

Zeitschrift: Kinema
Herausgeber: Schweizerischer Lichtspieltheater-Verband
Band: 8 (1918)
Heft: 13

Artikel: Kino-Musik
Autor: Lang, D.A.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-719220>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 03.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

gen ihm erspart werden mögen, empfehlen wir Ihnen unsere Vorschläge zur geneigten Berücksichtigung und versichern Sie unserer vollkommenen Hochachtung

Schweiz. Lichtspieltheater-Verband

Der Präsident:

fig. **H. Studer.**

Der Verbandssekretär:

fig. **G. Borle.**

Das Resultat der Konferenz mit den Vertretern der Kantonsregierungen ist bei der Abfertigung dieses Berichtes

noch nicht bekannt geworden. Wir werden in der nächsten Nummer auf diese Sache einflüsslicher zu sprechen kommen.

2. Vorstandssitzung vom 25. März 1918. Vorgängig der Publikation des Protokolles sei hier nur kurz mitgeteilt, daß der Vorstand beschlossen hat, die ordentliche Generalversammlung auf Montag, den 22. April einzuberufen.
Der Verbandssekretär.

Kino-Musik.

(Von D. N. Lang, Zürich.)

Die ganze Kinokultur steht heute im Zeichen der allgemeinen Reformation. — „Kino-Reform“, das ist das Schlagwort, der Kampfruf der Freunde und Gegner des Kino. Berufene und unberufene Federn überboten sich gegenseitig in Ratschlägen für die Erziehung dieser jüngsten Tochter der Musen, der Kinokunst.

Und es ist gut so. Fast allzu rasch und üppig ist sie emporgeschossen, und es ist höchste Zeit, ihr die Zügel anzulegen, soll sie nicht auf Abwege geraten und ihren Platz in unserem modernen Leben verlieren, den einzunehmen sie berufen ist.

Und viele und reiche Früchte haben diese Bestrebungen für die Veredlung der Kinokunst bereits getragen. Nur ein Gebiet in dieser neuen Kinokultur wurde bis jetzt allzu steifmütterlich vernachlässigt, ja als ein Aischenbrödel, das neben seiner glänzenden Schwester keine Beachtung verdient, fast ganz übergangen, die Kino-Musik. Oder ist sie denn etwa gar so ein Aischenbrödel, oder gar ein Fremdkörper, der mit Kinokunst nichts zu tun hat?

Der Film, trotz seines sprühendsten und sprudelndsten Lebens, ist stumm. Wie viele schon, die das innere Wesen der Kinokunst nicht kennen, haben ihm wegen diesem Mangel der lautlich. Ausdrucksfähigkeit d. künstlerische Qualifikation, ja überhaupt seine Existenzfähigkeit abgesprochen? Sie haben prophezeit, daß der stumme Film als eine Mißgeburt gar bald an diesem Hauptgebrehen hiesiechen und sterben werde.

Und es muß zugegeben werden: die stumme Abwicklung eines lebensprühenden Films, das sprachlose Plaudern und klanglose Lachen dieser wogenden Menge, die da vor unsern Augen vorüberzieht, das lautlose Zusammenkrachen von Häusern und Eisenbahnbrücken usw. berührt den Zuschauer seltsam, befremdend, unnatürlich. Ja auf den feinfühlenden und zartbesaiteten muß das Abrollen dieser stummen Lebensbilder nicht nur unbefriedigend, sondern direkt beängstigend wirken.

