

BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (D 1927, Walter Ruttmann).

Zur Originalstummfilmmusik von Edmund Meisel und einem heutigen Rekonstruktionsversuch.

Björn Rückert & Claudia Bullerjahn (Gießen)

Die landläufige Meinung über Meisels Komposition zu *BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* diskreditiert die Musik vorrangig als illustrativ, die Bildinhalte allein verdoppelnd, klischeehaft und deswegen künstlerisch als nicht sonderlich wertvoll. Diese Einstufung trifft, so pauschal und plakativ wie beispielsweise bei Helga de la Motte-Haber und Hans Emons (1980, 60f) sowie Werner Sudendorf (1984, 20ff) deklariert, nicht zu. Die Intentionen des Künstlerduos Meisel und Ruttmann in den zwanziger Jahren, einer Zeit der Umbrüche, wurden dabei ebenso wenig berücksichtigt wie eine orchestrale Umsetzung der Musik. Den Autoren der diffamierenden Schriften lag ausschließlich die überlieferte Piano-Direktionsstimme mit den darin enthaltenen Synchronangaben vor, welche eine Besprechung der Filmmusik lediglich auf rein theoretischer Basis ermöglichte. Eine Rekonstruktion der Orchesterfassung auf der Grundlage dieses erweiterten Klavierauszuges wurde erstmals 1987 von Mark-Andreas Schlingensiepen unternommen, so dass sich alle vorherigen Aussagen zur Musik alleine auf das wesentlich reduzierte Abbild der Orchesterfassung beziehen konnten. Der künstlerische Kontext von Regisseur und Komponist, die zeithistorische Einordnung von Inhalten und Machart, die Vielfalt der Instrumentierung, die Synchronisationssituation zwischen Film und Musik in der Live-Aufführung sowie die möglicherweise rezipientenorientierten Ansätze Ruttmanns und Meisels blieben außen vor. All diese Sachverhalte spielen jedoch im Rahmen der Filmmusikanalyse und hinsichtlich der Interdependenz von Film und Musik bei *BERLIN* eine bedeutende Rolle, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

Untersuchungsgegenstand

Der dokumentarische Stummfilm *BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT*, der unter der Regie von Walter Ruttmann (1887-1941) entstand, wurde am 23. September 1927 im Taentzien-Palast Berlin mit der Originalstummfilmmusik von Edmund Meisel (1894-1930) uraufgeführt. Heute ist lediglich ein 139-seitiger Klavierauszug der Komposition überliefert, der, ähnlich einem Particell, eine über die gewöhnliche

Klaviernotation hinausgehende zusätzliche Stimme umfasst. Darüber werden sowohl das harmonische und melodische Material ergänzt als auch wertvolle Hinweise zu Instrumentierung, Motivik und Bildbezug gegeben. Der Analyse lag die am 30. September 2007 auf Arte ausgestrahlte Aufzeichnung der Aufführung vom 24. September 2007 im Friedrichstadtpalast Berlin zugrunde, die anlässlich des 80-jährigen Jubiläums des BERLIN-Films stattgefunden hatte. Unter der Leitung von Dirigent Frank Strobel führte dort das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin die Orchestrierung der Piano-Direktion (nachfolgend PD genannt) des Mainzer Komponisten Bernd Thewes zum Film auf. Der Erstautor der vorliegenden Arbeit war als Assistent des Dirigenten Frank Strobel bei Proben, Studioaufnahmen und der Premiere in Berlin anwesend und stand darüber hinaus in ständigem Kontakt mit dem Komponisten Bernd Thewes.

Künstlerischer Kontext von Regisseur und Komponist

Mit dem Namen Walter Ruttmann verbinden sich in erster Linie abstrakte Filme Anfang der 1920er Jahre. Der ambitionierte Maler aus Frankfurt am Main gilt mit seiner OPUS-Film-Reihe I bis IV für viele Autoren neben Viking Eggeling und Hans Richter als Begründer dieses Genres (vgl. Goergen 1995, 11; la Motte-Haber/Emons 1980, 45). Klare geometrische Formen gehen dabei in rhythmischen Bewegungen ineinander über, lösen einander ab und fusionieren zu größeren Einheiten. Die optischen Kontraste von hell und dunkel, schneller und langsamer Bewegung sowie natürlich gewachsener und technisch produzierter Physiognomie der Formen stehen dabei im Vordergrund (z.B. LICHTSPIEL OPUS I-IV) und bilden eine visuelle Musik, bei der optische Formen ähnlich musikalischen Motiven fortwährend variiert, entwickelt und miteinander kontrastiert werden. Bei diesen Experimenten orientierte sich Ruttmann maßgeblich an bekannten filmästhetischen Konzepten der Zeit (z.B. Hermann Häfker, Béla Balázs, Dziga Vertov und Sergej Eisenstein). Mit zahlreichen Arbeiten für die Werbeindustrie und die Mitarbeit an Lotte Reinigers Scherenschnittfilm DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED (D 1926) sowie an dem Falkentraum in Fritz Langs DIE NIBELUNGEN (D 1924), sicherte er sich seinen Lebensunterhalt (vgl. Goergen 1989, 23f).

Edmund Meisel engagierte sich stark an Erwin Piscators proletarischem Theater am Nollendorfplatz in Berlin. In propagandistischem Sinne agierte er dort für die kommunistische Partei, wobei unklar bleibt, ob Meisel selbst Mitglied war. Er partizipierte an der Verwirklichung der „Idee kollektiver Kunstproduktion“ (Sudendorf 1984, 11) und profitierte von der umfangreichen künstlerischen Infrastruktur. Der Wandel des Programms der Piscatorbühne während der 1920er Jahre, von der rebellisch politisch-proletarischen Revue zum dokumentarischen Drama (vgl. Kothes 1977, 122ff), spiegelt sich in Meisels musikalischer Entwicklung wider. Sein musikalischer Gestus entwickelte sich vom affirmativ besetzten Kampflied zu Geräuschstudien, die Atmosphäre und Zeitgeist vermittelten. In diesem Zusammenhang ist vermutlich auch die Entwicklung seiner Geräuschmaschine vorangeschritten, mit deren Hilfe verschiedene Umweltgeräusche im Gegensatz zu einem traditionellen Instrumentarium relativ naturalistisch reproduziert werden konnten. 1926 erfolgte dann

die erste Zusammenarbeit mit dem russischen Regisseur Sergej Eisenstein bei dessen Propagandafilm *BRONENOSSEZ POTJOMKIN* (*PANZERKREUZER POTESKIN*, UdSSR 1925). Die geräuschhafte und rhythmisch an Bewegungen orientierte Komposition, die er ein Jahr nach der offiziellen russischen Uraufführung für die Berlin-Premiere schrieb, bescherte Meisel einen überdurchschnittlichen Erfolg und dem Film eine vollkommen neue Durchschlagskraft.

1928 widmete er sich dann der Aufzeichnung so genannter Geräuschkassetten (erschieden bei der *Deutschen Grammophon*), die ursprünglich für Eisensteins Film *OKTJABR'* (*OKTOBER*, UdSSR 1928) gedacht waren. Die Musikalisierung von Alltagsgeräuschen, zum Beispiel der Rhythmus eines Zuges bis zur Notbremse, die Ankunft und Abfahrt eines Zuges, Bahnhofsgläusche, Maschinengläusche, Schlachtmusik sowie rhythmische Studien und Chormusiken standen dabei im Vordergrund (vgl. Zielesch 1928/1984, 62).

Meisels rege Aktivitäten im Umfeld von Piscator und Eisenstein belegen, dass er zwischen 1926 und 1930 nahezu ausschließlich im sozialistischen, kommunistischen Lager tätig war – seine Kompositionen mussten daher grundsätzlich einem programmatischen Anspruch gerecht werden. Betrachtet man nun die zwei recht gegensätzlichen Personen Ruttman und Meisel, so erkennt man hinsichtlich des *BERLIN*-Films, dass sie stellenweise divergierende künstlerische Intentionen verfolgten. Während Regisseur Ruttman eine Anwendung seiner abstrakten künstlerischen Errungenschaften auf gegenständliche Inhalte beabsichtigte, ist zu vermuten, dass Komponist Meisel mit der Dokumentation aktueller, zeit- und gesellschaftskritischer Szenen aus dem Berlin der zwanziger Jahre dem Ziel der Gewinnung der Massen für die kommunistische Partei näher kommen wollte. Inwieweit eine Fortsetzung seiner politischen Inszenierungsabsichten über musikalische Inhalte transportiert werden konnte, wurde an anderer Stelle (Rückert 2008) ausgiebig besprochen und soll im vorliegenden Artikel anhand einiger weniger Beispiele herausgestellt werden. Eine grundlegende Basis fanden die zwei Kunstschaffenden in der gemeinsamen Faszination für den Rhythmus. Die Relevanz dieses Aspekts für den Komponisten wird in einem Vorwort des Klavierauszugs „An die Herren Kapellmeister!“ deutlich, in dem er konstatiert, dass er

zu diesem abstrakten Film ‚Berlin, die Sinfonie der Großstadt‘ die einzige Möglichkeit seiner Lautbarmachung: eine rhythmische Komposition, die dem Film das durchgehende akustische Tempo gibt, geschrieben

habe. Und er bittet darum,

diese Musik zunächst rhythmisch aufzufassen, nicht starke Klangwirkungen zu geben, sondern Farbe, d.h. wo sonst *mf*, hier nur *pp* und wo sonst *f*, hier nur *p* in der Klangstärke, allerdings unbeschadet der erforderlichen starken Intensität des Tones. Eigentliche F-Höhepunkte dürfen nur mit dem Bild-Höhepunkt kommen, jedes lyrische Portamento ist zu vermeiden, nur Rhythmus, Rhythmus! (Meisel [1927], 2).

