

## **Fiktive Sinfonien im deutschen Film der 1940er-Jahre. Ein Beitrag zum Erscheinungsbild zeitgenössischer Kunstmusik in Darstellungen des Unterhaltungskinos**

Wolfgang Thiel

### *Musiker als Filmhelden – real und fiktiv*

Musiker als Filmhelden bevölkern die Leinwand in Haupt- und Nebenrollen seit den Tagen des stummen Lichtspiels. Inzwischen ließe sich wohl jedwede musikalische Tätigkeit mit einem Spielfilmbeispiel illustrieren. Ein besonderes Interesse erregten von Anbeginn die schöpferischen Musiker, Leben und Werk berühmter Komponisten der Vergangenheit, deren Viten meist in Anekdoten aufgelöst und deren Oeuvre auf die sogenannten ›schönen Stellen‹ reduziert wurden. Vor allem seit Aufkommen des Tonfilms gab es jedoch neben den verfilmten Biographien historischer Komponisten auch Spielfilme über fiktive Musiker und deren erdachte Werke. Der berühmte Schweizer Komponist Arthur Honegger glossierte Anfang der 1950er-Jahre filmische Standardsituationen in diesem Genre: »Im allgemeinen zeigt das Drehbuch den Komponisten verliebt in eine große Dame oder in ein vornehmes Fräulein. Diese verwirft – selbverständlich! – mit Spott und Verachtung das reine Gefühl des Künstlers und zieht ihm einen reichen Kavalier oder einen im Glanze der Uniform schimmernden Offizier vor. Mit gebrochenem Herzen entfernt sich der Liebende und beeilt sich, eine Sinfonie zu fabrizieren, in der er dem Ausdruck seiner Verzweiflung freien Lauf läßt. Bei der Aufführung des Werkes, die (es ist ja ein Film!) schon kurze Zeit nachher stattfindet, errät der ›geliebte Gegenstand‹ bei einer besonders gefühlvollen Posaunenstelle mit einem Male das ganze Genie und die ganze Liebe des Künstlers. Aber, ach! Es ist zu spät! Sie ist schon verheiratet und

vielleicht auch schon Mutter einiger Kinder!« (Honegger 1980, 92). Auffällig oft wurden im deutschen Unterhaltungskino der 1930er- und 40er-Jahre Geschichten erzählt, in denen es neben Liebesleid und Liebesglück um die Entstehung von Musikstücken geht. In der Überzahl handelt es sich um Unterhaltungslieder (oft im Walzertakt), die von verliebten Musiklehrern oder Barpianisten am Klavier scheinbar spontan hervorgebracht werden. Nach einigen Irr- und Umwegen avancieren diese musikalischen ›Herzensergießungen‹ im Verlaufe des Films zu erfolgreichen Schlagern, was mitunter sogar außerfilmische Realität wurde.<sup>1</sup> Aber neben diesen unzähligen Schlagerliedern entstanden für den deutschen Unterhaltungsfilm auch fiktive Opernszenen sowie sinfonische und konzertante Stücke<sup>2</sup>, die gelegentlich sogar von speziell hinzugezogenen Vertretern der sogenannten Ernsten Musik geschrieben wurden. Der Film TRAUMMUSIK von 1940 mit einer swingbetonten Begleitmusik von Peter Kreuder und der extra komponierten Opernszene *Die Heimkehr des Odysseus* aus der Feder des seinerzeit als Puccini-Nachfolger gehandelten italienischen Opernkomponisten Riccardo Zandonai steht für ein besonders ambitioniertes Beispiel dieser Art.<sup>3</sup>

Zwar nehmen innerhalb der umfänglichen Produktion von Musikfilmen der UFA jene Streifen, in denen die Komposition von fiktiven Opern und Sinfonien thematisiert wird, zahlenmäßig eine marginale Position ein. Aber dass es sie überhaupt gibt, stellt einen aufschlussreichen Indikator für das

- 
- 1 Die Filmoperette ZWEI HERZEN IM DREIVIERTELTAKT von 1930 mit ihrer dramaturgisch geschickt aufgebauten Handlung um einen gefundenen, verlorenen und wiedergefundenen Walzer (aus der Feder von Robert Stolz) bezeichnet den Prototyp.
  - 2 Die dramaturgische Einbeziehung speziell komponierter Mini-Konzerte in Melodramen war besonders im britischen Film der 1940er-Jahre keine Seltenheit. Das bekannteste dieser fünf bis neun Minuten langen »tabloid concertos« ist das stilistisch Rachmaninow nahestehende *Warsaw Concerto* von Richard Addinsell aus dem Film DANGEROUS MOONLIGHT (1944). Platteneinspielungen vor allem aus den 1950er-Jahren zeigen dessen Beliebtheit als Konzertstück für Klavier und Orchester auch in Deutschland.
  - 3 Für die Solo-Partie in diesem Opern-Fragment wurde sogar der berühmte Tenor Benjamin Gigli verpflichtet.

propagierte Erscheinungsbild zeitgenössischer Tonkunst und deren Funktion innerhalb einer musikalisch von Operetten, Revuen und Schlagern dominierten Massenkultur dar.

