

Frauke Fitzner

Zwischen Stumm- und Tonfilm. Zur Beziehung von Musik und Bild in *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*

Die Abenteuer des Prinzen Achmed wurde als Stummfilm produziert, verfügt aber über eine originale Filmmusik, die von Wolfgang Zeller komponiert wurde. Auch wenn die Stummfilmaufführungen durch spätere Einspielungen der Filmmusik nur annähernd rekonstruiert werden können, weist das Zusammenspiel von Filmmusik und Filmbildern darauf hin, dass *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* ein Zeugnis der Übergangsphase vom Stumm- zum Tonfilm darstellt. Darüber hinaus ist dieser Film in Hinblick auf die Rolle der Musik in Reinigers Gesamtwerk besonders bemerkenswert: Obgleich als Stummfilm produziert, zeigt er bei der Organisation von Musik- und Bildebene künstlerische Strategien, die Reiniger in der Produktion ihrer Musikfilme in den 1930er und 1950er Jahren weiter fortgeführt hat.

Musik zum Stummfilm

Die Verbindung von Film und Musik ist keineswegs ein Privileg des Tonfilms. Der Filmkritiker Oskar Messter schrieb 1936, dass ihm keine öffentliche Filmvorführung bekannt sei, die ohne eine Form von Musikbegleitung ausgekommen wäre.¹ In der kanonischen Darstellung wird trotzdem relativ strikt zwischen einer Phase des Stummfilms und des Tonfilms unterschieden.² Eine solche Einteilung beruht auf der Unterscheidung technischer Produktions- und Vorführverfahren: 1927 wird der Differenzierungspunkt zwischen Stumm- und Tonfilm durch den Film *The Jazz Singer* markiert, da dieser Film mithilfe des Nadeltonverfahrens produziert wurde, wodurch erstmalig eine der Kinoarchitektur angemessene Vorführungsform möglich war. Zuvor waren die vielfäl-

¹ Messter, Oskar: Mein Weg mit dem Film. Berlin 1936, 61. Vgl. dazu auch Siebert, Ulrich E.: Filmmusik. Artikel in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Begründet von Friedrich Blume. Sachteil Band 3. Kassel und Stuttgart 2. Aufl. 1995, Sp. 446-474, Sp. 446.

² Vgl. Elsaesser, Thomas: Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels. München 2002, 285.

tigen Versuche, Ton-Bild-Systeme vor Publikum vorzuführen an der mangelnden Klangverstärkung gescheitert.³ Die vielfältigen Experimente, Filmbild und -musik technisch zu koppeln und dadurch eine synchrone Vorführung zu ermöglichen, lassen sich aber schwerlich auf eine einzige Entwicklungslinie beziehen, sondern begleiten die gesamte Stummfilmphase:

Tatsächlich sind die Erfindungen so zahlreich und ihr Gebrauch in den frühen Jahren so extensiv, dass die einst verbreitete Annahme, Edison habe das Kino lediglich als Anhängsel des Phonographen erfunden, nicht länger exzentrisch erscheint.⁴

Neben den Versuchen, Ton und Bild synchron aufzuzeichnen und abzuspielen, müssen natürlich auch die vielfältigen Formen der musikalischen Begleitung des Stummfilms als Hinführung zur ästhetischen Kopplung von Bild und Ton berücksichtigt werden.⁵ Nicht nur das für den Stummfilm der 1920er Jahre typische Orchester in Salonbesetzung trug zur Gestaltung der Tonebene bei; Sprecher, Geräusche und zahlreiche Maschinen zur Vorführung von Musik kamen zum Einsatz.⁶

Die Live-Musik zur Stummfilmbegleitung konnte nach verschiedenen Verfahren gestaltet werden. Dabei bildeten Improvisation und Komposition zwei Pole, zwischen denen verschiedene Mischformen möglich waren, die in der Praxis der Stummfilmbegleitung auf vielfältige Weise eingesetzt wurden.⁷ Während die ausführenden Musiker bei der reinen Improvisation auf keinerlei Vorgaben zurückgriffen, konnte auch ein feststehendes, vollständig notiertes Musikstück aufgeführt werden. Als Hilfe für die ausführenden Musiker entstanden verschiedene Formen von Notenkompilationen: Übersichten mit Vorschlägen für Musikstücke für allgemeine Handlung-

³ Die größten Probleme lagen darin, einen kompletten Kinoraum zu beschallen und bei der Aufnahme die Handlungsfähigkeiten der Schauspieler nicht zu sehr einzuschränken. Vgl. Kreuzer, Anselm C.: *Filmmusik. Geschichte und Analyse*. Frankfurt/Main 2. Aufl. 2003, 50 und Müller, Corinna: *Vom Stummfilm zum Tonfilm*. München 2003, 13.

⁴ Elsaesser 2002, 176 (wie Anm. 2), vgl. dort auch die Auflistung der vielen technischen Apparaturen, durch die ein gemeinsames Aufnehmen und Abspielen von Bild und Ton versucht wurde.

⁵ Zu den Gründen, die vermutet werden, warum überhaupt der Film zum Tonfilm strebte, siehe die Zusammenfassung bei Bullerjahn, Claudia: *Musik zum Stummfilm. Von den ersten Anfängen einer Kinomusik zu heutigen Versuchen der Stummfilmillustration*. In: Kloppenburg, Josef (Hg.): *Musik multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*. Band 11. Laaber 2000, 57-83, hier 60-65. Bullerjahn differenziert zwischen historischen (vgl. 60-64), pragmatischen (vgl. 62), ästhetischen (vgl. 62-63) und psychologischen Gründen (vgl. 63-64).