Zeithistorische Einordnung von Inhalten und Machart

Die Metropole Berlin, eine moderne kapitalistische Großstadt krasser sozialer Gegensätze, die 1920 bereits über vier Millionen Einwohner verzeichnete, wird in Ruttmanns *BERLIN*-Film zur Protagonistin. An ihr wird exemplarisch eine gesellschaftliche Entwicklung in den 'Goldenen Zwanzigern' aufgezeigt. Obwohl seit Ende der Inflation 1923 eine allgemeine Prosperität einsetzte, moderne Produktionstechniken, Massenmedien, Massenkonsumartikel und Freizeitkultur florierten, musste dennoch eine Arbeitslosigkeit von etwa zehn Prozent verzeichnet werden. Das daraus resultierende ambivalente Erscheinungsbild der Großstadt wurde zum maßgeblichen Bestandteil des Films. Über eine kontrastierende Schnittbeziehungsweise Montagetechnik wird der Dualismus von arm und reich verdeutlicht. Das Berlin der 1920er Jahre stand nicht nur Modell, sondern sollte in dokumentarischem Sinne als reales Abbild wiedergegeben werden. Ruttmann kann somit vorgeworfen werden, dass er zwar keine explizite Kritik am Kapitalismus und den daraus resultierenden gesellschaftlichen Widersprüchen äußerte, jedoch ein sozialistisches Ideal verfolgte, indem er sich mit seinem Konzept an eine breite Öffentlichkeit wandte und damit den Versuch unternahm, sie für die gesellschaftlich existierenden Kontraste zu sensibilisieren.

Insofern gilt *BERLIN* als ein „Querschnittfilm“, als eine Filmform, bei der die Montage der Szenen im Sinne der Neuen Sachlichkeit nicht nach ihren Inhalten, sondern nach ihren formalen Ähnlichkeiten und ihrem Kontrast vorgenommen wird (vgl. Korte 1991, 75ff). Die Kritik Kracaers, dass in dem Film eine einseitige Berücksichtigung formaler Beziehungen zwischen den benutzten Bildern gegenüber den tatsächlichen Bedürfnissen der Menschen vorherrsche, zielt genau auf diesen Sachverhalt ab (vgl. Kracauer 1927, zit. n. Goergen 1989, 118; Kracauer 1984, 195).

Zur „sinfonischen Begleitmusik“

Meisels Komposition ist insgesamt in fünf Akte gegliedert, wobei dem ersten Akt ein elf-taktiges Vorspiel vorangestellt ist, das den Vorspann des Films begleitet. Ein enges Verhältnis von Bild und Ton scheint in Hinblick auf die ästhetische Konzeption des visuellen Materials unumgänglich. Als maßgeblich strukturierendes Prinzip wird beiderseits die Bewegung vor der Kamera aufgefasst. Diesbezüglich dürfe Meisels Auffassung nach

Filmmusik [...] nur die farbige, rhythmische Unterlage, also Illustration des Bildes sein unter gleichzeitiger Entwicklung der fortschreitenden Handlung durch Weiterführung der entsprechenden Themen. (Meisel 1928/1984, 70)

Die Verwendung des Begriffs „Illustration“ erfolgt im Zusammenhang mit Filmmusik unter Berücksichtigung der Chronologie der einzelnen Entstehungsprozesse des Mediums Film an sich. Filmmusik wird schließlich als Filmmusik bezeichnet, weil sie einerseits auditive Ergänzung, andererseits integrativer Bestandteil des spezifischen, visuellen Mediums Stummfilm ist. In diesem Konglomerat kommen den einzelnen Elementen bestimmte Funktionen zu, die ausschließlich dem Kunstwerk Film in seiner Gesamtheit zugute kommen sollten. So kann Filmmusik sowohl im Ausdruck und Inhalt entgegengesetzt (kontrapunktierend) als auch den Ausdruck und Inhalt nur wiederholend (paraphrasierend) bzw. verstärkend (polarisierend), jedoch immer retroaktiv zum bewegten Bild eingesetzt werden.

Für Ruttmanns dokumentarisches Experiment *BERLIN* verfolgte Meisel daher ein ästhetisches Konzept, welches dem filmischen entsprach. Seine kompositorische Herangehensweise erinnert dabei im weitesten Sinne an den Terminus *Akusmatik*, der der elektroakustischen Musik entlehnt ist. Der Begriff Akusmatik geht vor allem auf Pierre Schaeffer zurück und meint die Loslösung der Klangerscheinungen von ihren Produktionsquellen, wobei Schaeffer die Klangerscheinungen in ein System einordnete (vgl. Schaeffer 1966, 429ff). Häufig dient Akusmatik der Suggestion von Klanglandschaften bei gleichzeitiger Trennung des Akustischen vom Visuellen, was idealer Weise durch im Studio vorproduzierte Lautsprechermusik verkörpert wird. Heutzutage wird häufig ein Wechselspiel zwischen der Erkennbarkeit von Alltagsklängen und einer kontextfreien musikalischen Klanglichkeit angestrebt, um das Assoziationsbedürfnis des Zuhörers zu befriedigen, jedoch gibt es auch Puristen, die den visuellen Verweis ausgeschlossen wissen wollen (vgl. Dack 2002; Ungeheuer 2002, 200-203). In Bezug auf Meisels Komposition kann das geräuschhafte Imitieren visueller Vorgänge, das wegen der realistischen Anleihen an eine deskriptive Filmmusik-Technik erinnert, mit Akusmatik in Verbindung gebracht werden. Die in der Realität tatsächlich vorhandenen Geräusche werden mit dem Orchesterapparat in abstrahierender Art und Weise reproduziert.

Ich lauschte Stunden um Stunden in den Großstadtlärm hinein, notierte mir die Tempi der Geräusche, das Klingeln der Straßenbahnen, das Hupen der Autos, den Rhythmus nächtlicher Schienenarbeit. Aber am schönsten ist es in den Fabriken. Man müsste einen Maschinenfilm drehen (Meisel, zit. n. Zielesch 1928/1984, 62).

Dies geht bei *BERLIN* so weit, dass Sudendorf sogar von einer „Vorwegnahme des Tonfilms“ spricht. Die Musik „sollte [...] nicht nur in formaler Hinsicht dem Film adäquat sein, sondern die Filmmusik als eine dem Film gleichwertige Wirkungsebene qualifizieren“ (Sudendorf 1984, 21).

Dieses Vorhaben wird gleich zu Beginn des Films durch den Einsatz von Ferntrompeten, die zur Premiere im Zuschauerraum positioniert waren, umgesetzt. Anhand einer Aussage Meisels kann das dem zugrunde liegende Konzept belegt werden: „Für die Momente, in denen der Totalitätseindruck unbedingt erforderlich ist, werden Teile des Orchesters in den Zuschauerraum postiert.“ (Meisel, zit. n. Goergen 1989, 116) Auch

wenn Meisel hier von ganzen Teilen des Orchesters spricht, sind der Piano-Direktion nur die im Theater verteilten Trompeten zu entnehmen (PD S.12/T.4). Poldi Schmidt (1927) von der überregionalen Film-Fachzeitschrift Lichtbild-Bühne verweist darüber hinaus in einer zeitgenössischen Rezension der Premiere auf „die Placierung [sic!] des Jazzensembles [und] die des Vierteltonklaviers abseits vom Orchester, so daß dieses die Rolle eines Begleitkörpers auch räumlich übernehmen konnte.“ Das Publikum sollte aufgrund des daraus resultierenden „Totalitätseindrucks“ einen wahrhafteren Wirklichkeitseindruck erfahren. Die Geräusche der Großstadt sollten in ihrer Allgegenwart adäquat auf den Kinoraum übertragen werden. Meisels orchestrale Geräuschnachahmung unterstützt damit die Parallel-Dimensionalität von Film und Musik, indem sie Lokomotiven und Verkehrsszenen, den Start eines Flugzeugs oder Achterbahnfahrten akustisch ergänzt. Ohne die Verwendung seiner in der Fertigstellung befindlichen Geräuschmaschine griff er auf das gewöhnliche Instrumentarium eines zur Premiere „75 Musiker“ (Erdmann 1927, 32) umfassenden Sinfonieorchesters zurück. Eine tatsächlich naturalistische Illustration des filmischen Bildes kann daher nicht erfolgt sein. Die Vermutung von Sudendorf, dass gerade dieser Effekt in der Komposition unweigerlich in eine „Theatralisierung des Kinoraumes [münden musste], in dem der Film nicht mehr die Hauptsache war“ (Sudendorf 1984, 21), sollte hinsichtlich der falschen Annahme zur Verwendung der Geräuschmaschine und unter Berücksichtigung des ästhetischen Konzepts eines Gesamtkunstwerks mit Bedacht betrachtet werden.

