

STEFAN DREES

Mit Beethoven zu Hoffmann und darüber hinaus:

Johannes Kalitzkes Neuvertonung (2020) von

Max Neufelds Stummfilm *Hoffmanns Erzählungen* (1923)

Seit 2011 hat der Komponist und Dirigent Johannes Kalitzke (*1959) insgesamt fünf Filmmusiken zu historischen Stummfilmen aus den 1920er Jahren geschrieben. Die Titel dieser Kompositionen weisen darauf hin, dass es Kalitzke darum geht, die Filme mit einer akustischen Ebene auszustatten, die unabhängig vom Filmbild bestimmten kompositorischen und ästhetischen Kriterien genügt (vgl. [Tabelle 1](#)). So trägt die 2011 komponierte Musik zu Friedrich Zelniks *Die Weber* (Deutschland 1927) die Bezeichnung »Musikzyklus«,¹ die 2015/16 entstandene Partitur zu Arthur Robisons *Schatten* (Deutschland 1923) ist als »musikalischer Irrgarten« charakterisiert,² die Komposition zu Robert Wienes *Orlacs Hände* (Österreich 1924) aus dem Jahr 2017 firmiert unter dem Titel »Thema mit Variationen«, und die 2020 geschriebene Musik zu Max Neufelds *Hoffmanns Erzählungen* (Österreich 1923) greift mit der Bezeichnung »Beethoven-Variationen« gleichfalls den Gedanken der Variation auf. Im Fall von Carl Theodor Dreyers *Jeanne d'Arc* (Frankreich 1928) hat der Komponist 2018/19 gar im Rahmen des gattungsübergreifenden Konzepts »Filmoper« das Geschehen von der Leinwand auf die Musiktheaterbühne ausgeweitet.³

In all diesen Fällen geht es Kalitzke ausdrücklich nicht darum, eine klangliche Grundierung zu liefern, die lediglich als emotionale Unterlegung oder Illustration der filmischen Narration fungiert. Basierend auf »einer Dramaturgie, der das Wissen um den Gesamtkontext und um das Ende der filmischen Narration bereits eingeschrieben ist«, wird die neu geschaffene Musik vielmehr »nicht nur zu einem dem

1 Zu dieser Komposition vgl. Marin Reljić: *Klangspuren im Delirium. Konfigurationen von Widerstandsnarrativen in zeitgenössischen Vertonungen des ZDF/ARTE-Stummfilmprogramms*, Münster 2023 (Studien zur Musikkultur 7), S. 150–183. **2** Vgl. hierzu Stefan Drees: »... das, was hinter den Bildern gemeint ist«. Johannes Kalitzkes Musik zum Stummfilm *Schatten* von Arthur Robison«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 178, 2017, H. 1, S. 36–39. **3** Jenseits der genannten Stummfilmmusiken hat sich Johannes Kalitzke auch in anderen Werken mit der Kunstform Film auseinandergesetzt. Die Komposition *Ortswechsel. Ein Suchspiel* für Live-Video, Film und Ensemble (2007) entstand zu einem Film, den der Regisseur Edgar Reitz zu dem gemeinsamen Projekt beisteuerte. Das Ensemblestück *Werckmeister Harmonies* (2020) wiederum ist – in der Tradition von Arnold Schönbergs *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene* op. 34 (1929/30) stehend – als »Lichtspielmusik« ohne Film konzipiert, welche die Stationen von Béla Tarrs Film *Werckmeister harmóniák* (Ungarn 2000) »in musikalische Formen überträgt und klanglich abbildet«. Johannes Kalitzke: [Werkkommentar zu *Werckmeister Harmonies*], www.boosey.com/cr/music/Johannes-Kalitzke-Werckmeister-Harmonies/103569 [31.7.2025].