Hinzu kommt, dass in der Zeit der NS-Herrschaft alle wirklich moderne Kunst in Bausch und Bogen dem Verdikt des Kulturbolschewismus verfiel. Opern und Sinfonien jenseits des klassisch-romantischen Schaffenskanon galten als dekadent und elitär. Dieser ideologische Kontext unterscheidet die deutschen Filme von thematisch ähnlich gelagerten Produktionen aus anderen europäischen Filmländern, in denen ebenfalls ein anachronistisch gewordener Genrebegriff im Fahrwasser der Beethovenschen »Schicksals-Sinfonie« weiterwirkte.<sup>4</sup> Neben diesen ideologisch-ästhetischen und zudem rassistischen Implikationen gab es speziell für die Filmkomponisten das strukturelle Problem, bei der Darstellung der Entstehung und Aufführung von Opern und Sinfonien – im Gegensatz zu den stets in Gänze gespielten Schlagern – diese Werke im Film nur als Bruchstücke präsentieren zu können. In den wenigen Minuten ihres Erklingsen mussten diese Fragmente von den Zuschauern als ›moderne Musik‹ identifiziert werden und sie mussten zugleich dramaturgisch so funktionieren, dass trotz aller Kürze die inhaltliche Intention einer entweder desaströsen oder enthusiastisch gefeierten Uraufführung für das Kinopublikum nachvollziehbar blieb.<sup>5</sup>

---

4 Ein Beispiel ist das rührselige französische Melodram *VALSE BLANCHE* aus dem Jahre 1943 mit der Musik von René Sylviano. Im Finale des Films stirbt die Jugendfreundin des Komponisten in einem Sanatorium, währenddessen in Paris die Uraufführung seiner ersten Sinfonie erklingt. Diese »total verlogene Geschichte wird durch aufdringliche Musik vollends zugrunde gerichtet«, urteilt das Lexikon des Internationalen Films, Hamburg 1991, Bd. 9, S. 4184.

5 In keinem Fall sind diese Opern- und Sinfonie-Ausschnitte Teil eines vorhandenen Ganzen. Sie wurden von vornherein als filmisch konzipierte Bruchstücke komponiert.

## *Stil und Funktion der fiktiven Sinfonien im deutschen Unterhaltungsfilm*

In Eingrenzung auf die fiktiven Sinfonien werden die nachfolgend genannten fünf Spielfilme im Mittelpunkt der Analyse stehen: das musikalische LUSTSPIEL EHE IN DOSEN (DE, Johannes Meyer) von 1939; die Melodramen SYMPHONIE EINES LEBENS (DE, Hans Bertram) und ROMANZE IN MOLL (DE, Helmut Käutner), beide aus dem Jahre 1943, sowie das Hans-Moser-Lustspiel DER MILLIONÄR (DE 1947, Robert A. Stemmle). Bei Kriegsende befand sich dieser Film in der Musik-Synchronisation und wurde als sogenannter ›Überläufer‹ 1946 von der Bavaria Filmkunst in München fertig gestellt und ein Jahr später in Westberlin uraufgeführt.<sup>6</sup> Das fünfte Filmbeispiel aus dem Jahre 1950 ist die Verfilmung einer von Stefan Zweig nachgelassenen *Postfräuleingeschichte*, die er mit Berthold Viertel 1940 zu einem Filmentwurf umgearbeitet hatte. Auf diesem Exposé basiert der Film DAS GESTOHLENE JAHR in der Regie von Wilfried Fraß aus dem Jahr 1950.

Bei Ansicht der genannten Filme wird klar, dass es bei deren fiktiven Sinfonie-Fragmenten in keiner Weise um einen Beitrag zur zeitgenössischen Kunstmusik ging. Die Autoren waren allesamt gestandene Filmkomponisten, die (mit Ausnahme von Alfred Uhl) stilistisch den Bereichen der Tanz- und sogenannten ›gehobenen Unterhaltungsmusik‹ zuzuordnen sind. Unter den ca. 170 Filmusiken, die Franz Grothe (1908–1982) als einer der fruchtbarsten deutschen Filmkomponisten seit den frühen 1930er-Jahren geschrieben hat, zählt seine Musik zur Ehekomödie EHE IN DOSEN nicht zu jenen, die durch populäre Schlager bekannt geblieben sind. Zwei Chansons »Ich war so zahm wie ein Reh« und »Das gewisse Etwas« sowie ein Wiegenlied »Schließ' deine Augen und Träume« erfüllen zwar im Film ihre dramaturgischen Aufgaben,

---

6 Auch nach Auswertung der Dokumentation von Konrad Vogelsang: *Filmmusik im Dritten Reich*, Hamburg 1990 sowie weiterer filmo-bibliografischer Quellen wurden vom Autor innerhalb dieses Jahrzehnts keine weiteren deutschen Spielfilme zu dieser Thematik gefunden.

entwickelten aber kein musikalisches Eigenleben. Für viele andere Filme hingegen komponierte Grothe sehr erfolgreiche Tanzlieder mit Evergreen-Qualität, die stilistisch sowohl von der Operettentradition als auch vom Swing beeinflusst sind. Zugleich besaß er das kompositorische Handwerk, eine gut klingende, transparent instrumentierte und die filmischen Situationen überzeugend charakterisierende orchestrale Unterhaltungsmusik schreiben zu können. Adolf Steimel (1907–1962) arbeitete seit Mitte der 1930er-Jahre als Dirigent von Tanzorchestern sowie als Schlagerkomponist. In den 1940er-Jahren leitete er sein eigenes Tanzorchester, dessen Repertoire in einer Zeit, in der amerikanische Originaltitel verboten waren, aus deutschen Schlagermelodien in Swing-Arrangements bestand. Der Filmkomponist Steimel spielte aber auch auf anderen Klaviaturen der Unterhaltungsmusik. So beginnt DER MILLIONÄR im Vorspann mit der walzerseligen Beschwörung eines unhistorischen Alt-Wien, gesetzt für großes Unterhaltungsorchester mit konzertantem Klavier. Und für Hans Moser als Postbote »mit dem Herzen auf dem rechten Fleck« schrieb Steimel in der Tradition des »Wiener Liedes« ein »Briefträger«-Lied, das dieser mit seinem unvergleichlichen Sprechgesang in einer Wirtshausszene vorträgt.