Zahlreiche Instrumentierungshinweise im Klavierauszug geben einen umfangreichen Überblick über das von Meisel gewünschte Instrumentarium. So werden beispielsweise Gruppierungen nach Klangfarben in Holzbläser-, Blechbläser- und Streichersätze vorgenommen und unterschiedliche Körperschall-Effektgeräte wie Amboss und Donnerblech gefordert. Als offensichtliches Charakteristikum geht die Integration von Vierteltonelementen aus der Piano-Direktion hervor. Bei der Anfang des 20. Jahrhunderts noch recht jungen Kompositionstechnik, die sich der Mikrotonalität bedient, wird die Oktave in 24 gleiche Abschnitte eingeteilt. Die dabei entstehenden Intervalle sind jeweils nur halb so groß wie temperierte Halbtöne und unweigerlich der abendländischen Hörgewohnheit konträr. Allgemeine Anwendung findet die mikrotonale Erweiterung in zweierlei Art und Weise, indem „die Einführung der Viertelöne [entweder] zur klanglichen Bereicherung [oder einer] Vermehrung der Leiter- und Melodiemöglichkeiten“ (Dahlhaus/Eggebrecht 1998, Bd. 4, 304) dienen. Laut Joachim Stange-Elbe (1994) hat sich die Vierteltonmusik in abendländischen Sphären selbst bis heute nicht durchsetzen können, „ein untrügliches Zeichen dafür, wie sehr auch die zeitgenössische Musik in den Prinzipien der (temperierten) Tonhöhenorganisation verwachsen ist.“ Umso erstaunlicher und experimenteller erscheint diesbezüglich Meisels Komposition, die an zahlreichen Stellen im Klavierauszug Vierteltoninstrumente (Viertelton Harmonium PD S. 78/T. 12, S. 82/T. 4, S. 107/T. 1) respektive Vierteltonmusik-Passagen (PD S. 78/T. 1, S. 130/T. 6) explizit mit entsprechenden schriftlichen Verweisen benennt. Interessanterweise wird jedoch an keiner dieser Stellen Vierteltonmusik ausnotiert. Er versuchte eher einen vergleichbaren, der vertikalen Klangverdichtung zugute kommenden Effekt über eine um einen Viertelton verschobene Intonation bei dem Violin-Solo (PD S. 83/T. 8) oder über die Interpretationsangabe „verschwommen“ im Zusammenhang mit dem Harmonium (PD S. 79/T. 5f) zu

erzielen. Es kristallisiert sich rasch heraus, dass es Meisel ausschließlich um eine klangliche Bereicherung des musikalischen Materials gehen musste. Er verwendet die befremdlich klingenden Elemente an ausgewählten Stellen in der Musik und in direkter bildlicher Entsprechung im Sinne von Erdmanns „Incidenzmusik“ (Siebert 1990, 125ff). So hört man Vierteltonmusik etwa im vierten Akt, wenn die sozialen Unterschiede beim Mittagessen zu Tage treten und elegante Restaurants neben Würstchenbuden und den im Abfall nach Essen Suchenden (PD S. 78/T. 1ff) visualisiert werden. Bei der um einen Viertelton „daneben greifenden“ Violine (PD S. 83/T. 8) sind im Film Musikanten in einem Berliner Hinterhof zu sehen. Möglicherweise sollte hier eine fehlerhaft intonierte und dadurch dilettantisch wirkende Spielweise akustisch authentifiziert werden.

Letztendlich sollte ein symbiotisches Gesamtkunstwerk entstehen. Die Musik soll laut Meisel keine

gleichgültige und dem Filmwerk sehr nachgeordnete Angelegenheit bleiben[, sondern] untrennbar Teil des Ganzen werden. Das Ideal wäre es, zu jeder Filmkopie, die hinausgesandt wird, auch die Musik gleich mitzuliefern (Meisel, zit. n. Zielesch 1928/1984, 62).

Insgesamt kann vermutet werden, dass Meisel eine Rezipientenbindung über populäre Musikidiome und klischeehaft eingesetzte „Neue Musik“ beabsichtigte. Populäre Aspekte werden in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts beispielsweise über Märsche offensichtlich, die im Film Soldaten im Gleichschritt sowie marschierende Arbeiter und Kinder begleiten. Szenen der Ruhe und Besinnung werden hingegen mit einer religiös besetzten Musikform, dem Choral, unterlegt. Zu Unterhaltungsszenarien des Nachts erklingen häufig zeitgenössische Modetänze, während die Darstellung von sozialem Elend und einem befremdlichen Berlin durch den Einsatz von Vierteltonmusik repräsentiert wird. Durch vertraute Musikstile und -formen bietet Meisel dem damaligen Filmpublikum über die visuelle Ebene hinaus Anknüpfungs- und Identifikationsmomente. Hierbei steigern klischeehafte Stilkopien, zum Beispiel von zeitgenössischer Schlagermusik, den Eindruck des Authentischen (PD S. 118f/T. 8ff).

Zum Aspekt der Neuen Sachlichkeit in Meisels Komposition

Sowohl gesellschaftliche als auch wirtschaftliche und politische Umbrüche bedingen die „Einführung des Begriffs der ‚Neuen Sachlichkeit‘ durch Hartlaub in den frühen zwanziger Jahren als ‚Querschnitt durch das [...] Kunstwollen der ‚Nachexpressionisten‘“ (Grosch 1999, 15). Ein erster Bezug zu Ruttmanns Film wird über die konzeptionelle Herangehensweise an das Werk an sich sinnfällig, über die filmische Darstellung eines Querschnitts der Berliner Welt. BERLIN, so Helmut Korte (1991, 85), verkörpere eine „(unmenschliche) formale Strenge“, die auf einer „betont sachlich registrierenden Neutralität stehen“ bleibe. Daher gelte das Werk auch als „Prototyp der Querschnittsfilm – zu Recht als einer der reinsten Vertreter der Neuen

Sachlichkeit im Film“. Ruttmann verfolgte ein stringentes Prinzip: Der vielfältige Charakter Berlins sollte durch „das Unerbittliche seiner Ehrlichkeit: seine unbestechliche Objektivität“ (Ruttmann, zit. n. Goergen 1989, 80) filmisch realisiert werden. Meisel ergänzte eine gleichwertige akustische Ebene: Über eine extreme musikalische Rhythmisierung maschineller filmischer Passagen, die Geräuschnachahmung mittels erweiterter Instrumentierung (Amboss, Autohupe, Zinnblech), das Forcieren einer bis dato unerreichten Synchronität (während der Orchesterproben setzt Meisel das Blumsche Musikchronometer ein) und das Erzielen eines Totalitätseindrucks beim Rezipienten (bei der Premiere waren Trompeter, Jazzband und Vierteltoninstrumente im Zuschauerraum positioniert), entstand ein realitätsnaher Eindruck, der bereits den Tonfilm erahnen ließ. Diese Aspekte charakterisieren eine Musik mit ausgeprägt funktionalem Erscheinungsbild, die das Gesamtkunstwerk BERLIN in symbiotischem Verhältnis komplettiert.

Die voranschreitende Popularisierung der Kunst spielte in den 1920er Jahren eine entscheidende Rolle. Kommunikative Fähigkeiten eines Werkes traten gegenüber den stilistischen Kriterien zunehmend in den Vordergrund. Bärbel Schrader und Jürgen Schebera (1987, 149) erkennen den sachlichen Charakter in den Künsten als ein Resultat

der stürmischen technischen Entwicklung, der immer stärkeren Urbanisierung des Lebens[, die] die bisherigen Ausdrucksmittel der Kunst mit neuen Materialien und Techniken aus der materiellen Produktion zu verbinden

suchten. Bei BERLIN zeichnet sich dies dadurch ab, dass die reale materielle Produktion selbst Gegenstand des Films ist und in reziprokem Prozess auf die formalen und zeitlichen Strukturen, die Ausdrucksmittel des Mediums Film Einfluss nehmen. In musikalischem Zusammenhang nutzte Meisel im Sinne der Neuen Sachlichkeit das gleichlaufende, rhythmische Pochen der Maschinen als Grundlage für ostinate Musik. Über das Anklingen verschiedener Jazzelemente im fünften Akt des Films beschreibt er darüber hinaus einen Zeitgeist, der nur dem urbanisierten Leben entsprungen sein konnte. Damit greift auch Meisel

ausschließlich und für den Rezipienten erkennbar auf vorhandene Stile [zu] – ein Zugriff, der die semantische Besetzung jener Stile mittransportiert und Musik somit in breitere kulturelle Zusammenhänge hineinträgt. (Grosch 1999, 17)

Eine umfassende Betrachtung der technischen und soziologischen Rahmenbedingen scheint hier unumgänglich und führt auch Nils Grosch hinsichtlich der Untersuchung wesentlicher musikimmanenter Eigenschaften in der Musik der Neuen Sachlichkeit zu folgendem Ergebnis:

Ein Begriffsverständnis der ‚Sachlichkeit‘ als eine von Expressivität, Gefühl und Ornament befreite Musiksprache, Nüchternheit im Tonfall und auf Funktionalität bedachte ‚Objektivität‘, die den Terminus von

seiner Bedeutung im wirtschaftlichen und politischen Leben der Weimarer Republik trennt, übersieht, daß solche Kriterien kein explizites Spezifikum der Zeit seit der Erfindung des Begriffs Neue Sachlichkeit darstellen können (Grosch 1999, 16).