Entstehung	Titel
2011	<i>Die Weber</i> . Musikzyklus zum gleichnamigen Stummfilm von Friedrich Zelnik (1927) für Kammerorchester
2015/16	<i>Schatten. Eine nächtliche Halluzination</i> . Musikalischer Irrgarten zum gleichnamigen Stummfilm von Arthur Robison (1923) für zehn Instrumente
2017	<i>Thema mit Variationen</i> für Streichorchester mit drei Pianisten (Klavier, Sampler/Celesta und präpariertes Klavier/Celesta). Musik zu dem Stummfilm <i>Orlacs Hände</i> von Robert Wiene (1924)
2018/19	<i>Jeanne d'Arc</i> . Filmoper nach dem gleichnamigen Stummfilm von Carl Theodor Dreyer (1928) für drei Solisten (Mezzosopran, Alt, Bariton), zwei Knabensolisten, Chor und Orchester (Libretto: Kristine Tornquist)
2020	<i>Hoffmanns Erzählungen</i> . Beethoven-Variationen für Orchester nach dem gleichnamigen Stummfilm von Max Neufeld (1923)

Tabelle 1 Johannes Kalitzkes Stummfilmmusiken

Bild gleichwertigen Medium des Erzählens, sondern sie bezieht von Anfang an auch kommentierend Stellung zum filmischen Geschehen«. ⁴ Damit zielt sie auf ein Gefüge, in dem historischer Film und neu geschaffene Partitur zu einer übergeordneten Einheit zusammenfinden, um im besten Falle Wahrnehmungs-, Erfahrungs- und Reflexionsräume zu erschließen, die über das hinausgehen, was die Kunstformen Film und Musik im Einzelnen leisten können. Die Folge ist eine bisweilen herausfordernde Komplexität des audiovisuellen Geschehens, die sich stellenweise gegen das unmittelbare Verständnis sperrt und eine tiefergehende Beschäftigung mit dem künstlerischen Ergebnis geradezu herausfordert, was Marin Reljić auf die verallgemeinernde Bemerkung hin zuspitzte, in Kalitzkes Neuvertonungen artikuliere sich die »aktuelle Ausformung einer Gegenwartskultur [...], die der musikalischen Dissonanz ihr sprichwörtliches Fortleben als gesellschaftliche Reibung mit Diskussionspotential garantiert«. ⁵

Reljićs Formulierung mag zwar einen wahren Kern haben, greift jedoch insgesamt zu kurz, weil sie das Wesen von Kalitzkes Annäherung an die historischen Stummfilme allein durch Reduktion auf eine ideologische Anschauung zu erhellen versucht, ohne genauer auf die Hintergründe der zugrundeliegenden Verfahrens-

⁴ Stefan Drees: »Das sind zwei verschiedene Jobs.« Notizen zum Verhältnis zwischen Dirigieren und Komponieren bei Johannes Kalitzke, in: *Komponieren & Dirigieren. Doppelbegabungen als Thema der Interpretationsgeschichte*, hrsg. v. Alexander Drčar / Wolfgang Gratzner, Freiburg i. Br. u. a. 2017 (Klang-Reden 16), S. 551–576, hier S. 558. ⁵ Marin Reljić: »Narrative des Ausbruchs. Aporien Neuer Musik am Beispiel von vier modernen Stummfilmvertonungen«, in: *Musik – Narration – Narrativ: Zur Kultur des Musik-Denkens*, hrsg. v. Peter W. Schatt, Münster / New York 2021 (Studien zur Musikkultur 2), S. 71–100, hier S. 81. Dass die Komplexität der Partituren mitunter den Wünschen und Vorlieben so mancher Filmliebhaber:innen zuwiderläuft, hat Reljić dokumentiert (ebd., S. 81f.), indem er den Blick auf die negativen Kundenbewertungen richtete, die Kalitzkes Musik im Zuge der DVD- und Blu-ray-Veröffentlichung des restaurierten Stummfilms *Die Weber* auf dem Internetportal Amazon erhielt.