⁶ Vgl. die diskursanalytische Darstellung von Elsaesser 2002, 177 (wie Anm. 2), sowie Kloppenburg, Josef: *Multimediale Verbindungen: Klingende Bilder*. In: Ders. (Hg.) 2000 (wie Anm. 5), S. 11-20, hier 18-19 zu den vielfältigen Versuchen am Beginn des 20. Jahrhunderts, ein Playback zu Filmvorführungen zu inszenieren.

⁷ Siebert unterscheidet in der Musikpraxis zur Begleitung von Stummfilmen vier verschiedene Verfahren, die in jeder einzelnen Performance in unterschiedlichen Anteilen enthalten sein können: Die Improvisation, bei der die Gestaltung der Musik allein in den Fähigkeiten der Musiker, zumeist Pianisten oder Kinoorganisten, begründet liegt, die Kompilation oder auch Illustration, ein „Verfahren der Auswahl, Zusammenstellung und Anpassung präexistenter Musikstücke nach dramaturgischen Erwägungen“ die Autorenillustration, bei der musikalisches Material für einen Film verbindlich zusammengestellt wird, und die Originalkomposition, die allein für einen bestimmten Film produziert wird. Vgl. Siebert 1995, Sp. 448 (wie Anm. 1).

selemente oder auch für konkrete Filmbeispiele. So vertrieb die Edison Company 1909 mit ihren Filmkopien auch erstmalig sogenannte *cue sheets*, in denen anhand eines Protokolls der Filmhandlung Vorschläge für passende Musiktitel aufgelistet wurden, die den Kinomusikern zur Orientierung dienen sollten.⁸ Auch die Musikverlagsbranche vertrieb Notenalben, die einen „nach Handlungs- und Stimmungsmustern aufgeschlüsselten Vorrat an Musikstücken“⁹ bereitstellten und in der Kompilationspraxis genutzt wurden.¹⁰ 1927 erschien das *Handbuch der Film-Musik* von Hans Erdmann, Giuseppe Becce und Ludwig Brav, in welchem verlagsübergreifend 3050 Musiktitel in einer nach Handlungsmustern und Stimmungen geordneten Systematik versammelt wurden.¹¹ Dabei wurden nicht nur Kompositionen berücksichtigt, die für die Stummfilmbegleitung erstellt worden waren, sondern auch Titel aus Opern und Konzerten. Neben der Vermittlung von Stimmungen, die zumeist als das grundlegende Prinzip der Stummfilmmusik aufgefasst wird,¹² sind hier schon Hinweise auf die deskriptive Konzeption von Filmmusik enthalten:

Nach der im 1. Band dargelegten Theorie [...] soll die Filmmusik auf die Bewegung des Films eingehen, wobei *Bewegung* sowohl die zeitlich geordneten Bewegungsabläufe der *visuellen Schicht* [...] als auch die immanente Dynamik von Gefühlsbewegungen sowie die narrative Schicht des Films im Sinne von Aktion, Reaktion und Kontemplation beinhalten kann.¹³

So lassen sich hier die oben dargestellten Funktionen von Filmmusik, wie sie sich in der musikwissenschaftlichen Forschung zum Tonfilm etabliert haben, schon in der frühen Theorie zur Stummfilmmusik nachzeichnen. Trotzdem bleibt es problematisch, die Funktionssystematiken aus der Analyse des Tonfilms auf den Stummfilm zu übertragen: blieb die Stummfilmaufführung doch eine Live-Situation, in der die konkrete musikalische Gestaltung trotz der vielfältigen Verfahren der „Auswahl, Zusammenstellung und Anpassung präexistenter Musikstücke nach dramaturgischen Erwägungen“¹⁴ immer eine einmalige Performance und natürlich stark abhängig von den Fähigkeiten und Vorlieben des Pianisten oder Kapellmeisters bleiben musste.

⁸ Vgl. Siebert 1995, Sp. 448 (wie Anm. 1).

⁹ Siebert 1995, Sp. 448 (wie Anm. 1).

¹⁰ Ab 1919 erschien regelmäßig die Kompilationsreihe *Kinothek* (Abkürzung für Kinobibliothek) von Giuseppe Becce.

¹¹ Erdmann, Hans u.a.: *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*. Berlin-Lichterfelde 1927. Die Autoren gehen in ihrer Systematik von fünf Kategorien aus, nach denen die Musikstücke geordnet sind: Spannung, Bewegung, Helligkeit, Stimmung und Form.

¹² Vgl. Bullerjahn, Claudia: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg 2001, 83-88.

¹³ Siebert 1995, Sp. 449 (wie Anm. 1). Hervorhebung im Original

¹⁴ Siebert 1995, Sp. 448 (wie Anm. 1).