Die Stilistik der Musik der Neuen Sachlichkeit ist somit nicht in einem sachlich und objektiv konzipierten musikalischen Material zu suchen, sondern in dem kommunikativen Aspekt eines Kunstwerks. Der Komponist bezieht dann beispielsweise „die rapide Technisierung des Lebens, die wachsende Vergesellschaftung der Produktion“ (Schrader/Schebera 1987, 161) in seinen künstlerischen Habitus mit ein. Auf musikalisch formaler Ebene macht daher das Herausstellen unmittelbarer Neuerungen im Zusammenhang mit dem Stil der Neuen Sachlichkeit nur im gesellschaftlichen Kontext Sinn. Der betreffende Komponist muss sich dafür unumgänglich mit den Möglichkeiten der Massenkommunikation auseinandersetzen, um eine kommunikative Handhabe zu besitzen.

Parallelen zu Meisel sind offensichtlich und werden anhand von Rhythmisierung und Einfachheit der Musik augenscheinlich, die sich laut Max Butting äquivalent zu den menschlichen Alltags- und Lebenserfahrungen äußern:.

Der Rhythmus jeder Maschinen, jedes Verkehrsmittels, jedes Tanzes und Sportes drängt sich in Ton, Geräusch und Bewegung so stark auf, daß rhythmisches Empfinden uns selbstverständlich geworden ist, und zwar so restlos, daß wir uns dessen gar nicht mehr bewußt sind (zit. n. Grosch 1999, 7).

Die Koexistenz von Bewegung beziehungsweise Rhythmus und kommunikativem Moment im Sinne eines mitteilenden Mediums, ist auch elementarer Bestandteil der Kinematografie an sich. Bei BERLIN tritt sowohl in der Musik als auch im Film das einzig zu benennende Stilkriterium der Neuen Sachlichkeit zu Tage: „der kunstvolle Umgang mit Signalen oder auch konkreten Themen, die nicht mehr für das Werk sondern für einen öffentlichen kulturellen Diskurs eintreten.“ (Grosch 1999, 18) Ruttman verfolgte mit der künstlerischen Gestaltung der „Unmittelbarkeit des Ausdrucks“ (zit. n. Goergen 1989, 79) eine ästhetische Linie, die sich in der Argumentation der Neuen Sachlichkeit wieder findet. Ferner distanzierte er sich von einer überhöhten Anschauung des Films an sich, der „nicht nur eine künstlerische, sondern vor allem eine menschlich-soziale Angelegenheit“ (Ruttman, zit. n. Goergen 1989, 82) sei. Laut Grosch (1999, 7f) ist

niemals ein bestimmter ‚sachlicher Stil‘ für die Musik der Neuen Sachlichkeit charakteristisch [geworden], ihre Bezugspunkte blieben die massenrezeptive Ästhetik und die Forderung der Öffnung ‚moderner‘ Musik für ein ‚modernes‘ Publikum.

Meisels Versuch, eine außermusikalische Realität unter Zuhilfenahme moderner Kompositionsmethoden abzubilden, stellt auch den zentralen Gesichtspunkt der Musik der Neuen Sachlichkeit dar. So fungiert

beispielsweise mechanische Musik als ein „Synonym für Musik in den technischen Medien“ (Grosch 1999, 10), und

Unterhaltungs- und vor allem Gebrauchsmusik ist mithin im ästhetischen Denken der Neuen Sachlichkeit primär rezeptionssoziologisch und nur sekundär aus strukturell-innermusikalischen Gegebenheiten zu verstehen (ebd., 8).

Überträgt man dieses ästhetische Konzept auf die Komposition Meisels zu BERLIN, so müssen unweigerlich rezeptive und soziologische Gesichtspunkte in die Analyse miteinbezogen werden, da die kommunikativen Fähigkeiten der Werke der Neuen Sachlichkeit über ihren stilistischen Kriterien stehen.

Zur musikalischen Bedeutung des Begriffs „Sinfonie“ im Titel

Die Bedeutung des Wortes „Sinfonie“ im Titel des Films beschäftigt seit jeher die Kritiker und Künstler, die sich mit BERLIN auseinandersetzten. So unterteilte etwa Andor Kraszna-Krausz in der Fachzeitschrift *Filmtechnik* den Ablauf des Films, der eigentlich in fünf Akte gegliedert ist, in eine bei der Sinfonie meist viersätzigige Großform:

1. Erwachen der Stadt. (Mit dem Präludium der Einfahrt und den Schlussakkorden der anschwingenden Maschinen.)
2. Der Anlauf und die Arbeit des Vormittags. (Von den sich öffnenden Läden bis zum Mittagssignal am Bau.)
3. Mittagsrast und Nachmittagstempo. (Bei den Mahlzeiten angefangen und mit den hereinströmenden Massen aufhörend.)
4. Feierabend und Großstadtnacht. (Beginnt mit den Sportbildern und erreicht in dem Spiel der Lichtreklamen das Finale.) (zit. n. Goergen 1989, 28).

Für die Kategorisierung dieser Abschnitte spielt das Tempo eine nicht unwesentliche Rolle. Ein Vergleich mit den Montagetempi beziehungsweise der durchschnittlichen Einstellungsdauer von Filmszenen, die bei Korte detailliert untersucht wurden, lässt erkennen, dass der „Schlußteil des Films [...] inhaltlich und von dem z. T. extremen Wechsel der Tempi her deutlich uneinheitlicher [ist] als die vorangegangenen.“ (Korte 1991, 81) In Anlehnung an die musikalische Architektonik einer Sinfonie sind in diesem Zusammenhang die *Finalsinfonien* zu nennen, die seit Beethoven „eindeutig vom letzten Satz gekrönt“ (Altmann 1989, 279) werden. Korte identifiziert aufgrund seiner Untersuchung folgende Satzfolge für BERLIN: „schnell (Allegro), langsam (Andante), mäßiges Tempo (Menuett), schnell (Allegro)“ (Korte 1991, 81). Nicht nur die Einstellungsdauer ist im letzten Akt des Films mit 3,1 Sekunden unter dem doch relativ einheitlichen Durchschnitt der einzelnen Abschnitte (vgl. ebd., 80), sondern es findet auch eine musikalische Verdichtung statt, die die Annahme über eine Steigerung zum Ende hin untermauert. Meisel integriert beispielsweise im fünften Akt Jazzelemente (vgl. PD S. 110/T. 8f, S. 118/T. 2f, S. 129/T. 5ff, S. 135/T. 19ff), fordert

dementsprechende Instrumente wie etwa Jazz-Posaune, Banjo und Sousaphon, und baut die polyphone Mehrstimmigkeit (achtstimmige Notation in PD S. 137/T. 6) zunehmend aus.

Andernorts wird die Verwendung des Begriffs „Sinfonie“ im Zusammenhang mit der Aufgabe betrachtet, der sich Ruttman bei der Konzeption seines Films unterwarf: die Totalität des Themas „Berlin“ optisch über „die Sichtbarmachung der sinfonischen Kurve“ (Ruttman, zit. n. Goergen 1989, 80) beim Montieren des filmischen Materials zu begreifen. Abgesehen von den offensichtlichen formalen Defiziten, die bei der Adaption musikalischer Formprinzipien auf die filmische Struktur entstanden sind, ist die intentionale Relevanz der Gattung Sinfonie zu berücksichtigen. Im Laufe ihrer Entstehung entwickelte sie sich „zur Krönung der Instrumentalmusik und vor allem zu derjenigen, in welcher der Komponist nach dem Vorbild Beethoven ein Weltbild zu entwerfen hatte.“ (Finscher 1998, Sp. 56) Da Ruttmans Dokumentarfilm die Welt Berlins auszugsweise und über das die zwanziger Jahre bestimmende Weltbild der Modernität abzubilden bzw. zu konstruieren vermag, wandelt er sozusagen auf einem sinfonischen Pfad. Ferner gilt die „Symphonie als öffentliche Rede“ (ebd.), wodurch ein Bogen zu Meisels kommunikativen Aspekten in seiner Musik im Sinne der Neuen Sachlichkeit geschlagen wird.