Und gleich von Anfang an schon, mit dem Fühlbarwerden dieses Mangels suchte man eifrig nach Mitteln, diese quälende Stummheit des Filmbildes zu heben. Bessere und schlechtere Musik sollte diese stumme Lähmung lösen: kleine Orchesterchen präsentierten gefällige Programm-Musik, Klaviere hämmerten draußlos und betäub-

ten die Ohren der lauschenden Zuschauer, Automaten orgelten ihre ewiggleichen Melodien herunter, Phonographen schnarchten und quietschten ihre Weisen und Dialoge aus ihrem Blechtrichter, ein Rezitator stand wie ein lautgewordener Souffleur auf seiner kleinen Kanzel und vermittelte durch seine Erklärungen die Vorgänge, die sich auf der Leinwand abspielten und unterhielt durch seine Spässe das Publikum, oder es stand gar ein Sprecher hinter der weißen Wand und suchte durch seine Worte den handelnden Gestalten das Leben der Zunge einzuhauchen, wie der Marionettenspieler seinen Puppen. Und dann kam die Aera der „Begleitgeräusche“ jeligem Angedenkens: Fenster wurden zer schlagen, Geschirr zusammengeworfen, Brownigs losgeknallt, usw.

So wurde alles mögliche und unmögliche versucht. Und der Erfolg? Was mit vieler Mühe eronnen und eingerichtet worden war, und für das man den Dank des Publikums erwarten zu dürfen glaubte, wurde von diesem ausgelacht und niedergezißt. Und ernste Stimmen aus dem Publikum wurden laut, verboten sich diese „Störungen“ und verlangten die Abstellung dieses „groben Unfugs.“

Und der Film wurde lautlos abgerollt. Aber noch energischer und gebieterischer verlangte das Publikum wieder nach Musik. So stand man vor diesem Dilemma, aber die meisten Theaterleiter gaben sich mit dem billigen Sprichwort zurücker: „Allen Leuten recht getan, ist eine Kunst die niemand kann.“

Alle diese angeführten Mittel, welche den Gehörsinn des Zuschauers beschäftigen und befriedigen sollten, frankten an dem Hauptgebrehen: sie stehen mit der Kinokunst in keinem organischen Zusammenhang. Anstatt Auge und Ohr einander näher zu bringen und zu vereinen, reißen sie diese auseinander, anstatt beide Sinne in die nämliche einheitliche Stimmungssphäre zu geleiten und darin festzuhalten, stoßen sie beide von einander ab, und reißen so zwieschen einander einen tiefen Zwiespalt auf, indem das mit den herrlichsten Bildern erfüllte Auge und das durch liebliche Melodien entzückte Ohr gegeneinander um die Aufmerksamkeit und Gunst der Phantasie buhlen.

Erst wenn Filmbild und Begleitmusik zusammenwirkend, das nämliche Ziel, das durch den Inhalt und Stimmungs-

gehalten des Filmstückes gegeben ist, erstreben und erreichen, erst dann hört dieser quälende Widerspruch zwischen den Gesicht- und Gehörsempfindungen auf.

Die Kinomusik ist demnach nicht selbstständig, also keine Programmmusik, sondern sie hat sich dem Filmbild anzupassen, ihm innerhalb seiner eigenen Wirkungssphäre möglichst konform und adäquant zu werden, und es getreulich zu begleiten, sowie der Schatten dem Schreitenden folgt. Wie nun der Schatten nur eine Projektion des Körpers ist, der ihn wirft, so soll die Begleitmusik gewissermaßen auch nur eine lautliche Ausstrahlung des Filmbildes darstellen, die gleicher Weise auf das Ohr wirkt, wie das Bild auf das Auge. Mit einem Wort: die Kinomusik muß sein Symbol-Musik.

Um nun die Abhängigkeit der Begleitmusik vom Filmbild näher fixieren zu können, ist es nötig, vorerst noch kurz auf das Wesen der Kinokunst einzugehen. Für unsere Aufgabe sind folgende zwei Elemente von besonderer Bedeutung:

Die Kinokunst wirkt durch das **Auge** auf die **Phantasie**. Der Film stellt dar „Bildgewordenes Leben, Festgehaltene Bewegung,“ und gelangt auf rein optischem Wege zu unserer Wahrnehmung. Wie in keiner anderen Kunst, schwelgt hier das Auge in den kühnsten und prächtigsten Visionen. So scheint also die Kinokunst a priori, ihrer Natur nach, die Musik kurzweg auszuschließen.