Jede einzelne Performance kann natürlich trotzdem in Hinblick auf die Funktionen, die die Musik in Relation zu den filmischen Bildern übernimmt, untersucht werden, wenn denn ein Protokoll vorliegt. Bezüglich der Konzeption einer Begleitmusik zu einem bestimmten Stummfilm, selbst bei einer für einen einzelnen Stummfilm original komponierten Filmmusik, verwässern die Kategorien der Filmmusikanalyse aufgrund der unwägbaren Differenzen jeder einzelnen Aufführung. Insbesondere die Frage, inwiefern eine Synchronität von Bild und Musik gewährleistet werden kann, entscheidet darüber, ob die Konzeption einer Filmmusik zum Stummfilm in ihrer Bild-Ton-Relation verbindlich analysiert werden kann oder nicht. Je weniger Hinweise sich darauf finden lassen, wie eine Filmmusik mit den Stummfilmbildern synchronisiert werden soll (oder zumindest kann, wie es in den Kompilationen vorgeschlagen wird), desto größer müssen die Maßeinheiten angesetzt werden, in denen Musik und Bild zueinander in Beziehung gesetzt werden, will man die Funktion der Musik in Hinblick auf die Filmbilder analysieren. Für *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* lässt sich zeigen, dass Bild und Musik besonders kleinteilig aufeinander abgestimmt sind. Dadurch werden in diesem Film Effekte hergestellt, die dann im weiteren Verlauf der Tonfilmgeschichte von grundlegender Bedeutung für die Produktion von Trick- und Musikfilmen wurden.

Die Abenteuer des Prinzen Achmed

Der Film *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* verfügt über eine eigens für ihn komponierte Filmmusik. Lotte Reiniger engagierte für dieses Projekt den Komponisten Wolfgang Zeller, der auch die Uraufführung dirigierte.¹⁵ Die instrumentale Besetzung weist darauf hin, dass *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* als Zeugnis des Übergangs von der Begleitpraxis der Stummfilmmusik zur symphonischen Ausgestaltung betrachtet werden kann, wie sie später im Tonfilm insbesondere im Hollywoodkino ausgebaut wurde. Die große Orchesterbesetzung, inklusive exotischer Ergänzungen (Celesta und Tam Tam), zeigt außerdem, dass der Film für die Aufführung in entsprechend großen Kinostätten konzipiert war, wie sie in den 1920er Jahren in den Großstädten entstanden.¹⁶

In der Organisation von Musik und Bild lässt sich im Verlauf der 1920er Jahre eine Tendenz dahingehend ausmachen, dass eine detailliertere Synchronisierung von Bild und Musik angestrebt wurde. Die Musik funktionierte nicht mehr primär als Begleitung der Filmvorführung, sondern wurde als weitere Vermittlungsebene genutzt: Es entstanden immer häufiger Kompositionen ex-

¹⁵ Zeller hatte auch die musikalische Leitung zu Reinigers erstem Musikfilm *Zehn Minuten Mozart* (1930) inne. Zur Biographie Zellers vgl. Raber, Christine: Der Filmkomponist Wolfgang Zeller. Propagandistische Funktionen seiner Filmmusik im Dritten Reich. Laaber 2005.

¹⁶ Die instrumentale Besetzung in der Stummfilmbegleitung veränderte sich mit der Etablierung der großen Kinosäle. Während vor 1920 die kleineren Kinoorchester üblicherweise als Klaviertrios (Klavier, Violine, Cello) besetzt waren, entstanden um 1920 die Salonorchester (Violine, Violine obligat, Cello, Kontrabass, Flöte, Oboe, Klarinette, Trompete, Posaunen, Harmonium, Klavier, Schlagzeug). Zwischen 1920 und 1929 fanden sich in entsprechend großen Kinostätten auch weitaus größere Besetzungen, bis hin zum vollständigen Sinfonieorchester. Vgl. Siebert 1995, Sp. 448 (wie Anm. 1).

plizit für einen bestimmten Film und in der Aufführungssituation erhielt die Synchronisierung eine immer größere Relevanz. So kann man etwa in der Musik, die Edmund Meisel zu Sergej Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) komponierte, Sequenzierungen erkennen, die an der Struktur der Bildermontage orientiert sind.¹⁷ Reinigers Film *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* zeichnet sich in Hinblick auf diese Entwicklung im Stummfilm dadurch aus, dass die zeitliche Organisation von Musik und Bildebene des Films besonders kleinteilig aneinander ausgerichtet ist. So lassen sich die Kategorien der Tonfilmanalyse auf *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* anwenden: Hinsichtlich der Kompositionstechnik sind sowohl Elemente aus der Moodtechnik¹⁸, dem Underscoring¹⁹ als auch der Leitmotivtechnik²⁰ in dieser Filmmusik vorhanden. Dass diese Techniken in Zellers Komposition überhaupt identifizierbar sind, kann nur dadurch funktionieren, dass Musik- und Bildebene dieses Films so organisiert sind, dass sie zeitlich relativ eng miteinander korrespondieren. Würden Musik und Bild nicht in ausreichendem Maße synchron verlaufen, käme es zu Verschiebungen der Semantiken auf beiden Ebenen, die eigentlich gemeinsam zu einer semantischen Ebene verschmelzen sollen. In *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* lassen sich in der Filmmusik verschiedene Strategien finden, die darauf hinweisen, wie sehr Zeller und Reiniger darauf bedacht waren, Musik und Bild zu synchronisieren. Dies soll hier anhand einer

¹⁷ Dabei funktioniert die Musik aber kontrapunktisch zu der Bildebene des Films.