Grundsätzlich müsste bei BERLIN eher von einer *Programm-Sinfonie* oder *Sinfonischen Dichtung* die Rede sein, die „die Sätze zu einer im Sinne des Musikdramas einheitlich durchkomponierten Form“ (Altmann 1989, 280) vereint. In Symbiose mit dem Film folgt die Komposition gestalterischen Ideen und schildert Eindrücke der Stadt. Wie George Gershwin in seiner Orchesterfantasie *An American in Paris* (1928) verzichtet Meisel ebenfalls nicht auf illustrative Klangmittel, auch wenn diese eher der strukturellen Integrität des Gesamtwerkes dienen, und verleiht seiner Komposition durch das Einbeziehen von Jazzidiomen und typischen Tanzformen und -rhythmen einen besonderen Reiz (vgl. ebd., 281). Auch der Vergleich zu „Arthur Honeggers rhythmisch packende[m] und harmonisch farbige[m] Orchesterstück *Pacific 231* aus dem Jahre 1923“ ist zulässig, wenn man konstatiert, dass sich „deskriptive Elemente mit einer starken ideellen Konzeption und mit Traditionsbewußtsein zu bildhafter Ausdruckskraft verbinden können“ (ebd.).

Die musikalische Gattung „Sinfonie“ wird in BERLIN gemäß einer in den zwanziger Jahren bereits vonstatten gehenden Entwicklung hin zu unterschiedlichen Erscheinungsformen ausgedeutet. Meisels Komposition bewegt sich mit ihrer motivischen Vielfalt, der harmonischen Freizügigkeit, die neben der erweiterten Tonalität durch die Verwendung von Viertelton-Instrumenten (PD S. 78/T. 1) auffällt, der stark rhythmisierten, bisweilen geräuschhaften Adaption der Umwelt und der Integration von realistisch-volkstümlich wirkenden Stücken in dem angedeuteten Rahmen.

Zur Leitmotivik

Auszugsweise sollen hier zwei zentrale Motive besprochen werden, die eine stark eingeschränkte Auswahl der vorhandenen darstellen. Das *Berlin-Motiv* nimmt über die gesamte Komposition hinweg eine besondere Position ein. Es erklingt häufig, stellt meist eine Zäsur im musikalischen Verlauf dar und fällt aufgrund seines prägnanten Klangs im Kontext der Komposition auf. Mit dem Eintreffen des Zuges im Berliner Anhalter-Bahnhof und dem Erscheinen des Berlin-Ortsschildes zu Beginn des Films erklingt es das erste Mal. Es handelt sich dabei um einen bei Volksliedanfängen häufig anzutreffenden Quartaufgang, der unüblicherweise zum Tritonus vergrößert wird und in seiner Zweiteiligkeit auf die Zweisilbigkeit des Namens Berlin verweist. Der Tritonus, ein dissonantes Intervall, das bereits zu Bachs Zeiten als „diabolus in

The image shows a musical score for the Berlin theme. It consists of two systems of music. The first system is for a trumpet (Trp. im Theater) and piano accompaniment. The trumpet part starts with a forte (fz) dynamic and features a prominent tritone interval. The piano accompaniment starts with a fortissimo (ffz) dynamic and features a tritone interval. The score is annotated with various musical terms and dynamics, including 'Schild: Berlin', 'Berlin', 'Motoren(Dampf)', 'Mehr Dampf', 'Zylinderfauchen', 'Panorama breit und wuchtig', 'Bläuersatz', 'Pos.', 'Sehr breit ziemlich doppelt so langsam', 'noch langsamer', and 'II. Bild'. The score is also annotated with '8:2. .]' and '8:2. .]'.

Notenbeispiel 1: Berlin-Thema (PD S. 12/T. 4ff.)

musica“ die Konnotationen Tod, Sünde und Klage beinhaltete und letztendlich eine affektbetonte Textausdeutung evoziert (vgl. Dahlhaus/Eggebrecht 1998, Bd. 4, 266), räumt im Zusammenhang mit Meisels Komposition einen erheblichen Spielraum für Interpretationen ein. Es liegt nahe, dass Meisel in soziologischem Sinne auf den Sündenpfuhl Berlin mitsamt seinen Widersprüchlichkeiten und Ungerechtigkeiten aufmerksam machen wollte. In Verbindung mit dem vertraut erscheinenden Volkslied-Quartaufgang kann darüber hinaus die Vermutung angebracht werden, dass eine bestimmte Rezipientengruppe des Films erreicht werden sollte – das Proletariat. Neben einigen anderen Stellen im Film ertönt das besagte Berlin-Motiv während eines Blicks über den Alexanderplatz (PD S. 64/T. 5), während einer Szene mit erheblichem Verkehrsaufkommen (PD S. 71/T. 2) sowie in der „Selbstmordszene“ (PD S. 92/T. 7). Es bietet sich abermals eine Deutung als musikalische Anklage des jeweiligen Sachverhaltes an. Zu Beginn der Komposition (PD S. 12/T. 4 ab der dritten Zählzeit) tritt das Berlin-Motiv unisono und prägnant

hervor. An den weiteren Stellen erklingt es meist nur in einer Stimme, ist weniger ausgeprägt und eher als subtile Kommentierung zu verstehen.

Der Dreiklang Es-A-Es, sowohl in den Stimmen für die linke und rechte Hand des Klavierspielers als auch in der Zusatzstimme, beinhaltet bereits jeweils eine übermäßige Quarte und eine verminderte Quinte. Anschließend folgt ein Tremolo auf der vierten Zählzeit im Wechsel zwischen A und dem einen Quintsprung höher liegenden Tritonus (Es-A). Die Zusatzstimme spielt auf der vierten Zählzeit besagten Quartaufgang, woraus eine Umstellung der Intervallkonstellation des vorherigen Dreiklangs zu A-Es-A resultiert. Als Instrumentierungshinweis gibt Meisel in PD S. 12/T. 4 „Trp. im Theat. vert.“ an. Hierbei handelt es sich um die so genannten *Ferntrompeten*, die dem Stück neben der Jazz-Combo einen räumlichen Eindruck vermitteln sollten. Beide waren zur Premiere 1927 im Zuschauerraum positioniert, die Jazz-Combo – ob nun zur Abgrenzung des Klangs oder aus Platzgründen – in einer Loge (vgl. Korte 1991, 86f).

Anschließend, in PD S. 12/T. 11ff, beginnt auftaktig auf der vierten Zählzeit das „Berlin-Thema“. „Breit u. wuchtig“ soll es nach einem vorherigen Crescendo im Bläusersatz und in den Posaunen hervortreten – die Zusatzstimme pausiert. Sowohl rhythmisch als auch harmonisch auf das Wesentliche reduziert, verkörpert das Thema den klaren, morgendlichen Panoramablick der statischen Kameraeinstellung über Berlin. Während die rhythmische Einfachheit bei diesem visuellen Eindruck noch nachvollziehbar bleibt, kontrastieren die Schwere der Blechbläser und der stark tritonuslastige harmonische Verlauf des Themas die Idylle. Meisel hatte anscheinend ein sonderbares Bild von Berlin vor Augen und wollte dieses wohl unmissverständlich über seine Musik transportieren. Die Musik verleiht dem Panoramablick einen fahlen Beigeschmack – anscheinend hat die Stadt weitaus mehr zu verbergen als man zunächst annimmt. Das kontrapunktische Verhältnis zwischen Film und Musik geht in diesem Moment auf. Theodor W. Adorno und Hanns Eisler konstatieren, dass Musik den Sinn einer Szene hervortreten lässt, „indem sie sich in Gegensatz zum Oberflächengeschehnis stellt“ (Adorno/Eisler 2006, 30). Meisels Komposition konterkariert in jener Einstellung Ruttmanns erhabenes Bild der erwachenden Metropole.