weisen einzugehen. Tatsächlich lassen sich die Besonderheiten der Neuvertonungen wesentlich besser erschließen, wenn man die fundamentalen Eigenschaften von Kalitzkes Schaffen in Betracht zieht: Bereits 1992 hat Josef Häusler für die Arbeiten des Komponisten als bedeutsame »Personalkonstante« ein »Moment der Integration«⁶ herausgearbeitet, indem er darauf verwies, dass in jedem einzelnen Werk historisch divergierende Elemente zu einer ästhetisch in sich abgerundeten Ganzheit zusammenfinden. Die immer wieder anzutreffende Zusammenführung entsprechender Spuren in Werk- und Satztiteln oder im Komponierten selbst verdeutlicht, dass Kalitzkes Musik seit jeher von einem starken Traditionsbewusstsein geprägt ist. Dieses tritt jedoch niemals ungefiltert auf, sondern ist immer entscheidend durch den Kontext des Zeitgenössischen bestimmt. Komponieren ist daher bei Kalitzke als komplexer »Prozess geschichtsbezogener Sinnbildung«⁷ zu verstehen: Wie alle seine Werke sind auch die Stummfilmmusiken in einem Denkraum angesiedelt, der von mehr oder minder deutlichen Spuren europäischer Musik- und Kulturgeschichte durchdrungen ist. In diesem Denkraum agiert der Komponist, indem er sich jeweils auf bestimmte Weise zu den referenzierten historischen Materialien verhält, sie aus aktueller Perspektive weiterdenkt oder neu miteinander in Beziehung setzt, um dadurch klingende Kommentare zu ihn bewegenden Fragestellungen abzugeben.

Ausgangspunkt Beethoven

Ein instruktives Beispiel für Kalitzkes Vorgehensweise bietet die Musik zu Max Neufelds 1923 entstandenem Film *Hoffmanns Erzählungen*.⁸ Als Auftragskomposition zum 200-jährigen Jubiläum des Konzerthauses Berlin entstand sie anlässlich der Restaurierung des Films, durchgeführt auf Basis einer historischen 35 mm-Nitrovorführkopie und eines Sicherungsduklikats-Negativs der französischen Verleihfassung aus dem Sammlungsbeständen des Filmarchiv Austria.⁹ Die Uraufführung

⁶ Josef Häusler: »Johannes Kalitzke oder Musik der Integration« [1992], in: *Übergänge. Der Komponist und Dirigent Johannes Kalitzke*, hrsg. v. Stefan Drees / Frieder Reininghaus, Saarbrücken 2009, S. 49–53, hier S. 49. ⁷ Stefan Drees: »Zusammenfassung und Spiegel der Geschichte ihrer Zeit und ihres Ortes: Gedanken zur Musik von Johannes Kalitzke«, in: ebd., S. 9–20, hier S. 9.

⁸ Johannes Kalitzke: *Hoffmanns Erzählungen*. Beethoven-Variationen für Orchester zum gleichnamigen Film von Max Neufeld, Partitur, Berlin: Boosey & Hawkes / Bote & Bock 2021. Die Komposition ist besetzt mit drei Flöten (auch Alt-Flöte), drei Oboen (auch Englisch-Horn), zwei Klarinetten (auch Es-Klarinette), Bassklarinette (auch Kontrabassklarinette), drei Fagotten (auch Kontrafagott), vier Hörnern, drei Trompeten, drei Posaunen, Tuba, Pauke, Schlagzeug, Harfe, Klavier, Masterkeyboard / Sampler und fünfstimmigem Streicherapparat. Vgl. auch Johannes Kalitzke: »Johannes Kalitzke zu seiner neuen Musik«, in: Programmheft *Stummfilm mit Musik*, 5.9.2021, hrsg. v. Konzerthaus Berlin, o. S. – Der Werkkommentar ist als Anhang zum vorliegenden Aufsatz ab [S.104](#) wiedergegeben; sämtliche Zitatnachweise beziehen sich auf diesen Wiederabdruck. Ich danke Johannes Kalitzke herzlich für die Erlaubnis zur Verwendung des kurzen Textes im Rahmen dieser Veröffentlichung. ⁹ Vgl. dazu die Informationen im Vorspann des restaurierten Films sowie im Programmheft *Stummfilm mit Musik* (wie

fand am 5. September 2021 im Rahmen des Musikfests Berlin im Konzerthaus am Gendarmenmarkt mit dem Konzerthausorchester Berlin unter Leitung des Komponisten statt.