Die Musik zu Helmut Käutners ROMANZE IN MOLL komponierten zwei Autoren. Von Lothar Brühne erhoffte sich der Regisseur eine einprägsame Romanzen-Melodie; von Werner Eisbrenner deren gediegene »sinfonische« Verarbeitung als Teil der orchestrale Begleitmusik. Lothar Brühne (1900–1958) schrieb während der NS-Zeit mehrere populär gewordene Lieder für Zarah Leander (wie z. B. »Der Wind hat mir ein Lied erzählt« aus LA HABANERA). Und wie Franz Grothe setzte er nach 1945 seine Karriere als Filmkomponist im Unterhaltungsstil mit insgesamt über 70 Filmmusiken fort. Werner Eisbrenner (1908–1981) schrieb hingegen selten Lieder für den Film. In seinen über 100 Filmmusiken erwies er sich als ein sehr versierter Orchesterkomponist »gehobener« Unterhaltungsmusik, der mit den

Kompositionstechniken der klassischen Musik wohlvertraut war und ebenso einen schwungvollen Walzer wie auch einen sinfonischen Satz im romantischen Stil schreiben konnte. Eine schillernde Persönlichkeit war der Komponist Norbert Schultze (1911–2002), der sich nach dem Krieg hinter dem Schutzschild des »naiven Musikers« verschanzte, der nichts weiter als Noten schreiben wollte. Die Ergebnisse waren sowohl Orchesterpartituren für Filme wie *FEUERTAUF* über den Polenfeldzug, *ICH KLAGE AN* (eine Befürwortung der Euthanasie) oder das Durchhalte-Epos *KOLBERG* sowie Märsche für fast alle Waffengattungen (darunter *Bomben auf Engelland*) als auch eine seinerzeit beliebte Kinderoper *Der schwarze Peter*. Durch die Popularität seines »Lili Marleen«-Liedes kam er nach 1945 glimpflich durch das Entnazifizierungs-Verfahren und konnte sich in der BRD eine zweite Karriere als Filmkomponist aufbauen.

Bei der dramaturgischen und musikalischen Konzeption der ›fiktiven Filmsinfonien‹ spielten für die vier Komponisten die Stil- und Formprobleme der nach dem Ersten Weltkrieg in die Krise geratenen Gattung keine Rolle.<sup>7</sup> Die stilistische Spannweite ihrer orchestralen Fragmente reicht von einem epigonalen Eklektizismus in der Beethoven-Bruckner-Tradition unter Einschluss einiger Gestaltungselemente des frühen Richard Strauss (vor allem hinsichtlich des Impetus und Gestus seiner weitschwingenden Melodiebögen) bis hin zum sinfonisch aufgeblähten Arrangement

---

7 Anders als das Musiktheater mit herausragenden Novitäten wie beispielsweise Alban Bergs *Wozzeck* hatte die Sinfonie in Deutschland und Österreich nach 1918 ihre Stellung als musikgeschichtlich relevante Gattung fast gänzlich verloren. Von den nach 1933 im Nazi-Deutschland uraufgeführten Sinfonien ist die bedeutendste zweifellos Paul Hindemiths Werk *Mathis der Maler*. Die UA 1934 in Berlin führte bekanntermaßen zur einzigen öffentlichen Kontroverse zwischen einem Dirigenten und einem hohen Machthaber des Dritten Reichs; nämlich zwischen Furtwängler und Goebbels. Genannt seien auch die im Verborgenen entstandenen Sinfonien; nämlich jene von Max Butting und Karl Amadeus Hartmann während ihrer ›inneren Emigration‹ für die Schublade geschriebenen Werke. Alles andere bewegte sich im Dunstkreis einer abgelebten, spätestens nach 1918 zu Ende gegangenen traditionell-spätromantischen Sinfonik.

eingängiger Melodien. Ersterer findet sich in der SYMPHONIE EINES LEBENS mit der Musik von Norbert Schultze; letzteres zeigt die ROMANZE IN MOLL mit einer Titelmelodie von Lothar Brühne und deren orchestralen Paraphrasen durch Werner Eisbrenner.