Als zweites Beispiel soll der „Choral der Weltstadt“ besprochen werden. Es handelt sich dabei um ein

Choral der Weltstadt

C D \flat C Dm Em \flat 5 A \flat C \sharp m E \flat H F H \flat m G E H \flat F \sharp 5 Gm

Notenbeispiel 2: „Choral der Weltstadt“ (PD S. 79/T. 17ff.)

getragenes Motiv, das sowohl im oberen als auch im unteren System des Klavierauszugs simultan die gleichen Dreiklangsharmonien aufweist. Bei der Aufeinanderfolge der Dreiklänge wird eine tonartbezogene

Funktionalität vermieden, weswegen von einer Tonalitätserweiterung gesprochen werden muss. Meisel konstruiert eine „sukzessive Dur-Moll-Vermischung“ (Amon 2005, 278), indem er zwischen den Tongeschlechtern gleichen Grundtons in horizontalem Verlauf wechselt (G und Gm sowie Hb und Hbm), er erweitert das harmonische Gefüge über die Verwendung von alterierten Akkorden (Em^{b5} und F^{#5})¹ und bedient sich der chromatischen Fortschreitung einzelner Akkorde (C–C#m, Db–Dm, Eb–E, H–Hb). Die rot umrandeten Töne im Notenbeispiel werden in Pfeilrichtung als Klangquerstand fortgeführt. Dieser entsteht, wenn „eine Leittonauflösung in einer anderen Stimme (stellvertretende Auflösung) bei zugleich entgegengesetzter Fortschreitungsrichtung erfolgt.“ (ebd., 252) Ferner sind im Notenbeispiel grundständige Akkorde² auf der letzten Zählzeit des zweiten, dritten und vierten Taktes zu finden. Der metrischen Position am Ende der jeweiligen Takte wird dadurch ein stärkeres Gewicht zuteil. Über diese kompositorischen Mittel entsteht ein den Stimmführungs- und Satzregeln des strengen Palestrinasatzes widersprechendes Motiv. Sein trotz alledem choralisch gefärbtes Antlitz verdankt der „Choral der Weltstadt“ einem „schlicht akkordische[n] Tonsatz“ (Möller 1995, Sp. 827) und einer aus vertikalen Bindungen resultierenden Gleichzeitigkeit des Klangs, die gemeinsam einen schnellen „harmonische[n] Rhythmus“ (Amon 2005, 102) bedingen. Die vertikale Wirksamkeit der Akkorde dient der gewohnten Wahrnehmung des größtenteils konsonanten Zusammenklangs der Stimmen, während in horizontalem Verlauf ungewohnte Akkordfolgen erklingen.

Ruttmann zeigt an dieser Stelle im Film eine ruhige Szene mit relativ langen Einstellungen, die einen deutlichen Kontrast zum vorherigen ‚Mittagsessen-Marathon‘ darstellen. Ein Kahn bewegt sich gemächlich auf einem von der Stadt eingefassten Kanal unter Brücken hindurch, während die Kamera am Heck das dahin ziehende, im Dunst verschwindende Szenario einfängt. Mit dem letzten Akkord, der im Notenbeispiel wiedergegeben wird, ist erstmals der Verkehr auf der Brücke im Bild zu sehen. Des Weiteren arbeitet Meisel auch hier mit Klangfarben, die sich aus der Instrumentierung des Orchesters ergeben, indem er zur Fahrt des Kahns „ins Helle“ (PD S. 79/T. 24f) ein zartes Flötensolo einsteigen lässt.

Die Benennung des Motivs als „Choral“ verweist unweigerlich auf die im deutschsprachigen Raum übliche Gattungsbezeichnung des liturgischen Gesangs. Seit dem 17. Jahrhundert umfasst diese Gattung neben der vokalen Interpretation auch „instrumentale Choralbearbeitungen [sowie] mehrstimmige Kirchenliedsätze“ (Dahlhaus/Eggebrecht 1998, Bd. 1, 245). Dass Meisel tatsächlich eine Bearbeitung eines existierenden Chorals vornahm, ist hinsichtlich des weit reichenden harmonischen Materials unwahrscheinlich. Eher ist zu vermuten, dass er über den absichtlichen Ge- und Missbrauch von Kompositionskonventionen und die Bezeichnung des Motivs als Choral einen Bezug zu sakraler Musik herstellen wollte. Grundsätzlich kann summiert werden, dass Meisel mit dem „Choral der Weltstadt“ unweigerlich eine Verbindung mit

¹ Diesen kommt im klanglichen Gesamtbild, aufgrund ihrer Klangschärfe gegenüber den konsonanten Akkorden, eine gesteigerte Aufmerksamkeit zu.

² Im Gegensatz zu Sextakkord und Quartsextakkord ist damit die Grundstellung des Akkordes beispielsweise in Terz- oder Quintlage gemeint.

Religiosität eingeht, die abseits jeglichen rational Erfahrbarem ein wesentlicher gesellschaftlicher Bestandteil ist. Die Verwendung des Chorals in der Komposition kann diesbezüglich in zwei Richtungen ausgelegt werden. Erstens schreibt Meisel der Metropole Berlin klischeehaft eine erhabene Position als Weltstadt zu, drapiert sie aber provokativ auf den Pfeilern eines fehlerhaft, das heißt nicht den strengen Stimmführungsregeln entsprechend komponierten Chorals. Zweitens könnte Meisel damit und in Hinblick auf eine rezipientenorientierte Produktion von BERLIN einen direkten Anknüpfungspunkt zum proletarischen, als gottesfürchtig deklarierten Publikum erzielt haben wollen.

Bernd Thewes Orchesterfassung

Bernd Thewes, 1957 in Mainz geboren, übernahm im Auftrag des ZDF die Rekonstruktion der Orchesterfassung anhand der überlieferten Klavier-Direktion für die Wiederaufführung des restaurierten Films im Friedrichstadtpalast Berlin. Die Partitur für ein großes Sinfonieorchester (nachfolgend TP genannt) umfasst insgesamt 210 Seiten und ist für ein ähnliches Instrumentarium wie bei Meisel konzipiert.

Eine erweiterte Standardbesetzung, die während der Studioaufnahmen und der Live-Aufführung in amerikanischer Orchestersitzordnung angeordnet war, wird durch eine Jazz-Combo ergänzt, die von Thewes sowohl eine eigenständige als auch integrative Rolle zugewiesen bekommt. Die Jazz-Combo, vertreten durch Kornett (in Bb), Altsaxophon (in Eb), Tenorposaune, Klavier, Keyboard, Akkordeon, Banjo, Kontrabass und Drumkit, bestehend aus Hi-Hat, Crash-Becken, Ride-Becken, drei Tomtom, Bassdrum sowie zwei Holzblöcken, erweitert die Klangfarben des ursprünglichen Orchesters erheblich. Gegenüber den Instrumentierungsvorschlägen in der Piano-Direktion nimmt Thewes neben etlichen Schlaginstrumenten und Effektgeräten lediglich Kontrafagott und Kornett hinzu. Der umfangreiche Perkussionsapparat Meisels wird darüber hinaus um Tamtam (in drei Größen), Schellenreif, Maracas, Claves, Trillerpfeife, Autohupe, drei Zinnblechen in unterschiedlichen Größen, zwei Eisenblechen, zwei Windmaschinen, eine große Eisenfeder (Auto-Stoßdämpfer), zwei Teller sowie um drei Schlaginstrumente mit bestimmter Tonhöhe, nämlich Vibraphon, Röhrenglocken und fünf Tempelblocks, ergänzt. Die ausgeprägte perkussive Besetzung sorgt für zahlreiche geräuschhafte Effekte. Anstelle eines Bandoneons kommt ein klangähnliches Knopfakkordeon zum Einsatz.

Insgesamt folgt Thewes bei der Rekonstruktion der Musik einem Konzept, das allgemeine Angaben im überlieferten Klavierauszug ziemlich detailliert berücksichtigt. Dafür spricht schon die originalgetreu gestaltete Orchesterbesetzung. Gleichmaßen übernimmt er Tempo- und Synchronisationsangaben sowie Vortragsbezeichnungen minutiös und erweitert diese mit aufführungs- und probenrelevanten Informationen. So werden beispielsweise Tempoangaben durch explizite Metronomschlagzahlen ergänzt, um dem aufführenden Orchester beziehungsweise Dirigenten eine Synchronität steigernde Option an die Hand zu

geben. Solche Angaben erweisen sich oftmals in der Probe als hilfreich, werden aber in der Aufführungssituation als irritierend und zu pedantisch abgelehnt. Hier dient dann alleine der Rhythmus der Projektion als Initiator eines homogenen symbiotischen Verhältnisses zwischen Film und Musik.

