kleine Erinnerungen an große Menschen* [Folge III, fälschlich als II bezeichnet], in: *Deutsche Rundschau*, Berlin, Bd. XXI (Okt.–Dez. 1879), S. 446–459; ders., *Ein Name, besser als eine Hausnummer. Erinnerungen an K. M. von Weber und Rossini*, ebd., Bd. V (Okt.–Dez. 1875), S. 257–265.

⁴ Napoleon III. (1808–1873) war unter seinem Geburtsnamen Charles Louis Napoléon Bonaparte während der Zweiten Republik 1848–1852 französischer Staatspräsident und 1852–1870 als Napoleon III. Kaiser der Franzosen. Seit 30. Januar 1853 war er verheiratet mit der Spanierin Eugenie von Montijo (1826–1920). Im deutsch-französischen Krieg 1870/71 wurde Napoleon III. nach der Schlacht von Sedan als Gefangener von den Preußen nach Schloss Wilhelmshöhe bei Kassel verbracht. 1871 ging er ins Exil nach England, wo er zwei Jahre später verstarb. Laut Max Jähns, *Friedrich Wilhelm Jähns und Max Jähns. Ein Familiengemälde für die Freunde*, hg. von Karl Koetschau, Dresden 1906, S. 480 war Max