¹⁸ Die Moodtechnik beschreibt eine Strategie von Komposition, die versucht, eine Stimmung zu erzeugen. Aus produktionsästhetischer Perspektive wird dabei unterschieden zwischen den Stimmungen, die den Charakteren innerhalb der Filmhandlung zugesprochen wird, und der Stimmung, die beim Zuschauer hervorgerufen werden soll. Unterscheiden sich diese beiden Stimmungen, kann die Filmmusik gerade dadurch, dass sie beim Zuschauer eine andere Stimmung erzeugt, als beispielsweise dem Protagonisten auf der Leinwand zugesprochen wird, kontrapunktisch funktionieren.

¹⁹ Das Underscoring beschreibt eine Kompositionsweise, bei der die Bewegungen, die auf der visuellen Ebene des Films dargestellt werden, in Ereignisse auf der akustischen Ebene umgesetzt werden. Dabei wird versucht, durch die Musik solche Geräusche zu imitieren, die eine Bewegung im realen Raum erzeugen würden. Das Underscoring funktioniert daher klangmalerisch: So werden etwa die rhythmischen Muster, die bei einer Bewegungsart entstehen, auf zumeist sehr stilisierte Art musikalisch imitiert. Hierin besteht eine deutliche Affinität zur Programmmusik, so dass bei dieser Kompositionstechnik häufig auch auf Konventionen aus der Programmmusik zurückgegriffen wird. Darüber hinaus funktioniert die Musik beim Underscoring oft als Verdopplung der Bewegung, die im Bild zu sehen ist: Die Bewegung im Raum wird in eine Bewegung in den Tonraum übersetzt. Diese beiden Bewegungen – auf der visuellen und der akustischen Ebene des Films – müssen möglichst synchron ablaufen, um vom Zuschauer als eine Entität verstanden zu werden. Diese Technik ist integraler Bestandteil des Zeichentricks, in welchem die Bewegungen der Figuren zumeist durchgängig durch musikalische Imitationen dieser Bewegungen begleitet werden. Dabei funktionieren die Versuche, Bewegungen musikalisch abzubilden, über Entlehnungen aus der Programmmusik, indem auf konventionalisierte Analogisierungen von Klangraum und realem Raum zurückgegriffen wird, etwa auf Kategorien wie oben und unten.

²⁰ In der Leitmotivtechnik werden den einzelnen Charakteren, Gegenständen, Orten oder Handlungselementen Motive zugeordnet. Im Verlauf der Filmhandlung wird die Assoziation des einzelnen Motivs mit dem ihm zugeordneten Element immer weiter verstärkt, so dass das Motiv dieses Element zitieren kann, ohne dass dieses Element auf der Bildebene sichtbar sein muss. So werden Vor- und Rückverweise möglich, die allein durch die Musik ausgedrückt werden und die vertikale Beziehung zwischen Musik und Bild, die bei der Moodtechnik streng eingehalten wird, kann durchbrochen werden.

Szene des Films beispielhaft dargestellt werden: der Kampfszene zwischen der Hexe und dem afrikanischen Zauberer am Ende des vierten Aktes.²¹

Für alle drei der genannten Kompositionstechniken lassen sich in dieser Szene Beispiele finden, die darauf hinweisen, dass Musik und Bild synchronisiert sein sollen, da sonst der entsprechende Effekt hinfällig wäre. Die Hexe verfügt über ein Leitmotiv, das schon am Beginn des Films bei der Vorstellung der einzelnen Figuren eingeführt wurde und in der Kampfszene beim Auftritt der Figur zitiert wird.²² Mit dem Auftritt des Zauberers beginnt die Begleitung des Kampfes, wobei die verschiedenen Phasen der Auseinandersetzung musikalisch gleichsam abgebildet werden: Unterbrochen durch die Verwandlungen der beiden Figuren in verschiedene Tiere, findet eine Entwicklung der Musik statt, die eine stetige Steigerung der Spannung transportiert und damit den Kampf in seiner Dramaturgie begleitet. Dies stellt eine Umsetzung der Moodtechnik dar. Rhythmisch, melodisch, harmonisch und durch die Instrumentalisierung werden hier musikalische Figuren der Steigerung und der Aufwallung eingesetzt, welche die Atmosphäre der Konfrontation und des Kampfes musikalisch vermitteln.²³ Auch das Underscoring lässt sich als Kompositionsstrategie identifizieren: Die Verwandlungen der Figuren zu verschiedenen Tieren werden akustisch begleitet durch das Schlagzeug. Dieses erzeugt mit der kleinen Trommel und dem Becken ein Rauschen, das als wiederkehrendes Geräusch der Verwandlungen inszeniert wird.²⁴ Diese Verwandlungen erfolgen relativ schnell – die kürzeste umfasst nur vier Einzelbilder.²⁵ Die Syn-

²¹ Diese Szene umfasst im Film die Minuten 53.14 bis 55.19. In der Partitur der Filmmusik entspricht dies den Abschnitten 38 bis 42. Zitiert wird hier nach dem Klavierauszug der Partitur, welcher im Archiv des Stadtmuseums Tübingen vorliegt unter der Signatur R 644a, b.

²² Erstmals erklingt dieses Motiv in 02.10, wenn die Hexe im Prolog des Films vorgestellt wird. Außerdem wird es bei ihren Auftritten in 30.29 und 58.40 zitiert, wenn sie gegen die Dämonen von Wak-Wak kämpft.