Hinsichtlich der Instrumentation hat Thewes auch eine Adaption der *Ferntrompeten* vorgenommen. Bei der Wiederaufführung 2007 im Friedrichstadtpalast waren insgesamt drei Trompeten auf der linken und rechten Seite des Saals sowie im Rücken des Publikums platziert. Ferner lässt Thewes einzelne Motive und kurze Instrumentalsoli in derselben Instrumentierung erklingen, wie dies in der Piano-Direktion ursprünglich vorgesehen war. Selbst Dynamik bezogene Vorgaben, die unter anderem auch über die dynamische Positionierung einzelner Instrumente im Gesamtklangbild des Orchesters definiert werden, wurden eins zu eins übernommen. Hinweise zu orchesterinternen Instrumenteneinsätzen und deren dynamische Ausprägung werden akribisch in die orchestrierte Fassung übernommen. Selbstverständlich sind auch etliche Auslassungen und Ergänzungen zu finden, die meist bezüglich der Instrumentierung vorgenommen wurden und somit eine direkte klangästhetische Wirkung haben. So greift Thewes für die Umsetzung der Vierteltonmusik etwa auf eine elektronische Klangerzeugung mittels Keyboard zurück. Dementsprechend soll ein „accordion“ oder „reed organ“-Sound am Instrument ausgewählt und um 50 Cent höher gestimmt werden. Durch eine äußerst enge Stimmführung entstehen ferner clusterartige Klangfarben, die zudem eine vierteltonige Stimmung evozieren. Des Weiteren wird das vierteltonig verstimmte Keyboard durch ein Solo

Choral der Weltstadt
Kalm fährt ruhig

Viol. 1
Viol. 2
Vla.
Vlc.
Kb.
PD

C Db C Dm Em^{b5} Ab C^{#m} Eb H F H^bm G E H^b F^{#5} Gm

Notenbeispiel 3: Choral der Weltstadt (PD S. 79/T. 17ff. - TP S. 120f./T. 19ff.)

der Violinen und der Violoncelli untermauert. Die instrumentenimmanente Eigenschaft der Streichinstrumente, frei zu intonieren, wird hier bei Thewes effektiv instrumentalisiert. Über die spieltechnische Anleitung an die jeweiligen Instrumentalisten, die „etwas falsch intonieren“ sollen, formiert sich ein entsprechend klanglicher Eindruck Richtung mikrotonaler Systeme, da statt temperierter Halbtöne kleinere Intervalle Verwendung finden.

Die Übertragung der reduzierten Stimmen aus der Piano-Direktion in eine umfangreiche Orchesterpartitur soll nun an zwei Beispielen verdeutlicht werden. Zunächst geht es um den schon erwähnten „Choral der Weltstadt“ (Notenbeispiel 3). Der im Klavierauszug bereits sehr kompakt in Violin- und Bassschlüssel gesetzte Choral wird bei Thewes von der Instrumentengruppe der Streicher wiedergegeben. Die Klangquerstände lösen sich teilweise auf, weil die Melodie von unterschiedlichen Instrumentengruppen wiedergegeben wird. An diesem Notenbeispiel wird deutlich, dass Thewes sich sehr genau und ohne Stimmenerweiterung oder Klangfarbenvariation an den Vorgaben der Piano-Direktion orientiert. Eine interpretatorische Variable besteht allerdings in der Wahl der Instrumentierung. Thewes setzt ohne Hinweise Meisels – die Piano-Direktion gibt an dieser Stelle keine Auskunft über die zu verwendende Instrumentierung – einen reinen Streichersatz und beeinflusst somit maßgeblich die klangästhetische Wirkung. In Hinblick auf das symbiotische Gesamtkunstwerk wurde Thewes vermutlich durch den im Filmbild ruhig dahin treibenden Kahn dazu bewogen, einen sanften, im Mezzopiano notierten und mit MM = 57 recht langsamen Streichersatz zu bemühen.

The image shows a musical score for a jazz ensemble. The score is in 4/4 time and consists of eight staves: Krm. (Trumpet), A-Sax. (Alto Saxophone), Pos. (Tuba), Klav. (Piano), Akk. (Acoustic Guitar), Ban. (Banjo), Bass, and Dr. (Drums). The piano part is marked 'Ragtime-Solo' and includes dynamics like *mf* and *f*, as well as performance instructions like 'marcato'. The other instruments have various melodic and harmonic parts, with dynamics like *mf* and *sf*. Above the score, there are three section markers: 'beim 2.x: "Tänzer"', 'beim 2.x: "Mannequin auf Laufsteg"', and 'beim 1.x: "Tänzer"'. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Notenbeispiel 4: Ragtime (TP S. 159/T. 5ff.)

Im zweiten Beispiel (Notenbeispiel 4) wird die Rolle der Jazzcombo etwas genauer beleuchtet. Es handelt sich um den von Thewes als „Ragtime-Solo“ bezeichneten Teil, der kurz vor dem Ende des vierten Aktes (TP S. 159/T. 5ff.) erscheint. Zwar benennt Meisel diese Passage im Klavierauszug nicht explizit als Ragtime (PD S. 106/T. 8ff.), jedoch wird über die rhythmische Gestalt mit ihren Auslassungen oder Verschiebungen betonter Takteile durch Synkopierung das Charakteristikum der sich Anfang des 20. Jahrhunderts immer größerer Beliebtheit erfreuenden Unterhaltungsmusik ersichtlich. Da der Ragtime heutzutage vornehmlich als Klavierstil wahrgenommen wird, setzt Thewes das Klavier entsprechend dominant ein: Der Stride-Bass der linken Hand wird unverändert übernommen und die Melodiegrundtöne in der rechten Hand zugunsten

größerer Klangfülle oktaviert. Die sinfonische Besetzung lässt Thewes zugunsten der Jazzcombo pausieren, die teilweise ebenfalls den Ragtime vorträgt. Altsaxophon und Posaune treten in einen kommunikativen, sich gegenseitig ablösenden und damit jazzig wirkenden Akt. Das für Frühformen des Ragtimes typische Banjo setzt abwechselnd mit dem Akkordeon akkordische Akzente und rhythmisiert darüber hinaus die chromatischen Sechzehntelläufe zum Ende der ersten beiden Takte im Klavier mit, während der Schlagzeuger einen ‚straighten‘ Achtelrhythmus mit einem alle vier Takte wiederholten Sechzehntel-Fill spielt.

Die Verlagerung der Instrumentierung, vom ganzen Orchester auf die Jazzcombo, bedingt einerseits eine merklich gesteigerte Flexibilität hinsichtlich Tempo und rhythmischer Differenzierung – die achtköpfige „Band“ ist gegenüber einem großen Sinfonieorchester hier eindeutig im Vorteil. Andererseits bewirkt die Reduktion des nahezu ganzen Orchesters auf die Jazzcombo eine klangliche Zäsur im Kontext der Musik. Die filmische Szene, die tanzende Menschen und Mannequins auf dem Laufsteg zeigt, wird mit ihrem zeitgenössischen Unterhaltungswert herausgestellt.

Resümee

Die aus dem wechselseitigen Bezug resultierende Einheit von Film und Musik ist bei *BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* offensichtlich vorhanden. Das Werk verkörpert in seiner Gesamtheit den nervösen Pulsschlag der zwanziger Jahre und protegiert in seiner Machart die Loslösung von den Zwängen einer zunehmend im Zerfall befindlichen Tradition sowohl in filmischer als auch musikalischer Hinsicht. So erscheinen Meisels vermeintlich kompositorische „Schwächen“ plötzlich als bewusst provozierende, stereotype Genres demontierende Konstruktionen. Die Aufbruchstimmung und Modernisierung der Goldenen Zwanziger tritt in der motorischen Rhythmisierung und Technifizierung der Musik zutage. Meisel beweist in der Komposition ein Gespür für symbiotische, auf Rhythmus basierende Zusammenhänge mit dem visuellen Material. Zudem sprach er über die Einbindung von Unterhaltungsmusik kontextuell eine bestimmte Klientel an, die den Prozess des Zerfalls anhand von Chorälen, Märschen und zeitgenössischen Tänzen leibhaftig zu spüren bekam. Im Sinne Adornos schlägt sich Soziales in Meisels Musik nieder, so dass gesellschaftliche Widersprüche über musikalische Ausdrucksformen ersichtlich werden. Gesellschaftliche Erfahrungen und historische Lebensverhältnisse äußern sich in der Komposition über die Lautbarmachung der Metropole Berlin, die als eine Hinwendung zum Publikum zu begreifen ist. In dem Nebeneinander von bürgerlicher Musik und erweiterter Tonalität bekommt die Musik im Kontext des filmisch dargestellten Kontrasts eine zusätzliche Bedeutung – verweist ihrerseits ebenfalls auf den thematisierten Dualismus.

Deutlich wird durch die Analyse, dass nicht einzelne Menschen, sondern die Metropole Berlin die Protagonistin des Films ist und somit der Kritikvorwurf der Oberflächlichkeit Ruttmanns Intention

ignoriert, das Allgemeine des Großstadtlebens und nicht den Einzelfall herausarbeiten zu wollen. Außerdem hat die Musik Meisels eine maßgebliche Auswirkung auf die politische Wahrnehmung des Films, da mit ihrer Hilfe einige Szenen durchaus im Sinne einer Dialektik der Aufklärung und nicht nur positivistisch wahrgenommen werden können.

Der deskriptive Gehalt der Musik wurde fälschlicherweise und vorschnell als illustrativ abgetan. Unberücksichtigt blieb, dass der Musik im Genre des Dokumentarfilms ohnehin eine über die Spielfilmästhetik hinausgehende, divergierende Funktion zukommen muss. Meisels Musik verleiht dem Film additiv, soweit dies ohne die technische Reproduzierbarkeit von Originaltönen als die der Wirklichkeit entstammenden Geräusche möglich war, eine abstrakt an die Realität angelehnte Ebene. Der Raumeindruck der Ferntrompeten und der separat positionierten Jazzcombo sowie das Forcieren einer Geräuschkomposition mittels ausgebreiteter perkussiver Instrumentierung, zeugen von dem ambitionierten Vorhaben. Ferner organisiert die Musik strukturelle Zusammenhänge im Film. Eine umfangreiche Motivik stützt thematische Schwerpunkte und ermöglicht einen Kontrapunkt, der sich aus den Rhythmen von Mensch und Maschine ergibt. Von daher ist BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT nicht nur ein historisch relevantes Dokument, welches einen speziellen Zugang zum urbanen Leben im Berlin der 1920er Jahre ermöglicht, sondern auch ein experimentelles ästhetisches Gesamtkunstwerk.