Bereits im *Prolog* (T. 1–71) deckt Kalitzke unmissverständlich die Materialgrundlagen seiner Stummfilmmusik auf, die er nach eigenem Bekunden »auf der Grundlage der jeweils ersten Akkorde [...], die in den ersten zwei Takten« der neun Sinfonien Ludwig van Beethovens exponiert werden, entwickelt hat.¹⁰ Der Blick auf den Beginn der Partitur (T. 1–15) zeigt, dass sich der Komponist dabei vor allem zweier Strategien bedient (vgl. Notenbeispiel 1, [S. 88ff.](#)):

Erstens wählt Kalitzke für diese exponierte Passage, die bei noch abgedunkelter Filmleinwand beginnt und bis zum Ende des kurzen Titelvorspanns reicht, Elemente aus Beethovens Sinfonien, die aufgrund ihrer spezifischen Beschaffenheit bereits in ihren ursprünglichen Kontexten einen gewissen Signalcharakter ausprägen; diesen nutzt der Komponist, um daraus strukturelle Orientierungspunkte für seine eigene Partitur zu formen. Hervorstechendstes Beispiel hierfür ist der aus zwei charakteristischen Klangsignaturen zusammengefügte Eingangstakt: Der eröffnende C-Dur-Dominantseptakkord der Sinfonie Nr. 1 C-Dur op. 21 erklingt zweimal und umrahmt eine eingeschobene (und auch im weiteren Verlauf immer wieder auftauchende) Unisono-Triolenfigur auf *g*, deren markante Gestalt den Beginn der Sinfonie Nr. 5 c-Moll op. 67 referenziert; dass Kalitzke beide Elemente in ihrer ursprünglichen Instrumentation verwendet, trägt trotz ihrer Kürze zum Eindruck von Vertrautheit bei. Nach dem zweiten Erklängen erfährt der Dominantseptakkord zu Beginn von Takt 2 zwar eine Auflösung, doch wird er – anders als bei Beethoven – nicht regelkonform in die Zieltonart F-Dur überführt, sondern im Tonraum chromatisch um eine kleine Sekunde nach unten auf den H-Dur-Dominantseptakkord verschoben. Die hierdurch entstehende harmonische Folge mit integriertem Triolenmotiv nutzt Kalitzke in der Folge als Leitklang-Konstellation von hohem Wiedererkennungswert. Sie kehrt im weiteren Verlauf des Films immer wieder – begleitet beispielsweise Hoffmanns ersten Auftritt (T. 37f.), markiert den Beginn seiner Erzählungen (T. 63f.) oder verweist auf dramaturgisch wichtige Stellen der einzelnen Filmkapitel – und unterliegt dabei auch unterschiedlichen kompositorischen Verwandlungen wie Verkürzungen, Erweiterungen und Uminstrumentierungen. Bereits bei ihrem zweiten Erklängen zum Abschluss der exponierenden Takte (T. 14f.) ist sie in einer modifizierten Gestalt zu hören, die durch zusätzlichen Einschub eines musikalischen Gedankens aus der Sinfonie Nr. 6 F-Dur op. 68 entsteht.¹¹

Anm. 8), o. S. – Zur Arbeit am vorliegenden Aufsatz wurde eine Kopie der am 25.10.2021 bei ARTE ausgestrahlten Version herangezogen; die im Programmheft angekündigte Veröffentlichung dieser Filmfassung in der ARTE Edition bei AbsolutMedien steht bislang noch aus. ¹⁰ Vgl. Kalitzke: »Johannes Kalitzke zu seiner neuen Musik« (wie Anm. 8), siehe Anhang, [S. 104](#). ¹¹ Die Rahmung durch zwei Leitklang-Konstellationen unterstreicht die ouvertürenartige Funktion der Takte 1–15; sie geht zudem mit dem Umstand einher, dass die Filmhandlung des *Prologs* erst im Anschluss nach einer Aufblende einsetzt.