Die Vorspannmusik zum Melodrama SYMPHONIE EINES LEBENS wird optisch dargeboten als Konzert mit der Dresdner Philharmonie unter der Leitung ihres damaligen Chefdirigenten Paul van Kempen.<sup>8</sup> Im weiteren Verlauf dieses Films, der in seiner Großform der Architektur einer viersätzigen klassisch-romantischen Sinfonie mit langsamer Introduction angenähert ist, werden in kurzen Einblendungen zu den jeweiligen Satzanfängen einige Partiturseiten aus der Sicht des Dirigenten in Großaufnahme gezeigt.<sup>9</sup> Diese fiktive Musikerbiografie ist zwar in ihrer formalen Gestaltung ein Sonderfall. In ihrer inhaltlichen Aussage jedoch zeigt sie ein für das nazistische Musikdenken typisches Weiterwirken romantisch-sentimentaler Schaffenslegenden im Stil der trivialen Musikbelletristik des 19. Jahrhunderts.<sup>10</sup>

Es stellt sich aber die Frage, warum selbst in dem Figurenensemble von Lustspielen wie EHE IN DOSEN Opern- und Sinfoniekomponisten eine Rolle übernehmen mussten. Die Analyse der Filme wird zeigen, dass diese sinfonischen Bruchstücke ebenso wie die fiktiven Opernszenen (vor allem im Kontext mit

---

8 Der auf Anweisung Goebbels' nachträglich geänderte Vorspann nennt (einmalig in der Geschichte des UFA-Films) nur den Filmtitel. Es ist hier nicht der Raum, auf die dramatische Produktionsgeschichte dieses Films einzugehen. Aber an dieser Stelle soll kurz auf das tragische Schicksal des Hauptdarstellers, des französischen Schauspielers Harry Baur hingewiesen werden, der im Zusammenhang mit dieser Rolle in Gestapohaft kam und an den Torturen noch vor Premiere des Films im April 1943 verstarb. Vgl. Le Boterfi, Harry Baur (1995).

9 In N. Schultzes Autobiografie *Mir dir, Lilie Marlen* von 1995 wird die Partitur als Kriegsverlust verbucht.

10 Als literarisches Pendant zu diesem Film sei der 1936 erschienene »Roman eines deutschen Musikers« *Die verborgene Sinfonie* von Hans-Joachim Moser genannt.

Schlager, Operette und Revue) zur Darstellung bestimmter Aspekte der NS-Kulturpolitik dienten.<sup>11</sup>

### *Charakteristika eines fiktiven Komponisten*

Wie wir wissen, wurde offene politische Indoktrination in den eskapistisch geprägten Unterhaltungsfilmen der UFA bewusst ausgespart. Dennoch sind auch diese bis 1945 produzierten Streifen mehr oder minder von den kulturpolitischen und speziell musikästhetischen Postulaten und Wertungen der NS-Ideologie beeinflusst worden.

Unter Einbeziehung der Nachkriegsproduktion *DAS GESTOHLENE JAHR* zeigen die fünf in dieser Studie referierten Filme folgende Gemeinsamkeiten: die handlungsfunktionelle Einbindung des fiktiven Komponisten geschieht im Rahmen einer Liebes- oder Ehegeschichte. Glück oder Leid und auch Ehrgeiz treiben ihn an, eine Sinfonie zu schreiben, die im Verlauf oder zumeist gegen Ende des Films (fragmentarisch) uraufgeführt wird; entweder geschieht dies in orchestraler Form oder wie in dem Film *EHE IN DOSEN* nur als Klaviervortrag. Innerhalb der Besetzungsliste ist ein solcher Tonsetzer entweder der Protagonist des Films (wie in *SYMPHONIE EINES LEBENS*) oder zumindest einer der Hauptdarsteller (wie in den Filmen *EHE IN DOSEN* und *DAS GESTOHLENE*

---

11 Es zeigt sich, dass hierbei die konkrete Werkgattung austauschbar ist, ohne dass sich an der Grundproblematik etwas ändern würde. D.h. an die Stelle der fiktiven Sinfonien könnten ebenso fiktive Opern-Fragmente treten. Beispiele sind vorhanden: Neben *TRAUMMUSIK* mit einer Opernszene *Die Heimkehr des Odysseus* von Riccardo Zandonai entstand 1944 mit der Musik von Eduard Künneke die musikalische Komödie *GLÜCK UNTERWEGS* über die Entstehung einer Oper zur Biedermeierzeit. Hingewiesen sei auch auf die durchgefallene Premiere einer Oper *Lukretia Borgia* aus *WIR MACHEN MUSIK* und auf den auffällig »modernen« Roboterchor aus einer »futuristischen« Oper in *DAS SCHLOSS IN FLANDERN* (1936). Außerdem schrieb Theo Mackeben 1940 für den Film *DER WEG INS FREIE* ein rauschendes Opernfinale für Zarah Leander. (Vgl. Sabine Sonntags Überlegungen zur Phantomoper, 2011).

JAHR); seltener fungiert er als Nebenfigur wie der junge Komponist Franz Lichtenegger im Film *DER MILLIONÄR*.

Welchen Komponisten-Typ zeichnen diese Filme?

Dass für die Darstellung des fiktiven »kernig-deutschen« Kantors und Komponisten Stephan Melchior als Hauptgestalt des Films *SYMPHONIE EINES LEBENS* der französisch-elsässische Schauspieler Harry Baur verpflichtet worden war, hatte offensichtlich mit dessen Gestalt und Physiognomie zu tun, die eine Ähnlichkeit mit dem österreichischen Komponisten Anton Bruckner aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erkennen lässt. Von derb-bäuerlicher Statur, verkörpert er einen Künstler, der seinen ungebändigten Gefühlen und dem dräuenden Schicksal ausgeliefert ist. Generell stellen alle fiktiven Musiker aus den genannten Filmen einen Gegenentwurf zu einem modernen Komponisten wie etwa Arnold Schönberg oder Thomas Manns literarischer Figur des Adrian Leverkühn aus dem Roman *Doktor Faustus* dar.