Die im Laufe des Artikels betrachtete Rekonstruktion von Thewes geht auf die Intentionen Meisels und Ruttmanns ein. Sie versucht im Gegensatz zu neueren Aneignungen, wie dies durch Arthur Kleiner oder erst kürzlich durch Technoproduzent Ricardo Villalobos in Zusammenarbeit mit Moritz von Oswald und Max Loderbauer geschah³, über eine enge Anlehnung an das überlieferte Material historische Authentizität zu vermitteln. Über eine detaillierte Aneignung instrumentaler und kompositorischer Nuancen anhand des überlieferten Klavierauszuges wird von Thewes nicht nur eine Orchestrierung rekonstruiert, sondern auch die Gegebenheiten der historischen Rezeptionssituation an sich.

Es ist bei solchen Rekonstruktionen immer abzuwägen, inwieweit die Komposition heutigen Rezeptionsgewohnheiten entgegenkommt und ob man bereit ist, aus Gründen einer immer doch nur zugeschriebenen Authentizität auf die ästhetischen und technischen Errungenschaften einer mehr als hundertjährigen Filmmusikgeschichte zu verzichten. Unserer Meinung nach ist die zeitangepasste musikalische Aneignung eines Stummfilmklassikers in Form einer Neukomposition in Zukunft ebenso zu

³ Am 1. April 2008 wurde von den benannten Musikern und Produzenten BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT im Rahmen des Time-Warp-Festivals mit einem Live-Musik-Set, bestehend aus diverser Perkussion (Drumset, Steeldrum u.v.m.), Laptop und etlichen Synthesizern, im Atlantis-Kino Mannheim begleitet. Die an *Minimal Music* erinnernde Adaption erzeugte über Synthesizer-Sounds, die fortlaufend in feinen Nuancen verändert und bis auf den fünften Akt des Films rhythmisch frei behandelt wurden, einen zeitgenössischen Bezug zu elektronischer Musik. Dabei wurde nicht klischeehaft eine möglichst affektvolle Musik produziert, sondern diffizil und ihrerseits wieder weit entfernt von Meisels deskriptiven Ansatz eine Lautbarmachung Berlins erreicht. Über elektronische Musik wurde eine Hinwendung zu einem Publikum vollzogen, das nicht erst seit der Loveparade ein wesentlicher Bestandteil des heutigen Berlins ist. Der rezipientenorientierte Ansatz Meisels wäre damit auch berücksichtigt.

begrüßen, wie die Rekonstruktion einer historischen akustischen Rezeptionssituation, verfolgen doch beide Ansätze, abgesehen von ihrer kommerziellen Rentabilität, eine unterschiedlich konzeptionelle Intention. Beim Sonderfall BERLIN würde sich bezüglich Meisels musik- und geräuschästhetischen Konzepts beispielsweise eine ähnliche Bearbeitung anbieten, wie dies Giorgio Moroder bei seiner METROPOLIS-Adaption in den 1980er Jahren unternahm. Hierdurch könnte dem Film über das Einspielen von Straßenlärm und Menschenmengen eine pseudorealistische Atmosphäre zuteil werden. Inwiefern solche Unternehmungen wiederum einen ästhetischen Wert an sich für sich beanspruchen könnten, kann in der Praxis nur aus dem wechselseitigen Verhältnis von komponierendem Künstler und dem zu bearbeitenden konzeptionellen Ansatz in Interdependenz mit dem Filmwerk BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT hervorgehen.

Literatur

- Adorno, Theodor Wiesengrund/Eisler, Hanns (2006) *Komposition für den Film*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. (Die Erstausgabe erschien 1947 unter dem Titel: *Composing for the Film* bei der Oxford University Press in New York).
- Altmann, Günter (1989) *Musikalische Formenlehre. Mit Beispielen und Analysen*. 2. Auflage. München/London/New York/Paris: K. G. Sauer.
- Amon, Reinhard (2005) *Lexikon der Harmonielehre*. Wien/München: Ludwig Doblinger KG.
- Dack, John (2002) Instrument und Pseudoinstrument: Akusmatische Konzeptionen. In: *Elektroakustische Musik*. Hrsg. v. Elena Ungeheuer. Laaber: Laaber Verlag (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 5), S. 243-259.
- Dahlhaus, Carl/Eggebrecht, Hans Heinrich (ed.) (1998) *Brockhaus Riemann Musiklexikon*. 2. Auflage. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag.
- Erdmann, Hans (1927) Filmkritik. Berlin, die Symphonie der Großstadt. In: *Reichsfilmblatt* Nr. 39 vom 1.10.1927.
- Finscher, Ludwig (1998) Symphonie. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 9. Hrsg. v. Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter Metzler, Sp. 16-153.
- Goergen, Jeanpaul (1989) *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek e.V.
- Goergen, Jeanpaul (1995) Film wird Musik... Avantgardefilme der zwanziger Jahre. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 156,4, S. 10-15.
- Grosch, Nils (1999) *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Korte, Helmut (1991) Die Welt als Querschnitt. Berlin – Die Sinfonie der Grossstadt (1927). In: Faulstich, Werner/Korte, Helmut (ed.) (1991) *Fischer Filmgeschichte. Bd. 2: Der Film als gesellschaftliche Kraft. 1925-1944*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. S. 75-91.

- Kothes, Franz-Peter (1977) *Die theatralische Revue in Berlin und Wien. 1900–1938. Typen, Inhalte, Funktionen*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag.
- Kracauer, Siegfried (1984) *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt am Main: Suhrkampverlag.
- la Motte-Haber, Helga de /Emons, Hans (1980) *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*. München/Wien: Carl Hanser Verlag.
- Meisel, Edmund ([1927]) *Berlin – Die Sinfonie der Grosstadt von Edmund Meisel. Musik zu dem gleichnamigen Fox-Film von Walter Ruttmann*. Piano-Direktion. Berlin: Fox-Film.
- Meisel, Edmund (1928/1984) In eigener Sache. In: *Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel*. Hrsg. v. Werner Sudendorf. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum, S. 70f.
- Möller, Hartmut (1995) Choral. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 2. Hrsg. v. Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter Metzler, Sp. 824-827.
- Rückert, Björn (2008) *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt. Zur Originalstummfilmmusik von Edmund Meisel und heutigen Rekonstruktionsversuchen*. Unveröffentlichte Magisterarbeit im Hauptfach Musikwissenschaft am Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik (Fachbereich 03) der Justus-Liebig-Universität Gießen.
- Schaeffer, Pierre (1966) *Traité des objets musicaux*. Paris.
- Schmidt, Poldi (1927) Die Musik zum Film „Berlin“. In: *Licht-Bild-Bühne*. Berlin: 26.09.1927.
- Schrader, Bärbel/Schebera, Jürgen (1987) *Die »Goldenen« Zwanziger Jahre. Kunst und Kultur der Weimarer Republik*. Leipzig: Edition Leipzig.
- Siebert, Ulrich Eberhard (1990) *Filmmusik in Theorie und Praxis. Eine Untersuchung der 20er und frühen 30er Jahre anhand des Werkes von Hans Erdmann*. Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris: Verlag Peter Lang. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 36, Bd. 52, Musikwissenschaft).
- Stange-Elbe, Joachim (1994) Elektrische Musikinstrumente. Ein historischer Rückblick mit zeitgenössischen Dokumenten. 5. Teil: Sphärenklänge. In: *ZeM-Mitteilungsheft* Nr. 14, S. 6–10; online: http://www.zem.de/heft/14_emu5.htm (Stand: 02.03.2010).
- Sudendorf, Werner (ed.) (1984) *Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel*. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum (= Kinematograph Nr. 1).
- Ungeheuer, Elena (2002) Hörarten und Lesarten elektroakustischer Musik. In: *Elektroakustische Musik*. Hrsg. v. Elena Ungeheuer. Laaber: Laaber Verlag (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 5), S. 199-205.
- Zielesch, Fritz (1928/1984) Beim Schöpfer der Geräuschmusik. In: *Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel*. Hrsg. v. Werner Sudendorf. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum, S. 61f.

Empfohlene Zitierweise

Björn Rückert u. Claudia Bullerjahn: Berlin – Die Sinfonie der Großstadt (D 1927, Walter Ruttmann). Zur Originalstummfilmmusik von Edmund Meisel und einem heutigen Rekonstruktionsversuch. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4 (2010), S. 30-51, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.4.p30-51>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.