Sobald wir aber die Wirkung der Kinokunst auf die menschliche Psyche analysieren, stoßen wir sofort auf den notwendigen inneren Zusammenhang zwischen dem reinen Schauen und dem gebieterischen Verlangen des Zuschauers nach Musik.

Bei der sinnlichen Wahrnehmung und Auffassung der wirklichen Welt arbeiten beide Sinne, Auge und Ohr so brüderlich, so eng verbunden zusammen, daß uns ihre Zweifelt gar nicht bewußt wird. Und dieses stete Zusammenwirken ist so tief in unserer Natur begründet u. verankert, daß uns das lautlose Filmbild, das doch ein Abbild des wirklichen Lebens, ja sein Spiegelbild darstellt, unenträglich ist. Einem solchen stummen Film gegenüber streut der Taubstumme dem wirklichen Leben.

Also, so folgern die Kino-Naturalisten, ist unser Ziel, die möglichst getreue Nachahmung und Wiedergabe sämtlicher Geräusche und Töne der wirklichen Welt mit dem Kino zu verbinden und zu verschmelzen. Und als ihr Ideal proklamierten sie die Verbindung des Phonographen mit dem Kinematographen.

Aber auch diese Schlußfolgerung ist wieder ein Trugschluß und zeugt von vollständiger Verkennung des Wesens der Kinokunst. Was wir im Kino sehen, das ist nicht das wirkliche Leben, sondern nur seine künstliche Darstellung und Wiedergabe. Der Illusionscharakter ist das Fundament, auf der sich jede Kunst auf- und ausbaut, gemäß ihren eigenen, ihr selbst innewohnenden Gesetzen.

Während nun das durch den Gehörsinn Vermittelte: Worte, Töne, Geräusche usw. vornehmlich nach den Verstandes- und Gefühlszentren geleitet werden, und dort ihre erste Wirkung auslösen, überleitet das Auge seine

Eindrücke und Wahrnehmungen mehr ins Reich der Phantasie. „Durch das Ohr geht der Weg zum Gehirn, durch das Auge aber zum Herzen“, sagt ein exotisches Sprichwort. Seelenbewegungen zu photographieren, Gefühle wiederzugeben außer auf dem Umwege durch die Symbolik der Reflexbewegungen, ist eine taktlose Utopie des Kino, hat einmal ein Berliner Kinoregisseur geschrieben. Das gehört der Wortbühne an. Kinokunst ist vornehmlich Phantastiekunst.

„Ich sehe im Kino was ich will und lange nicht, was man mir zeigt“, schreibt die schweizerische Dichterin Isabella Kaiser. „Im Theater ist man vom Dichter abhängig, der zu uns spricht. Aber im Kino zaubert unsere Phantasie unwillkürlich auf den Lippen der stummen Menschen die schönsten Rollen. Wir können ihrer Mimik die edelsten Gefühle und die tiefsten Leiden untergeschrieben. Wir werden selbst zum Dichter.“

So erlebt der Zuschauer in seinem Phantasieleben, was Kinddichter und -Regisseur künstlerisch gestaltet haben. Es ist ein Leben über dem gewöhnlichen Leben, frei von den Gesetzen des materiellen Geschehens, außerhalb von Raum und Zeit. So werden die Offenbarungen des Kinos zum „lebendigen Traum des Tages“.

Für dieses Leben der Phantasie aber ist die Sprache des wirklichen Lebens viel zu klobig, zu nüchtern, sie muß zarter, duftiger, leichter, gleichsam losgelöst von ihrer körperlichen, irdischen Schwere, sein.

Die Sprache der Phantasie ist die Musik.