D.h. an die Stelle eines Künstlers von ausgeprägter Eigenart, egozentrischer Individualität und scharfem Intellekt tritt ein mehr oder minder unreflektiert schaffender Musiker, der Frauen und Geselligkeit liebt, der nicht theoretisiert sondern auch auf belebter Straße (wie der Komponist Michael in *ROMANZE IN MOLL*) nachsingbare Einfälle niederschreibt. Anfängliche individuelle Extravaganzen oder ein bisschen persönliche Exzentrik werden durch eine resolute Frau an seiner Seite oder durch wohlmeinende Freunde sowie Stammtisch-Bekannte recht bald korrigiert. Typisch hierfür ist in Helmut Käutners bekanntem Film *WIR MACHEN MUSIK* die Verwandlung eines Mochtegern-Opernkomponisten mit wirrem Haarschopf zum akkurat gescheitelten Revue-Arrangeur.

Dass auch in dem harmlosen, ganz auf Hans Moser zugeschnittenen Lustspiel der junge Franzl nicht nur als Autor eines gemütvollen »Briefträger«-Liedes tätig sein darf, sondern zudem an einer Sinfonie arbeiten muss, hängt mit der

tradierten Reputation dieser bedeutsamen Musikform zusammen. Sie verleiht der Filmgestalt die nötige Gewichtung innerhalb des Figurenensembles. Der junge Komponist ist zwar mittellos, aber das Schreiben einer Sinfonie adelt ihn, hebt ihn aus dem gewöhnlichen Leben heraus und entschuldigt gewissermaßen seine aktuelle materielle Bedürftigkeit.

In einem Aufsatz über die Wertungskriterien von »Gute(r) und schlechte(r) Musik« bemerkte 1917 der Komponist Armin Knab, dass »den verschiedenen Musikformen an sich schon ein gewisser Schätzungswert an(haftet), innerhalb dessen sich dann erst die Bewertung des Komponisten vollzieht. So begegnet der Erzeuger einer Symphonie von vornherein [mit] einer gewissen Hochachtung.« Da das Schreiben einer Sinfonie ein beträchtliches handwerkliches Können voraussetzt, würde »auch beim Mangel jeder schöpferischen Eingebung« das Prädikat einer schlechten Musik nur dann erteilt werden, »wenn der Komponist in den Ton seichter Unterhaltungsmusik verfiel« (Arnim Knab 1950, 80). Der Autor konnte seinerzeit nicht ahnen, dass es zwei Jahrzehnte später im tonfilmischen Zusammenhang solche pseudo-sinfonischen Elaborate tatsächlich geben würde.

### *Kulturpolitische Postulate als verdeckte Handlungsmotive*

Von den musikpolitischen Direktiven der NS-Zeit gehörten die Forderung nach Allgemeinverständlichkeit und Volkstümlichkeit zu den wichtigsten (und im Übrigen in allen Diktaturen anzutreffenden) kunstpolitischen Postulaten. Beide Forderungen führten zu einer enormen gesellschaftlichen Aufwertung der Unterhaltungsmusik, die auf makabre Weise in der Aufnahme von Tanz- und Filmkomponisten auf die Liste der sogenannten ›Gottbegnadeten‹ in den letzten Kriegsjahren gipfelte. Die zeitgenössische Kunstmusik hingegen hatte trotz staatlicher Aufträge und Nationalpreise im Rundfunk und Film das Nachsehen. In den Unterhaltungstreifen zog die

aktuelle Ernste Musik immer den Kürzeren und musste hinter der final auftrumpfenden Operetten- und Tanzmusik stets in die zweite Reihe zurücktreten. In dem Film *WIR MACHEN MUSIK* (DE 1942, Helmut Käutner) rüffelt die Schlagersängerin Anni Pichler ihren Mann, den Komponisten Karl Zimmermann in dritter Person: »Er ist zu stolz etwas zu schreiben, was den Leuten gefällt.« Erst das Desaster der Premiere seiner vor musikalischen Plattitüden strotzenden Oper *Lukretia Borgia* lässt ihn umdenken und zum erfolgreichen Arrangeur von Revuen werden.

Zwar gibt es in Helmut Käutners melancholischer *ROMANZE IN MOLL*, jenem Film, in dem der Regisseur anstrebte, »sich den ›poetischen Realismus‹ des französischen Vorkriegsfilms zu eigen zu machen« (Gregor/Patalas 1976, 308), keine inszenierte Konkurrenzsituation zwischen Operetten- und Konzertmusik. Aber das musikalische Zentrum ist Lothar Brühnes sentimentale Romanze »Eine Stunde zwischen Tag und Träumen« (auf einen Text des Regisseurs) – ungeachtet dessen, dass eine im Film gezeigte Zeitungsannonce ein Konzert ankündigt, in dem der Komponist Michael zum ersten Mal seine Dritte Symphonie und die Romanze op. 46 dirigieren wird.

