

Der abschließende dritte Teil der Publikation wirft die Frage auf: „Karl Höller – ein Romantiker der Moderne?“ (S. 355ff.). Flierl argumentiert klug genug weder eindeutig für die eine, noch für die andere Position; stattdessen konstatiert der Autor, dass die „epochale[n] Auf- und Umbrüche, mannigfaltige Strömungen und divergierende Tendenzen“ in Höllers Orgelwerken „ihr ureigenes kompositorisches Echo fanden“ (S. 377). Im Anhang präsentiert Flierl schließlich ein in akribischer Kleinarbeit, nämlich durch Abgleichung mehrerer benannter Quellen zusammengestelltes „Werkverzeichnis“, das die Vielseitigkeit und die schöpferische Potenz des Komponisten Höller dokumentiert.

Die verlagsseitige Ausstattung ist vorzüglich: Die äußerlich qualitätvolle Ausstattung (Bindung, Papier, Lesebändchen, usw.) entspricht dem sorgfältigen Lektorat. Dieses Buch nimmt man gerne in die Hand. Bleibt zu wünschen, dass Karl Höllers weitere Kompositionen eine vergleichbare analytische und stilistische Auseinandersetzung in näherer Zukunft erfahren dürfen.

(Mai 2021) Eva-Maria de Oliveira Pinto

JÜRGEN STENZL: *Charlie Chaplin. Die Musik zu seinen Stummfilmen. München: Edition text & kritik im Richard Boorberg Verlag 2020. 244 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Niemand, der sich mit Charlie Chaplin beschäftigt, wird am Werk des Schweizer Musikwissenschaftlers Jürg Stenzl vorbeikommen. Seine Quellenausdeutung bereichert die Forschung, auch weil er, wie Rick Altman im bahnbrechenden *Silent Sound Film* (2004), die Musik als Teil einer spezifischen in diverse Kontexte eingebundenen Soundsphäre des Kinos versteht. Daher müssen produktiv die akustischen, sozialen, kulturellen Kontexte, in denen die Filme gezeigt und vertont wurden, berücksichtigt werden. Jürg Stenzl schließt auch die Lücke zu Jim Lochners Mammutwerk *The Music*

*Of Charlie Chaplin* (2018): Jener hatte Charlie Chaplins musikalische Aspekte auf Basis amerikanischer Quellen gewürdigt. Stenzl ergänzt dies nun mit der Auswertung der Musik zu Chaplin-Filmen im Musikinventar des Filmmusikkompilatoren Paul Fosse. Fosse war in den 1920er Jahren für die Musikauswahl am Gaumont-Palace in Paris zuständig, der als größtes europäisches Filmtheater bis zu 3.000 Zuschauer fasste. Im Detail rekonstruiert Stenzl die Musiklisten zu 31 Chaplin-Filmen, die Fosse bearbeitet hat. Auf dieser Basis diskutiert er Repertoire und musikalische Dramaturgien. Dann vergleicht er Fosses Arbeit u. a. mit Musiklisten, die an die Bedingungen in kleineren Filmtheatern angepasst werden mussten. In diesem Zusammenhang sind die handschriftlichen Notizen aus dem Nachlass des Stummfilm-Pianisten Arthur Kleiner interessant (S. 129ff.).

Der Vergleich von Fosse mit anderen Kompilatoren verdeutlicht das damalige (europäische) Denken über Dramaturgie, Ästhetik und Repertoire. Fosse scheint, noch ehe er mit der eigentlichen Arbeit der Kompilation begann, grundlegend zwischen Unterhaltungsfilm und „ernstem“ Film unterschieden zu haben. Diese Trennung von Hoch- und Unterhaltungskultur beeinflusste essentiell das Repertoire (vgl. S. 157). Fosses Kompilationen zu Chaplin-Komödien haben daher einen verschwindend geringen Anteil anspruchsvoller Konzertmusik. Fosse arbeitet stattdessen mit den Werken heute unbekannter (Operetten-)Komponisten des 19. Jahrhunderts in der Offenbach-Nachfolge. Entsprechend der Identifizierung von Chaplin-Filmen als „amerikanisch“, ergänzt er das Repertoire um „Amerikanismen“ wie Ragtimes, Two-Steps und „Music-Hall-Titel[n]“ (S. 85). Auch spekuliert er mit dem „Erkennungseffekt von Erfolgsstücken“ (S. 80). So konservieren die Musiklisten die verschwundene Musikkultur des (Unterhaltungs-)Repertoires der Belle Époque. Als Chaplin ab 1931 zum Komponist/Kompilator seiner eigenen Werke wird, organisiert er

die Cue-Sheets aus den 1920er Jahren neu. Nie behält er etwaige Standardwerke aus Filmmusik-Sammlungen. Auch die spätere Musikauswahl verweist immer auf eben jene musikalische Traditionen, die auch Chaplins musikalische Sozialisation in englischen Music Halls und Vaudevilles bestimmt haben. Dieses Repertoire hallt in den melodiösen Kompositionen Chaplins nach, die er auf dem Klavier skizziert und von seinen Mitarbeitern orchestrieren lässt. (vgl. S. 174)