²³ Beide Motive – sowohl das Leitmotiv der Hexe, als auch das Motiv, das beim Kampfauftritt des Zauberers eingeführt wird – vermitteln diese Spannung durch die rhythmische, melodische und harmonische Gestaltung: Durch die Verbindung der starken Betonungen der Viertel und auf der jeweils ersten und dritten Zählzeit mit dem chromatischen Aufgang erfährt das Motiv eine Steigerung, die dynamisch durch die Entwicklung von Pianissimo zum Fortissimo ergänzt wird. Diese dynamische Steigerung wird im Finale des Kampfes ab Abschnitt 42 noch deutlich verstärkt (bis hin zum forte fortissimo in den Takten 4 bis 12 des 42. Abschnitts). Zudem wird in diesem Finalteil das Tempo beschleunigt, indem ein Taktwechsel von drei Vierteln zu zwei Vierteln bei konstanter Notenlänge stattfindet. Auch durch die Instrumentalisierung findet eine Steigerung statt, indem die Streicher ab Teil 42 auf den unbetonten Zählzeiten hohe Akkorde im staccato spielen, was geradezu der typischen musikalischen Illustration von Spannung im Thriller und Horrorfilm entspricht. Als berühmtestes Beispiel dürfen wohl die Streichereinsätze in der Duschszene des Films *Psycho* (USA 1960) benannt werden.

²⁴ Die erste Verwandlung des Zauberers in einen Löwen findet statt in 53.51 bis 53.54 (das entspricht in den Noten Akt IV, Abschnitt 37, Takt 9). Die Hexe verwandelt sich in 53.59 bis 54.00 in eine Schlange (Noten: Abschnitt 38, Takt 5). Nach einem kurzen Kampf verwandelt sich der Zauberer in 54.05 bis 54.07 in einen Skorpion (Abschnitt 38, Takt 10), die Hexe in 54.13 bis 54.18 in einen Hahn (Abschnitt 38, Takt 16). Der Zauberer verwandelt sich dann in 54.21 bis 54.23 in einen Geier (Abschnitt 39, Takt 3). In 54.32 verwandeln sich beide gleichzeitig in Fische (Abschnitt 39, Takt 12) und in 54.48 zurück in ihre menschlichen Gestalten (Abschnitt 41, Takt 1).

²⁵ Vgl. dazu das Dokument R 645 aus dem Nachlass Reinigers: In diesem Dokument – dem Filmprotokoll zu *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, hat Reiniger die Summen der Einzelbilder in den einzelnen Szenen notiert. Aus diesen Angaben kann darauf geschlossen werden, wie lang die Verwandlungen des Zauberers und der Hexe jeweils dauern, in Einzelbildern gemessen.

chronisation von Bild und Ton muss daher entsprechend exakt organisiert sein, da sonst der Effekt der Untermalung verloren ginge.

Natürlich muss in Hinblick auf die Version des Films, die dieser Analyse zugrunde liegt, davon ausgegangen werden, dass diese – für einen Stummfilm – besonders exakte Synchronisation gezielt produziert wurde: In der Aufnahme auf der DVD der Reiniger-Gesamtausgabe wird der Film mit einer Tonspur gezeigt, die 1999 vom Deutschen Filmorchester Babelsberg im Auftrag von ZDF und Arte eingespielt wurde. Dass die Verwandlungsszenen der Hexe und des Zauberers trotzdem eine sekundengenaue Abstimmung von Bild und Ton bedürfen, die in jeder einzelnen Aufführung erreicht werden soll, lässt sich eindrucksvoll nachvollziehen, wenn man verschiedene Musikfassungen miteinander vergleicht: Die Gesamtausgabe bietet mehrere Tonspuren zu *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* an. Neben der Orchesterversion von Zellers Originalkomposition gibt es auch eine Version des Ensembles I Salonisti, ein Kammerensemble aus Streichern und Klavier.²⁶ In der Version, die von I Salonisti eingespielt wurde, ergeben sich vor allem durch ein anders ausgeführtes Tempo einige Unterschiede im Timing, insbesondere in Hinblick auf die Verwandlungsszenen. Es kommt – im Vergleich mit der Orchesterfassung – zu einer Verschiebung: Die Verwandlungen von den Vogel- zu den Fischgestalten in 54.32 findet nicht synchron zu den Takten statt, die in Zellers Original durch das Rauschen des Schlagzeugs markiert sind und die von I Salonisti durch ein Tremolo des Klaviers ersetzt wird. Die Verwandlungen fallen an dieser Stelle (54.32) noch in den Abschnitt 39 des originalen Notenmaterials. In Zellers Komposition sind die Abschnitte 39 und 40 aber deutlich unterschieden: Durch unterschiedliche Instrumentalisierung wird hier eine programmatische Abbildung der jeweils sichtbaren Tiergestalten erreicht: Die Vögel in Abschnitt 39 werden durch Holzbläser, die Fische in Abschnitt 40 durch schnelle, wellenförmige Bewegungen in den hohen Streichern imitiert. Auch wenn in der Interpretation der Filmmusik durch das Kammerensemble I Salonisti diese instrumentale Aufteilung hinfällig wird, ist doch sehr auffallend, dass die Sequenzierung der musikalischen Abschnitte nicht zu derjenigen der Filmbilder passt: Die Verwandlung von den Vögeln zu den Fischen fällt mitten in die Melodie eines Abschnitts (Abschnitt 39 der Partitur). Andersherum findet während der Zäsur zwischen den musikalischen Abschnitten, die hier von dem Klaviertremolo gefüllt wird, keine Verwandlung statt. Bild und Musik sind hier nicht synchron, was dazu führt, dass sowohl die Gestaltung der Musik, als auch die der Bilder an semantischem Gehalt einbüßt: Die Bewegungen der Fische scheinen gegenüber der vorherigen Figuren beliebig organisiert, sie passen nicht zu der Struktur, die die vorherigen Abschnitte des Kampfes aufgezeigt hat.