Hoffmanns Erzählungen

Beethoven-Variationen für Orchester zum gleichnamigen Film von Max Neufeld

Prolog: Gaudeamus

Johannes Kalitzke

00:00

Flöte 1 (auch Piccolo)

Flöte 2 (auch Piccolo)

Altflöte

Oboe 1

Oboe 2

Englischhorn

Klarinette in B 1 (auch Klar. in Es)

Klarinette in B 2

Bassklarinette in B (auch Kbkl.)

Fagott 1

Fagott 2

Kontrafagott

Horn 1 3 in F

Horn 2 4 in F

Trompete 1 in C

Trompete 2 3 in C

Posaune 1-3

Tuba

Schlagzeug 1-3

Harfe

Klavier (auch Celesta, Präp.-Klav., Toy-Piano)

Sampler

Violine I

Violine II

Viola

Violoncello

Kontrabass

Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 55:
Eröffnungssakkord

Sinfonie Nr. 8 F-Dur op. 93:
Eröffnungstakt (transponiert)

Sinfonie Nr. 1 C-Dur op. 21:
Dominantseptakkord → chromatische Verschiebung

Sinfonie Nr. 5 c-Moll op. 67: Triolenmotiv
→ Etablierung einer Leitklang-Konstellation

Sinfonie Nr. 6 F-Dur op. 68:
Eröffnungstakt (komprimiert
und transponiert)

Sinfonie Nr. 9 d-Moll op. 125:
Begleitfigur und melodischer
Quintfall (transponiert)

00:15

$\text{♩} = 84$

Fl. 1

Fl. 2

Altfl.

Ob. 1

Ob. 2

Engl. Hn.

Kl. (B) 1

Kl. (B) 2

Basskl.

Basklarinette

Fig. 1

Fig. 2

Hn. 1 3

Hn. 2 4

Trp. 1

Trp. 2 3

Tuba

Schlzlg. 1 (Pkc.)

Sinfonie Nr. 8 F-Dur op. 93: Eröffnungstakt (komprimiert)

$\text{♩} = 84$

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Kb.

Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 36: Eröffnungsakkord (transponiert)

modifizierte Wiederholung
der Leitklang-Konstellation

Notenbeispiel 1 Prolog: Gaudeamus, T. 1–15

© 2021 Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH

Zweitens aber – und damit beginnt das eigentliche ästhetische Spiel – nutzt Kalitzke auch weniger eindeutige oder von Beginn an modifizierte Elemente: Der Es-Dur-Eröffnungsakkord der Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 55, der in Takt 4 erklingt, ist beispielsweise trotz der nahezu original übernommenen Instrumentation aufgrund seiner rhythmischen Verkürzung auf ein Sechzehntel, der Positionierung auf unbetonter Zählzeit und der Ansiedlung zwischen akzentuierten Ereignissen seiner ursprünglichen Signalhaftigkeit beraubt und tritt daher gegenüber anderen Elementen des Tonsatzes in den Hintergrund. Dies trifft auch auf zwei bezüglich der Instrumentation nur leicht modifizierte Sinfonieanfänge zu, die Kalitzke in Takt 6 integriert hat: den Anfangstakt aus der Sinfonie Nr. 8 F-Dur op. 93 auf der Takteins, der

aufgrund rhythmischer Komprimierung der raschen Notenwerte und nachfolgender Pause seines Schwunges beraubt ist (wogegen er in Takt 4 bei seinem ersten, aber transponierten Auftreten in korrekten Proportionen erklingt), und die Unisono-Eröffnung der Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 36, die auf die Taktvier verschoben ist und zudem um eine verminderte Quinte transponiert wurde. Die charakteristischen Sechzehntelsextolen-Begleitfiguren aus dem Kopfsatz der Sinfonie Nr. 9 d-Moll op. 125 wiederum erscheinen, gegenüber ihrer harmonischen Gestalt bei Beethoven gleichfalls transponiert, in Takt 3 f. als Gruppe fragmentarisch eingeblendeter Bewegungsimpulse, die bereits aufgrund ihres Erklingens in Takt 2 wie eine echoartige Ausweitung des rhythmischen Einwurfs aus der c-Moll-Sinfonie wirken und dann in modifizierter Form erneut in die Folgetakte (etwa T. 6) eingearbeitet sind; das eigentlich damit korrelierte melodische Quintfallmotiv der Violinen ist demgegenüber im Tonraum verschoben und lässt sich daher beim Hören nicht mehr – wie an der analogen Stelle bei Beethoven – auf den harmonischen Kontext der Sextolenbegleitung beziehen.