Ein Mehrwert von Stenzls Quellenstudie liegt im Verdeutlichen des (filmmusik-)dramaturgischen Denkens der 1920er Jahre. Für die musikalische Einrichtung vermaßen bzw. schätzten die Kompilatoren einfach die Dauern von Szenen oder orientierten sich an den Zwischentiteln, die auch in den Partituren vermerkt wurden. Chaplins eigene Neueditionen gleichen bisweilen Potpourris, in denen manche Stücke nur maximal zehn Sekunden dauern (S. 107). Wie für die Filmmusikforschung, so stellt sich auch für die Kompilatoren die „Gretchenfrage“ nach dem semantischen Gehalt der Musik. Ausdrucksqualitäten der Musik spiegeln sich in der Praxis nicht selten im Notat von Spielanweisungen und sprechenden Titeln wider. Wie bei Komödien nicht anders zu erwarten, dominiert allenthalben rhythmische und tänzerische Musik. Die Titel und Anweisungen tendieren zum semantischen Feld des Fröhlichen und Bewegten: galop, american comedy, in vollem Festbetrieb, heiter, yankee march, funny frog dance etc. Fosse macht nur für *The Kid* (1921) eine Ausnahme. Anscheinend sah er jenen Film weniger als Komödie, denn als „ernsten“ Film, der nach „seriöser“ Konzertmusik verlange. Fosse notiert auch Stücke mit einem „neutralen“ Charakter, die er als „passe partout“ begreift. Sie werden mehrfach im jeweiligen Film verwendet und begleiten „Standardsituationen“ allgemeinen Charakters. Im Gegensatz dazu stehen „Charakterstücke“, die in Ausdruck und Gehalt an die konkreten Situationen angepasst sind. Dies umfasst auch diverse Orientalismen

oder Amerikanismen zur Orts- oder Personenkennzeichnung. Es zeigt sich wieder, dass selbst im Gaumont-Theater die viel geschmähte Praxis des „see a dog, hear a dog“ weit verbreitet war. Es wurde nach „exakten“ Ton-Bild-Entsprechungen gesucht, die man später despektierlich als „Mickey-Mousing“ bezeichnet hat. Stenzls Quellenvergleich offenbart auch den weit verbreiteten Einsatz einer „pseudo-leitmotivischen“ Technik, die inhaltliche Analogien im Film durch Unterlegung mit derselben Musik herzustellen bzw. zu unterstützen sucht. Höchst ergiebig ist die Auswertung der handschriftlichen Notizen des Pianisten Arthur Kleiners (S. 129ff.). Demonstrieren sie doch eine gänzlich andere filmmusikalische Praxis. Kleiner notiert nur kurze rhythmische Motive oder melodische Zellen, die sich dann, gereiht oder variiert zu wenig imitativen „Klangbändern“ fügen. Explizit beinhalten Kleiners Notate Angaben zur Improvisation.

Stenzl informiert zusätzlich über schon damals komplexe Aspekte des Copyrights, des internationalen Leihverkehrs und des Filmvertriebs. Man erhält eine Vorstellung von der Praxis der Musikeinrichtung zum Film in kleineren oder provinziellen Kinos, wo die zum Film mitgelieferten Musiklisten angepasst werden mussten. Entweder reichten die Notenbestände nicht aus, die vollständige Instrumentierung konnte nicht gewährleistet werden oder die Kinos konnten die benötigten Noten überhaupt nicht erwerben. Stenzl baut seine Arbeit geschickt auf: Er schreitet von Fosses Kompilationen zu Chaplins Kompositionen und endet mit der Zubereitung von Stummfilmen für die Erfordernisse des Tonfilms. Auf diesem Weg verdeutlicht sich, dass sich im Übergang von Stumm- zur Tonfilmzeit ein grundsätzlich neues Verständnis vom „Filmsound“ (S. 186) entwickelt, ja, dass das Kino per se neu definiert werden musste. Zuletzt fügt Stenzl einen Beitrag des Komponisten und Chaplin-Kenners Carl Davis ein, der zwölf Kurzfilme („mutuals“) Chaplins aus den Jahren 1916–1917 für

Kammerorchester neu arrangiert hat. Die abgedruckten Klavierauszüge eröffnen dem notenkundigen Leser schlagartig Chaplineske Klangwelten. Eine letztlich nur noch in den „Erinnerungen“ bzw. den Rekonstruktionen der Stummfilmvertonung abgespeicherte Musikkultur aus den Music Halls und Vaudevilles wird so lebendig: von synkopierten „galops“ und beschwingten Grotesken zu schmalzigen One-Steps.