Sie ist die immateriellste, idealste Kunst. Nur sie übertritt mit schwebender Leichtigkeit die Schwelle des Unterbewußtseins und geht dadurch ein in ihre Heimat. Nur sie hat die Mittel und die Macht, die Gefühle die Gedanken dieser duftigen Phantasiegebilde, die ja eins geworden sind, mit den lebenden Gestalten auf derleinwand darzustellen. In den Tönen der Musik, in dieser ihrer Sprache reden sie zu uns und erwecken in unseren Tiefen die schlummernden Gefühle: Heldische Kühnheit und Mannesstärke, die Entzückungen und Verzweiflungen der Leidenschaft, die sich aufopfernde Liebe und Hingabe, religiöse Inbrunst, bestrickende Wohlhust . . . alle Saiten des menschlichen Herzens vermag sie anzuschlagen und leise nachklingen zu lassen.

Und so kommt in der Psyche des Zuschauers zur Vollendung, was alle Kunst erstrebt, was Aristoteles Katharsis nennt und Nietzsche die dionysische Verzückung, d. i. die gewaltige Erschütterung des Gemütes, jene wohlthätige Sensation, die in ihrer Wirkung einem tiefinnern persönlichen Erlebnis gleichkommt.

Jetzt erklärt sich auch die Tatsache leicht, daß im Kino die schlechteste Musik noch vertragen wird, daß aber jedes reale Geräusch unbarmherzig niedergespiffen wird, und die andere, die wohl schon jeder an sich selbst erfahren hat, daß nämlich das Interesse des Zuschauers sofort erlahmt, die Aufnahmefähigkeit sofort gehemmt wird, wenn die Begleitmusik aussetzt.

Mit diesen Ausführungen ist nun auch endgültig der Stab gebrochen über die Programmmusik, die naturalistischen

Nebengeräusche, aber auch über das Zukunftsideal des Phonokinetographen, dem zurzeit noch viele schlechtberatenen Freunde des Kinos anhängen. In dem Augenblicke, in dem dieser Phonokinetograph, der ja immerhin ein sehr interessantes technisches und auch wissenschaftliches Problem bildet, sich in die Kinokunst einschmeicheln und einschleichen könnte, und sich hier als frecher Eindringling und Parasit breitmachen würde, in diesem Augenblicke müßte die Kinokunst, ihrer eigenen Natur untreu, zu einer lächerlichen Karikatur der Theaterbühne werden.

Alle diese geforderten Bedingungen wird aber nur jene Musik erfüllen können, die eigens für das betreffende Filmbild geschrieben wurde, von einem Komponisten, der dem Kinodichter und Regisseur kongenial das gleiche in seinen Tönen sagt, „nur leiser, ferner, nicht so nah dem Blut“. Diese Forderung, die Symbolmusik, ist das zu erstrebende Ideal der Kinomusik.

Und es sprechen bereits verheißungsvolle Anzeichen dafür, daß sie keine Utopie bleiben wird. Der deutsche Film mit seinem reicheren, tieferen Gefühlsleben rief denn auch zuerst nach einer adäquaten Musik, und fand bei den in Deutschland, speziell in Berlin so zahlreichen Komponisten bald Anklang. Die Versuche, die bereits angestellt worden sind, die Filmkompositionen, die bereits geschrieben und gespielt wurden, sind wenn auch noch keine Großtaten, so doch immerhin beachtens- und empfehlenswerte Leistungen!

Nur wer es am eigenen Leibe erfahren hat, wie wohl und wie wehe es tut, weiß eine solche Musik richtig zu würdigen. Man genieße den nämlichen Film, vorerst in einem der behaglichsten U. L. unter dem zarten, diskreten Mittlingen einer „dem Film auf den Leib geschriebenen“ Filmmusik, und nachher in einem Vorstadtkino, wo das Herunterschmettern der zügigen „Saisonchlager“ und das Mitjohlen und Mitpfeifen des Publikums einen Genuß völlig ausschließt.