Was für den Filmzuschauer in diesem Konzert dann wirklich erklingt, ist eine Überhöhung der Romanzen-Melodie ins Konzertfähige durch Eisbrenners orchestrales Arrangement, dem ein sinfonischer Prolog mit dramatischer Verarbeitung des Anfangsmotivs vorangestellt ist. Dieser Prolog ist hinsichtlich seiner formalen Gestaltung, der Abfolge stimmungsmäßig unterschiedlicher Teile und der Platzierung von Zäsuren minutiös auf die wechselnden Einstellungen der Sequenz komponiert. Die Konzertszene dauert insgesamt fast fünfeinhalb Minuten, was filmisch gesehen eine recht lange Zeit für einen durchgehenden Musik-Take ist. Seine Integration erfolgt, indem die Musik im ständigen Wechsel sowohl diegetisch (als sichtbares Konzert) und zugleich non-diegetisch als Begleitmusik vor allem für die Rückblenden fungiert. Hinsichtlich der subjektiven Wahrnehmung dieser Sequenz verwies

Christoph Henzel auf den quasi zeitdehnenden Eindruck, »dass es sich um eine lange Instrumentalkomposition mit Vokalfinale handelt, denn nach dem Beginn des Konzerts liefert sie [d.h. die Protagonistin Madeleine; W. Th.] sich erst ihrem Erpresser aus, bevor sie ihren Platz im Konzertsaal einnimmt.« (Henzel, Zur Filmsymphonik in Deutschland 2011,170)

Die dann folgende Gesangsromanze, gesungen von der früheren Geliebten des Komponisten, löst bei Madeleine, die mit einem biederen Buchhalter verheiratet ist, vielfältige Erinnerungen aus. Von ihrer ersten Begegnung mit dem Komponisten Michael bis zu ihrem schweren Gang zu Victor, dem Vorgesetzten ihres Mannes, der sie sexuell begehrt. Die Partie, in der ihr Mann in Eile verspätet ins Konzert kommt, hat Durchführungscharakter und zeigt bewegungsillustrierende Momente.

Bei den Forderungen der nazistischen Kulturpolitik nach einer allgemeinverständlichen modernen Kunstmusik ging es jedoch nicht um eine größere Fasslichkeit sowie Klarheit durch Vereinfachung der musikalischen Strukturen auf neuem stilistischen Fundament, wie sie beispielsweise die französischen Komponisten um Jean Cocteau anstrebten. Deren Abwendung von der hyperchromatischen Tonsprache hin zu diatonischen Melodien und einer modal geprägten Harmonik entsprach nicht den Maximen der NS-Ideologen. Denen ging es vielmehr um plakativ vergrößerte Ausdruckstopoi des Pathetischen, Heroischen, Pompösen und Lyrisch-Sentimentalen auf der stilistischen Grundlage der spätromantischen Musik im Allgemeinen und der Richard Wagners im Besonderen mit geringer Erweiterung um modale Elemente (wie dem ironisch bezeichneten »Nazi-Dorisch«).

Ein anderer Aspekt nazistischer Musikpolitik kommt in dem Film EHE IN DOSEN von 1939 zum Tragen. Für diese musikalische Komödie über das Ehepaar Peter Bagrat (seines Zeichens seriöser Komponist) und dessen Ehefrau Nora schrieb Franz Grothe neben Liedern auch ein »Sinfonie-

Fragment«. »Zur Karikatur gerät der arbeitende Künstler, wenn der rasende Tonschöpfer... bei Sturm und Gewitter seine Tscherkassische Symphonie aus den Tasten meißelt...«, befand Lothar Prox in einer aufschlussreichen Studie über den deutschen Revuefilm (Prox 1979, 78).

Auf diese »Sinfonie« bezieht sich die folgende Restaurantszene, in der eine Varietésängerin am Klavier das Couplet »Ich war so zahm wie ein Reh« vorträgt. Peter, der mit seiner Frau und fünf Bekannten an einem Tisch des Restaurants sitzt, erkennt, dass ein Motiv seiner Symphonie für dieses Lied verwendet wurde. Empört springt er auf: »Das ist doch die Höhe. Jetzt macht dieses Biest aus meiner Sinfonie einen Foxtrott.« Aber als Reaktionen am Tisch hört er von Ehefrau Nora: »Na, Peter. Das ist doch fabelhaft.« Einer der Herren: »Das ist von Ihnen? Das ist doch großartig!« Ein anderer (im Kommiss-Ton): »Donnerwetter! Das hat Schmiss.« Man sieht Tanzpaare im Saal. Peter: »Dazu tanzen diese Idioten auch noch. Trampeln auf meiner Sinfonie herum, diese Banausen.« Ein Herr am Tisch: »Aber es macht Stimmung.« Diese Schlüsselszene aus EHE IN DOSEN zeigt eine absurde Situation. Der Sinfoniekomponist wird zum Lieferanten für melodische Motive, die tanzmusikalisch verwertbar und dadurch eingängiger, schmissiger und somit publikumswirksamer werden. Diese Adaption besitzt zwar kein Vorbild in der kompositorischen Realität; gleichwohl ist sie im damaligen Unterhaltungskino ein mehrfach anzutreffender dramaturgischer Topos, in dem erst im tanzmusikalischen Arrangement ein musikalischer Einfall reüssiert.<sup>12</sup>

Hinter dem ganzen Vorgang, der in dieser Form speziell im Unterhaltungsfilm anzutreffen ist, verbirgt sich die *Ideologie der unteilbaren*

---

12 Bezeichnenderweise war in dem gleichnamigen Lustspiel von Leo Lenz und Ralph Arthur Roberts, das als Vorlage für diesen Film diente, der Komponist kein Sinfoniker, sondern ein berühmter Operettenkomponist.