Andere im Verlauf der Eingangstakte auftretende Akkorde, Motivsplitter und Melodiefragmente – etwa die Tonfolge *gis*¹-*a*¹-*cis*² (Violine 1, T. 2) und ihre Unterlegung durch die Quinte *E-H* im Violoncello als transponiertes Relikt des Eröffnungstaktes aus der Sinfonie Nr. 6 F-Dur op. 68 – sind demgegenüber so stark verändert oder in neue Zusammenhänge eingebettet, dass sie sich kaum von jenen Elementen unterscheiden, die Kalitzke im Sinn eines ›Als-ob‹ dem Beethoven'schen Duktus oder der Beethoven'schen Instrumentation verpflichtet neu komponiert und motivisch-thematisch miteinander vermittelt. So lässt sich die zweimalige Artikulation des Unisono-*B* in Takt 2 (mit Auftakt zur vierten Zählzeit) im Sinn einer uminstrumentierten Übernahme des initialen Klangs aus der Sinfonie Nr. 4 B-Dur op. 60 lesen, die mit dem eröffnenden Gestus aus Opus 36 verknüpft ist. Und die in Takt 7–9 auftretenden, gegeneinander verschobenen melodischen Konfigurationen in den Holzbläsern (Oboe 1 und Klarinette 1) scheinen schließlich jene Viertonfolge zu spiegeln, die Beethoven zu Beginn seiner Sinfonie Nr. 7 A-Dur op. 92 erklingen lässt. Auch wenn sich die Beethoven'schen Spuren also stellenweise im Unbestimmten verlieren, dominiert bei der Wahrnehmung der 15 Eingangstakte ein gewisses Gefühl von Vertrautheit. Dies hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass der Komponist das gesamte musikalische Geschehen des *Prologs* an den herkömmlichen sinfonischen Orchesterklang koppelt und dadurch die klangliche Nähe zum Ausgangspunkt Beethoven bewahrt. Erst im weiteren Verlauf beginnt er hiervon abzurücken, indem er einerseits vermehrt kammermusikalisch instrumentierte Passagen in die Partitur integriert und andererseits das Klangspektrum durch Klavier (inklusive Celesta, präpariertes Klavier und Toy Piano) sowie durch einen Sampler bereichert.

Beethoven und Hoffmann als Zeitgenossen

Bei der Konzeption seiner Stummfilmmusiken stützt sich Kalitzke nicht nur auf eine genaue analytische Durchdringung der von ihm vertonten Filme und ihrer kinematografischen Ausdrucksmittel, sondern er nimmt zudem in unterschiedlichem Ausmaß auf historische Spuren Bezug, die sich aus Sujet, Narration oder Entstehungskontext ergeben. Dies gilt selbstverständlich auch für den Referenzrahmen, den der Komponist in den ersten Takten seiner Musik zu *Hoffmanns Erzählungen* offenlegt: Ausgangspunkt ist der Gedanke, dass der Schriftsteller und Komponist E. T. A. Hoffmann, auf dessen Erzählungen *Der Sandmann*, *Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde* und *Rat Krespel* der Film und dessen Vorlage – Jules Barbiers Libretto zur Oper *Les Contes d'Hoffmann* von Jacques Offenbach (1851) – basiert, ein Zeitgenosse Beethovens gewesen ist und dessen Musik intensiv rezipiert sowie als Musikkritiker kommentiert hat. Indem Kalitzke in seinem kurzen Werkkommentar auf diese Auseinandersetzung mit Beethoven verweist und »die Bedeutung subjektiver Anschauung und Bildvorstellungen«¹² in Hoffmanns literarischem Schaffen betont, ruft er unausgesprochen jene wirkungsmächtige, von der Ästhetik des Erhabenen beeinflusste Charakterisierung der Beethoven'schen Musik ins Gedächtnis, die der Schriftsteller in seiner berühmt gewordenen Rezension der c-Moll-Sinfonie aus dem Jahr 1810 formulierte, indem er der Komposition attestierte, sie öffne uns »das Reich des Ungeheuren und Unermesslichen«, bewege »die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzes« und erwecke eben »jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen der Romantik ist.«¹³ Diese Beethoven-Deutung lässt sich wiederum mit den Kennzeichen von Hoffmanns literarischem Schaffen in Verbindung bringen, das, so Kalitzke, in wesentlichen Teilen »für die Strömungen der schwarzen Romantik« stehe und sich »dem menschlichen Wahnsinn und der dunklen Seite der Seele«¹⁴ widme.