Offensichtlich wurden in der Interpretation der Filmmusik durch I Salonisti an dieser Stelle andere Parameter bevorzugt.²⁷ Der störende Effekt dieser Verschiebung wäre sicherlich noch größer,

²⁶ Diese Aufnahme wurde 2005 eingespielt, das Arrangement stammt von György Mondvay.

²⁷ So scheint das Timing an Beginn und Ende der Szene exakter berücksichtigt: Während in der Aufnahme des Babelsberger Filmorchesters die letzte Bewegung des Zauberers und der letzte Akkord der Musik nicht synchron sind, ist

wenn er in einer Aufführung mit Orchesterbesetzung stattfinden würde.²⁸ Die Originalkomposition lebt dagegen gerade davon, dass die verschiedenen Abschnitte des Kampfes instrumental verschieden gestaltet sind. Die Zäsuren entsprechen in ihrer Anzahl und zeitlich relativen Anordnung den Verwandlungen der Figuren in verschiedene Tiere, so dass Bild und Musik hier eine relativ strenge Synchronisation erfordern: Die kürzeste dieser Verwandlungen dauert nur vier Bilder, also ein Sechstel einer Sekunde.²⁹ Die Begleitung dieser Verwandlungen dauert etwas länger: Die Figuren fliegen vor ihren Verwandlungen in die Luft und danach wieder zu Boden, bevor der Kampf weitergeht. In der musikalischen Begleitung umfasst das Rauschen, das vom Schlagzeug produziert wird, nicht nur die Verwandlungen selbst, sondern auch das Auf- und Abfliegen.³⁰ Trotzdem umfassen diese Szenen insgesamt zumeist nur ein oder zwei Sekunden.³¹ Um eine solch genaue synchrone Organisation in der Aufführung des Stummfilms zu ermöglichen, sind in der Komposition Hilfestellungen für die Ausführung vorhanden: Die Takte, die die Verwandlungen mit dem Rauschen des Schlagzeugs begleiten, sind durch Fermaten gekennzeichnet, d.h. diese Noten sollen außerhalb des durchgehenden Metrums ausgehalten werden. Auf diese Weise können sie mühelos auf die Länge der Verwandlung im Bild angepasst werden, unabhängig von dem Tempo, in dem die Musik aufgeführt wird, d.h. dass unabhängig davon, mit welchem Tempo eine Verwandlungsszene von der Musik erreicht wird, die Klangdauer des Schlagzeugrauschens angepasst werden kann, so dass der Beginn eines jeden Abschnitts exakt synchronisiert ist.

Anhand dieser Szene wird aus der Analyse des Films und dem Vergleich der verschiedenen Musikfassungen deutlich, dass in *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* ursprünglich versucht wurde, eine Einheit von Bild- und Tonebene herzustellen. Reiniger selbst formuliert den Anspruch, den sie in dieser Hinsicht an ihren Film stellte:

Früher machte ich meine Filme ohne Ton, in der Hoffnung, daß das Orchester eine möglichst schöne Musik dazu spielen wird. Bis zu meinem PRINZEN ACHMED. Dieser Film wurde schon wie ein Tonfilm angelegt,

dies in der Interpretation durch das Kammerensemble exakt abgestimmt.

²⁸ Da die Kammerbesetzung insgesamt über weniger verschiedene Klangfarben verfügt als die Orchesterbesetzung, fallen die Klaviertremolos nicht so sehr auf, wie es die Schlagzeugpassagen täten, würden diese nicht synchron zu den Verwandlungen abgespielt werden. Die Originalkomposition erhält ihre Plastizität gerade dadurch, dass im Kontrast zwischen diesen Verwandlungsskizzen durch das Schlagzeug und den melodischen Passagen, in denen das Orchester die Kämpfe illustriert, auf der musikalischen Ebene eine Struktur entsteht, die der Abfolge der Kampfszenen auf der Bildebene entspricht. Auf diese Weise wird die Struktur des Kampfes – eigentlich: die der verschiedenen Kämpfe in den verschiedenen Tierfiguren – verdoppelt und so auf der musikalischen wie auf der bildlichen Ebene dargestellt. Dies entspricht dem Anspruch an den Tonfilm, als Gesamtkunstwerk zu funktionieren.

²⁹ Reiniger produzierte 24 Bilder pro Filmsekunde, vgl. Reiniger, Lotte: *Schattentheater, Schattenpuppen, Schattenfilm. Eine Anleitung*. Tübingen 1981, 124.

³⁰ Vgl. das Dokument R 645 im Archiv des Stadtmuseums Tübingen.

³¹ Zu den Dauern dieser Verwandlungen inklusive des Auf- und Abfliegens vgl. Fußnote 24.