*Musik*.<sup>13</sup> Es ist der Versuch, die verlorengegangene Einheit der Musik scheinbar wieder herzustellen. So wird suggeriert, dass ihre seit Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmende Aufspaltung in Trivial- und Opus-Musik wieder aufgehoben werden könnte, indem zum einen der Komponist beides tut; nämlich sowohl ein volkstümliches »Briefträger«-Lied als auch eine Sinfonie zu schreiben. Oder indem das motivische Material einer Oper oder Sinfonie (wie hier geschehen) so beschaffen ist, dass es zu populärer Musik umgeformt werden könnte.

Auch in der *SYMPHONIE EINES LEBENS* gibt es eine Szene, die zeigt, wie der komponierende Dorfkantor den längst unterbrochenen Kreislauf von Volks- und Kunstmusik schließen möchte. Inmitten einer dörflichen Idylle, die zeitlich um 1900 angesiedelt wurde, singt er draußen auf der Weide einem Schafhirten das auf einer Ganztonleiter basierende Leitmotiv seiner Lebenssinfonie vor. Der Englisch Horn (sic!) blasende Hirt greift das Motiv auf und variiert es mit schönster Selbstverständlichkeit.

Ist es abwegig, diese suggerierte Einheit der Musik mit der politischen Gesellschaftsidee der »Volksgemeinschaft«, der propagierten Aufhebung gesellschaftlicher Schichten sowie intellektueller Eliten zu Gunsten von »Führer und Gefolgschaft« in Verbindung zu bringen? Sollte die Tauglichkeit von Werken der ernsten Musik als Motivlieferant für die Tanzmusik die gewünschte »Volksnähe« des Tondichters unter Beweis stellen?

Der Film *SYMPHONIE EINES LEBENS* zeigt als frei erfundene Musikerbiografie in Rückblenden vier Lebensstationen des fiktiven Dorfkantors Stephan Melchior. Die aktuelle Zeitebene des Films bildet der Konzertsaal der Dresdner Philharmonie mit der Uraufführung seiner autobiografisch

---

13 Ein Plädoyer für diese ideologische Maxime findet sich auch in dem 1952 erschienenen Buch *Die unteilbare Musik* von Alois Melichar, der während des Dritten Reichs zu den vielbeschäftigten Filmkomponisten im seriösen Fach gehörte.

intendierten Sinfonie, die er als alter Mann *Tag und Nacht aus Schuld und Sühne* komponiert hatte und der er im Publikum inkognito beiwohnt.

Norbert Schultze schrieb hierfür ein viersätziges sinfonisches Werk mit einer Einleitung als Vorspannmusik. Die mit Überschriften versehene Satzfolge dieser Sinfonie bestimmt den Filmablauf, in dem es u.a. um den Totschlag eines Nebenbuhlers aus blinder Eifersucht, eine lange Zuchthausstrafe, Sühne und Heimkehr sowie die Sublimierung des Erlebten im kompositorischen Werk geht. Das Wort tritt in diesem Film gegenüber der musikalischen Ausdeutung der Bilder stark zurück. Für Schultze hätte diese Reduktion der Sprache noch weitaus rigorosier erfolgen sollen: »Leider traut sich Hans Bertram nicht, konsequent auf jeden gesprochenen Dialog zu verzichten.« (Schultze 1995, 92). Die einzelnen als Rückblenden gezeigten Lebensstationen werden als Inhalt dieser Sinfonie präsentiert. Der Mythos vom Sinfonien schreibenden Dorfkantor zeigt in der Art seiner hier realisierten optischen Präsentation mit der Betonung des Bodenständigen, Naiv-schaffenden und der Volksverbundenheit (wie in der Szene mit dem Schäfer) gewisse ›Blut-und-Boden‹-Aspekte. Der Nazi-Ideologie ist auch der fatalistische Grundton der Geschichte verpflichtet, der einen in Gänze von seinen Emotionen gelenkten und dem Fatum ausgelieferten Künstler zeigt.

### *Sinfonische Klänge als »das gestaltete Chaos unserer Zeit«*

Im Gegensatz zum 1947 uraufgeführten »Überläufer« des Hans-Moser-Lustspiels *DER MILLIONÄR* entstand der Film *DAS GESTOHLENE JAHR* über ein Verbrechen aus Liebe fünf Jahre nach dem Krieg und unter den gesellschaftlichen Verhältnissen der jungen Bundesrepublik Deutschland.

Was unterscheidet ihn von den Streifen aus der NS-Zeit und was hat er mit ihnen gemeinsam? Auf den ersten Blick scheint auch hier der

Handlungsfaden nach dem gleichen Muster gesponnen zu sein wie in den vorausgegangenen Filmen. Nicht der schwierige Schaffensprozess einer Sinfonie steht im Mittelpunkt des Geschehens sondern die ungleiche Liebe zwischen Marie Baumgartner und dem jungen Komponisten Peter Brück.