Der Klavierspieler ist überhaupt ein Schmerzenskind des Kinos. In den Augen vieler Theaterdirektoren ist er nur so ein notwendiges Uebel, ein Theaterrequisit, wie etwa der Portier; und auch die wenigsten Spieler sind sich ihrer eigentlichen Bedeutung bewußt, daß sie gleichsam der Dolmetsch des Filmbildes sind und dem Publikum das tiefere Erfassen und Erfühlen des Geschautes zu vermitteln haben, daß sie die Schlüsselgewalt über dieses Phantasiereich der Kinokunst haben.

Zur Illustration für die „Arbeit“ des Klavierspielers ein alltägliches Beispiel:

Die letzten Augenblicke des letzten Aktes. . . . Schwer, fast laut atmen die Zuschauer unter dem drückenden, geheimnisvollen Bann ihres eigenen Erlebens. . . . Traumgeistert, überwältigt starren hunderte von Augen, nur leise fiebernd, in heimlicher Angst, zitternd in freudiger Erwartung auf den letzten erlösenden. . . ., da auf einmal, kaum, daß einige taktlose Zuschauer Miene machen, sich auf die Garderobe zu stürzen, bricht das Klavier. . . in seinem verhauchenden „morrendo“ ab, und setzt in einen rasenden Galopp über: „Kauschweißer!“

Noch angenehmer wirkt dieser „Sturz v. Himmel,“ wenn die Theaterleitung durch das langsam allmähliche Aufglücken der Lichter diesen schroffen Wechsel zwischen Traum und Wirklichkeit, zwischen Finsternis und Licht, möglichst schonend vermitteln will.

Je weniger Gewicht aber die Theaterleiter auf die Kinomusik zu legen scheinen, umso mehr das Publikum, und wahrlich nicht zum Vorteil solcher kurzfristiger Direktoren. Eine angenehme Musik, ein treffliches Orchester ist neben dem Programm die beste Reklame, und wohl oft bei der Wahl des Theaters entscheidend und ausschlaggebend.

Kein geringerer als Karl Spitteler hat sich in seinem Artikel: „Meine Befehring zum Kinema“ vor kurzem mit der Kinomusik beschäftigt, dessen Worte wir zum Schluß hier anführen wollen.

„Eines habe ich gegen das Kinema. Die Musik hat mich schon oft in schleunige Flucht gejagt. Ich weiß nicht, warum alle Städte das Vorurteil haben, im Kinema müsse eine aufdringliche, marktschreierische Schauermusik gelten. Zwar, wo mechanische Musik tönt, sind wir gerettet, da ist man wenigstens vor Erzeßen sicher. Hingegen die Rumpfsorchsterchen, die Geiger, die Klavierspieler! Mitleid und Sparsamkeit mögen sie meinerwegen dulden, einverstanden, ob auch seufzend. Aber wenn der Klavierspieler zu „phantasieren“ anfängt! O Graus, Martern der Hölle!“

Da wir gerade von Musik sprechen: ich habe die feste Ueberzeugung, daß das Lichtspieltheater berufen ist, einmal in der Musikgeschichte eine große Rolle zu spielen: Statt Programmmusik, Symbolmusik, mit der seligen Scene im „Orpheus“ als Vorbild.“

Das Himmelschiff.

Nachdem das Speck'sche Etablissement zwei Wochen lang den phantastischen Roman des letzten Jahrhunderts über die Leinwand gleiten ließ, öffneten sich die Pforten des prächtigen Kintempels an der Waisenhausstr. in Zürich, des „Orient-Lichtspiel-Theaters“, um uns einen nicht weniger interessanten Roman vorzuführen, der dem Jules Verne'schen Werk indes kaum nachstehen dürfte. Jenes

spielt unter dem Meere, uns seine Schätze erschließend, dieser führt uns per gepanzertem Luftauto nach dem Mars, dem Gestirn, dessen jupponierte Lebewesen schon so oft als Vergleich mit uns niederwärtigen Menschen auf dieser fruppigen Erde herangezogen wurde.

Wenn schon eine Premiere des „Himmelschiff“ im eleganten Union-Palast in Berlin nicht so ganz dasselbe