Wolfgang Zeller komponierte ganze Partien der Musik vor der Aufnahme, und die Trickaufnahme wurde bereits nach einem vorher festgelegten musikalischen Rhythmus gedreht. Dann wurde zu dem Film eine in vollkommener Übereinstimmung mit der Geste komponierte Partitur geschaffen.³²

Dieses Vorgehen, in dem die Musik vor den Bildern eines Films produziert wird, um auf diese Weise eine möglichst exakte Synchronisierung zu erreichen, wird in der weiteren Entwicklung des Films zum integralen Bestandteil der Trickfilmproduktion. Ein geradezu paradigmatisches Beispiel findet sich in *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* dabei auch für die in der Filmmusikanalyse so genannte Musik im Bild: Im dritten Akt spielen mehrere Szenen in einem chinesischen Palast, in dem ein Glockenspiel ertönt, das gleichzeitig im Bild sichtbar ist. Dieses im Bild sichtbare Instrument wird als Klangquelle identifiziert, indem die Bewegungen des Spielers im Bild und Melodie und Rhythmus der Musik exakt übereinstimmen.³³ Auch hier ist ein enormes Maß an Synchronisierung erforderlich, Verschiebungen würden hier zu einer Distanzierung von Ton- und Bildebene führen: Würden die Spielbewegungen des Instrumentalisten im Bild und die Glockenmelodie im Ton nicht synchron aufgeführt werden, würde die Trennung von Musik und Bild umso deutlicher. Ein Eindruck des Films als audiovisuelle Einheit, als die er an dieser Stelle offensichtlich konzipiert ist, würde geradezu karikiert.³⁴ So hat Reiniger für die Trickfilmgeschichte mit *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* nicht nur dadurch Pionierarbeit geleistet, dass sie den ersten Trickfilm in Spielfilmlänge produziert hat, sondern auch indem sie in Zusammenarbeit mit Zeller hinsichtlich der Produktion von Trickfilmmusik zentrale Strategien für die Synchronisierung von Musik und Bild entwickelt hat. Reiniger beschreibt diese Pionierphase in einem Text mit dem Titel *The Adventures of Prince Achmed. Or What may happen to somebody trying to make a full length cartoon in 1926*:

Although this was the time of the silent film, we were anxious to provide our picture with every support to come over well to its audience. So we had the musician Wolfgang Zeller collaborating with us throughout the whole time, composing the score. When for instance a procession was wanted, he composed a march, we measured with stopwatches, and tried to move the figures according to its beat. Or a Glockenspiel was executed to measure. In this period the better theatres employed an orchestra and for the more ambitious films a special music was composed, in our score for this purpose small pictures of the film were cut out and pasted into it, so that the conductor [sic] knew where he had to [sic] place his intended effects.³⁵

³² Reiniger, Lotte: Zehn Minuten Mozart (1931). In: Licht-Bild-Bühne Berlin. Nr. 21. 24. Januar 1931. Beilage *Film und Ton*, Nr. 4. Zitiert nach Mebold, Anke: Musik und Zaubereien. Booklet zur DVD. Berlin 2008, 6-7, hier 6. Hervorhebung im Original.

³³ Das Glockenspiel erscheint als so genannte Musik im Bild in 26.28-26.34 sowie 26.47-26.54.

³⁴ Auch in der Interpretation durch I Salonisti wird an diesen Stellen ein Glockenspiel eingesetzt, um den Klang der im Bild sichtbaren Glocken nicht durch die Streicher oder das Klavier darstellen zu müssen.

³⁵ Die Handschrift dieses Textes liegt im Archiv des Stadtmuseums Tübingen vor unter der Signatur R 668. Der Text ist

Während aber im Trickfilm der Tonfilmtechnik die Zusammenführung von Bild- und Tonspur letztendlich im Schneiderraum geleistet wird, mussten für *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* Vorkehrungen getroffen werden, um eine möglichst exakte Synchronität für jede einzelne Aufführung zu gewährleisten. Neben Details wie dem oben dargestellten Einsatz von Fermaten an zentralen Stellen der Handlung, können dabei zwei zentrale Maßnahmen benannt werden: So ist die Notation der Partitur in sehr kleine Abschnitte aufgeteilt, die selten mehr als zehn Takte umfassen und sich an Handlungseinheiten orientieren. Auf diese Weise wird schon aus der Organisation des Notenbildes heraus eine Orientierung möglich, anhand derer jeder Beginn eines neuen musikalischen Abschnittes am Beginn der entsprechenden Handlung im Bild ausgerichtet werden kann. Für die Uraufführung ist darüber hinaus als zweite Maßnahme überliefert, dass Zellers Partitur durch kleine eingeklebte Szenenbilder ergänzt war, so dass diese einzelnen Abschnitte exakt mit den jeweiligen Handlungsabschnitten bildlich identifiziert werden konnten.³⁶

Diese starke Koordinierung von Musik und Bild führt dazu, dass sich die Kategorien aus der Filmmusikanalyse auf *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* anwenden lassen: So kann für die hier exemplarisch analysierte Kampfszene festgehalten werden, dass die Musik durchgehend paraphrasierend funktioniert.³⁷ Zugleich können dadurch, dass hier von einer – für einen Stummfilm – sehr exakten zeitlichen Koordinierung von Bild und Ton ausgegangen werden kann, verschiedene Funktionen von Filmmusik identifiziert werden.³⁸ So kann man das Rauschen des Schlagzeugs, welches die Verwandlungen begleitet, strukturell als Sequenzierung betrachten, durch die die einzelnen Abschnitte des Kampfes voneinander getrennt werden.³⁹ Dramaturgisch findet eine stetige Steigerung bis zum Sieg der Hexe über den Zauberer statt.⁴⁰ Auch auf der Ebene der epischen Funktionen kann das Rauschen als eine narrative Markierung der Verwandlungen betrachtet werden, da schon im vorherigen Verlauf des Films Zauberaktionen mit dieser tonmalerischen Ge-

nicht paginiert, innerhalb des Dokumentes findet sich dieses Zitat auf der dritten Seite.