Die finale Aufführung eines Fragments aus diesem fiktiven Opus wird in der Art einer Schluss-Stretta mit Parallelszenen kombiniert, in denen das »Postfräulein« Marie Baumgartner, die bis zu ihrer Verwirrung der Gefühle unbescholten in einem kleinen Dorfpostamt gearbeitet hatte, sich vor Gericht wegen Unterschlagung verantworten muss. Diese Tat hatte sie aus Liebe zu diesem jungen Komponisten begangen, den sie als Unterhaltungs-Geiger in einer Bar kennenlernte. Mit dem unterschlagenen Geld leben die Beiden (Marie ist inzwischen seine Geliebte; Peter ist ahnungslos, woher das Geld kommt) in einem kleinen Dorf in der Normandie. Dort entsteht innerhalb eines Jahres (natürlich unter mancherlei Schwierigkeiten) eine »Merlin-Sinfonie« in fünf Sätzen. Nach einigen Widerständen kommt es zur erfolgreichen Uraufführung dieses Werks.<sup>14</sup> Einen wichtigen Unterschied markiert in diesem Film das Schaffensmotiv. Peter schreibt die Sinfonie nicht als Ausdruck seiner Liebe zu Marie. Diese schenkt ihm zwar die Rahmenbedingungen, unter denen er (temporär allen finanziellen Sorgen enthoben) sein Werk schaffen kann. Marie ist jedoch nicht seine »Muse«. Somit verengt sich der inhaltliche Aspekt der Sinfonie nicht auf eine Liebesbeziehung. Und während die übrigen Filme auf Originalstoffen oder mediokren Unterhaltungsromanen basieren, fußt die literarische Vorlage dieses Films auf einer Erzählung von Stefan Zweig. Weitere wesentliche Unterschiede gibt es in filmmusikalischer Hinsicht. Der österreichische Komponist Alfred Uhl (1909–1992), der seit 1932 auch für den Film arbeitete, war in seinem Land

---

14 Allerdings ist der im Film gezeigte Ausschnitt (nämlich der Schluss-Teil) recht kurz und wird zudem in den Parallelszenen des Gerichtssaales - dramaturgisch ungeschickt - auch non-diegetisch als dramatisierende Filmmusik eingesetzt.

ein Vertreter der zeitgenössischen Kunstmusik. Er kam weder von der Operette noch vom kommerzialisierten Jazz oder von der spätromantisch orientierten konzertanten Unterhaltungsmusik her, sondern schrieb in einem semi-modernen Stil spielfreudige, tänzerische und virtuose Orchester- und Kammermusik sowie Chorsachen, Lieder und Etüden für verschiedene Instrumente.

Eine Auseinandersetzung mit der überkommenen Gattung der Sinfonie fand in seinem Œuvre indes nicht statt. Somit war das Schreiben des am Schluss des Films erklingenden Sinfonie-Fragments eine »von außen« kommende Aufgabe als Filmkomponist. Im Gegensatz zu den anderen fiktiven Sinfonie-Bruchstücken erfüllt Uhls kurzes Finale-Fragment mit dissonant zugespitzter Harmonik und motorischer Rhythmik in Stil und Haltung das filmisch bedingte Postulat einer »modernen Musik«, die – wie im Film *expressis verbis* genannt – »das gestaltete Chaos unserer Zeit« widerspiegeln soll. Dieser Absicht entsprechen die teils forsch auftrumpfenden, teils nervös agierenden orchestralen Gesten – gespielt vom Wiener Tonkünstlerorchester.

### *Postskriptum*

Filme mit fiktiven Komponisten werden in überschaubarer Zahl bis auf den heutigen Tag gedreht. Aber die Rollen sind (wie z. B. die Komponistin Julie in Kieslowkis *DREI FARBEN: BLAU* (USA 1993)) psychologisch differenzierter angelegt und der dramaturgische Einsatz der Musik geschieht raffinierter. Es geht hierbei auch nicht um Sinfonien sondern zumeist um Vokalwerke, deren Texte eine zusätzliche Bedeutungs- und Kommentierungsebene schaffen.

Zudem wird das Schaffen dieser fiktiven Komponisten oder Komponistinnen nicht mehr in Konkurrenz zu einem von der Popmusik geprägten Umfeld gestellt sondern das entstehende Werk erfüllt eine Funktion, die es zum

Kristallisationspunkt für bestimmte gesellschaftliche Zustände und Probleme werden lässt.

## Literatur

- Gregor, Ulrich/Patalas, Enno (1976) *Geschichte des Films*. Bd. 2, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, S. 308.
- Henzel, Christoph (2011) Zur Filmsymphonik in Deutschland; In: *Musik im Unterhaltungskino des Dritten Reichs*. Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 170, Fußnote 34.
- Knab, Armin (1959) *Denken und Tun. Gesammelte Aufsätze über Musik*. Berlin: Merseburger, S. 80.
- Le Boterfi, Hervé (1995) *Harry Baur*. Paris: Pygmalion.
- Melichar, Alois (1952) *Die unteilbare Musik. Betrachtungen zur Problematik des modernen Musiklebens*. Wien: Weinberger.
- Moser, Hans-Joachim (1936) *Die verborgene Sinfonie. Roman eines deutschen Musikers*. Leipzig: Staackmann.
- Prox, Lothar (1979) Melodien aus deutschem Gemüt und Geblüt. In: *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933–1945*. München: Hanser-Verlag, S.78.
- Schultze, Norbert (1995) *Mir dir, Lilie Marlen*. Zürich/Mainz: Atlantis-Musikbuch-Verl.
- Sonntag, Sabine (2011) Phantomoper. Überlegungen zur Gattung der imaginären Oper im Spielfilm. In: *Dohr-Almanach 1*. Köln: dohr.

### Empfohlene Zitierweise

Thiel, Wolfgang: Fiktive Sinfonien im deutschen Film der 1940er-Jahre. Ein Beitrag zum Erscheinungsbild zeitgenössischer Kunstmusik in Darstellungen des Unterhaltungskinos. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 16 (2023), S. 121–138, DOI: 10.59056/kbzf.2023.16.p121-138.

*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.