Zwangsläufig muss eine derartige Quellenanalyse eine Fülle an Tabellen, Listen und Diagrammen hervorbringen. So nehmen diverse Abbildungen sicher die Hälfte des Buchs ein, die dann in knappen, aber gehaltvollen Worten, eingeordnet werden. Stenzl destilliert so aus der Sichtung von Musiklisten, Cue Sheets und Notizen ein Panorama der musikalischen Stummfilmkultur im größten Kino Europas und darüber hinaus.

(Mai 2021)

Konstantin Jahn

*Musik im Vorspann. Hrsg. von Guido HELDT, Tarek KROHN, Peter MOORMANN und Willem STRANK. München: Edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2020. 142 S., Abb., Nbsp., Tab. (FilmMusik.)*

Die Herausgeber, die sich um die Film- musikforschung in Deutschland in vielerlei Hinsicht verdient gemacht haben, legen hier ein, nicht zuletzt im Hinblick auf editorische Fragen, interessantes Werk vor. Frank Lehmans Untersuchung von „Form und thematische[r] Struktur in den Vorspannmusiken Erich Wolfgang Korngolds“ (übersetzt von Willem Strank) ist ein musiktheoretisch tiefgründiger Text. Ein Abriss der Vorspannmusik Hollywoods bis in die 1950er Jahre markiert deren neuralgische Punkte: den Übergang zur Tonspur des Films selbst, das Verhältnis zum klingenden Logo der Produktionsfirma etc. (vgl. S. 16ff.). Dann wendet sich Lehman, mit einem von Mark Richards übernommenem Phrasenstrukturmodell,

Korngolds „Main-Titel-Ceuvre“ (S. 8) zu. Richards unterscheidet Mottos (kurze allein- stehende Motive, die nicht zum Thema aus- geweitet werden), diskursive Phrasen (entw- ickelnd, ausgedehnt, eher unvorhersehbare Themen) und grammatikalische Phrasen (klare zielstrebig strukturierte, gerichtete Phrasen bzw. zusammengesetzte Phrasen mit motivischen Kontrasten). Daraus leitet er so genannte „Entwicklungsformen“ ab, die dem Ausgangsmaterial verpflichtet bleiben bzw. definiert „Hybridformen“, die sich aus peri- odischen Phrasen fügen. Lehman kann mit diesem Besteck aufzeigen, wie es Korngold gelingt, trotz aller Anlehnung an Formen der Konzertmusik, eine „formale Einzigar- tigkeit“ (S. 40) mit hoher Biegsamkeit zu entwickeln, die spezifisch filmischen Ansprü- chen geschuldet ist und genügen muss. Die musiktheoretische Tiefe Lehmans kleiner Formenkunde täuscht darüber hinweg, dass er die Musik leider fast gänzlich vom visuel- len Bezug abtrennt. So lässt sich zwar einiges über Korngolds Personalstil sagen, letztlich aber wenig über die Spezifika des Vorspanns.

Wolfgang Thiels Aufsatz „Hanns Eislers Vorspannmusiken zu Spielfilmen aus drei Jahrzehnten“ kontrastiert mit der Methodik Lehmans. Lehman bleibt eng am „Text“, also der Partitur, bzw. der Transkription. Thiels Hermeneutik integriert soziale, ökonomische und politische Komponenten. Beispielsweise führt Thiel den oftmals spektakulären Cha- rakter früher Vorspannmusik auch darauf zurück, dass Kinos eher von proletarischem Publikum frequentiert wurden, welches mit Hilfe des Vorspanns aus dem Alltag in den Film „gerissen“ werden musste (vgl. S. 55). Thiel demonstriert so „en passant“ den Wert von Überlegungen, die gänzlich außerhalb musikalischer Syntax und Semantik ansetzen und gerade deshalb jene erklären. Wie Leh- man deutet Thiel den Vorspann letztlich als Pars pro Toto der gesamten Filmmusik. Kurz führt er in dramaturgische Erfordernisse des Vorspanns als Erbe der Ouvertüre ein. Er reflektiert über Eislers Problematisieren der