³⁶ Vgl. Furniss, Maureen: Art animation. Music in art animation. In: Harper, Graeme: Sound and music in film and visual media. An overview. New York u.a. 2009, 588-601, hier 590, sowie Schurig, Michael/ Worschech, Thomas: Die Restaurierung. Artikel im Booklet zu *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*. Berlin 2008, 10-12, hier 11.

³⁷ Dies gilt für den gesamten Film: Die Musik wird nirgends kontrapunktisch eingesetzt.

³⁸ Die folgende Deutung filmmusikalischer Funktionen bezieht sich auf Zellers Originalkomposition, da aus den Hilfestellungen, die Reiniger und Zeller für die Synchronisierung von Musik und Bild anbieten, davon ausgegangen werden kann, dass das Verhältnis von Ton- und Bildebene des Films zueinander festgelegt ist. Trotzdem sind natürlich andere Interpretationen der Musik und damit des Verhältnisses von Musik und Bild zueinander möglich, wie anhand der Interpretation durch I Salostini gezeigt wurde.

³⁹ Eine weitere Szene im Film, in der die Musik besonders deutlich zu einer Sequenzierung beiträgt, enthält die Erzählung Aladins im vierten Akt: Unmittelbar vor dem Beginn der Binnenerzählung findet in der Musik eine Pause statt, ebenso unmittelbar nach Beendigung der Erzählung. Auf diese Weise wird diese narrative Ebene markiert und von der Rahmenhandlung, der eigentlichen Geschichte des Films, abgesetzt.

⁴⁰ Vgl. Fußnote 25.

staltung markiert wurden.⁴¹ Die persuasive Funktion der Filmmusik muss an dieser Stelle in der Unterstützung der Spannung um den Ausgang des Kampfes und die Bedrohung des Filmhelden gesehen werden.

Auch die zeitgenössische Kritik erkannte die besondere Leistung, die Reiniger und Zeller mit diesem Film zur Entwicklung der Filmmusikproduktion beitrugen:

Picture and sound were combined in clear and captivating harmony through the contribution of Wolfgang Zeller, the composer. His aim was not to create mere music to accompany the film, but actual film-music – music to become an organic part of this film.⁴²

In *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* wird die Musik nicht als „Musik zum Film, sondern [als] Filmmusik“⁴³ genutzt und damit ein Schritt in die Entwicklungsrichtung des Films getan, die danach strebte, durch die Verbindung von Bild und Ton zu einem filmischen Gesamtkunstwerk zu gelangen. In Hinblick auf die Rolle der Musik innerhalb des Gesamtwerks Lotte Reinigers nimmt *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* auf diese Weise eine vorausweisende Bedeutung ein: Hier werden die zentralen Vorgehensweisen in der Produktion ihrer Musikfilme in den 1930er und 1950er Jahren gleichsam vorbereitet. Die Reihenfolge der Produktion von Musik und Filmbildern und die Art der engen Verschmelzung dieser beiden Filmebenen zu einem Gesamtkunstwerk bilden dabei allgemein das Vorgehen des Trickfilms; darüber hinaus nimmt die Synchronisierung und Abstimmung von Musik und Bild in Reinigers Musikfilmen eine besondere Rolle ein. Der Film *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* zeigt dabei, dass sich diese Konzeption der Beziehung von Musik und Bild und die daraus folgenden künstlerischen Strategien in der Trickfilmproduktion in Reinigers Werk schon vor der Etablierung des Tonfilms ankündigen.

⁴¹ Schon vor dieser Kampfszene im vierten Akt werden kleine Trommel und Tamtam verwendet, um magische Aktivitäten akustisch zu kennzeichnen, so schon am Beginn des Films, wenn der Zauberer das fliegende Pferd erschafft (03.05).

⁴² Dieser Text findet sich im Archiv des Stadtmuseums Tübingen unter der Signatur R 646. Hierbei handelt es sich um eine Filmkritik von Hermann Scheffauer mit dem Titel *Arabian Nights. Story Lives Again in a Striking Two Dimensional Picture*, die sich in einem der Alben findet, die Reiniger zu ihren Filmen angelegt hat. Leider sind Ort und Datum dieses Textes nicht vermerkt. Der Text ist nicht paginiert.

⁴³ Zitat aus dem Dokument R 662b, ein Text von Kurt Singer im Programmheft zur Erstaufführung *Achmed* mit dem Titel *Musik zum Film*, ohne Paginierung.

Empfohlene Zitierweise

Fitzner, Frauke: Zwischen Stumm- und Tonfilm. Zur Beziehung von Musik und Bild in *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*. In: Animationen: Lotte Reiniger im Kontext der Mediengeschichte. Hg. von Barbara Lange, Catherine Böhm, Andrea Haarer, Antonia Kurz, Olga Özbek und Olga Schwab, Tübingen 2012

(reflex: Tübinger Kunstgeschichte zum Bildwissen, Bd. 5, Hg. von Barbara Lange).

URN: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-opus-61475>

ISSN: 1868-7199