Diese Zusammenhänge dienen Kalitzke als Legitimation, um Beethoven mit Hoffmann zu verknüpfen und bestimmte Charakteristika des Schaffens beider Künstler aufeinander zu beziehen: Ausgehend vom Gedanken der Zeitgenossenschaft schafft er, im *Prolog* der »Beethoven-Variationen« in Analogie zu einem Variationsthema exponiert, aus Splittern der Beethoven'schen Sinfonien einen ständig sich wandelnden Erfahrungsraum, in dem immer wieder musikalische Elemente des allseits Bekannten aufblitzen, um danach sogleich verwischt zu werden.

12 Kalitzke: »Johannes Kalitzke zu seiner neuen Musik« (wie Anm. 8), siehe Anhang, [S. 104](#). **13** [Ernst Theodor Amadeus Hoffmann]: »Sinfonie [...] par Louis van Beethoven. [...] Oeuvre 67. No. 5«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 12, 1810, Sp. 630–642 u. 652–659, hier Sp. 632; vgl. außerdem ders.: »Sinfonie Pastorale [...] par Louis van Beethoven. [...] No. 6, Oeuvr. 68«, in: ebd., Sp. 241–253. Zu einer differenzierten und historisch fundierten Sichtweise auf Hoffmanns Rezensionen beider Sinfonien vgl. Christiane Wiesenfeldt: *Die Anfänge der Romantik in der Musik*, Kassel / Berlin 2022, S. 234–247.

14 Kalitzke: »Johannes Kalitzke zu seiner neuen Musik« (wie Anm. 8), siehe Anhang, [S. 104](#).

Es ist der Widerhall solcher gelegentlich deutlich hervortretender, häufig aber auch an den Grenzen der Erkennbarkeit verharrender Klangereignisse, wahrnehmbar etwa in Gestalt spezifischer instrumentaler Gesten, harmonischer Einlagerungen oder instrumentaler Farben, den Kalitzke im Verlauf der drei Filmkapitel in wechselnde Kontexte einbettet, um damit »historische Bezüge herzustellen zu Musikformen, die in seiner [Hoffmanns] Gegenwart und für ihn selbst eine prägende Rolle gespielt haben dürften«.¹⁵ Unter diesem Gesichtspunkt schafft er durch wechselnde instrumentatorische Bezugnahme auf die Beethoven'schen Schaffensschwerpunkte Klavier, Streichquartett und Sinfonie drei als »Varationen« begreifbare, durch die gewählten kompositorischen Verfahren den einzelnen Episoden des Films angepasste musikalische Abschnitte von jeweils individuellem Tonfall (vgl. Tabelle 2).

Formteil	Sujet / literarische Vorlage	Kompositorische Besonderheiten
<i>Prolog: Gaudeamus</i> (T. 1–72)	Vorspann und Rahmenhandlung: Hoffmann trifft in Luthers Weinkeller mit seinen Freunden zusammen und beginnt von seinen Erlebnissen zu erzählen.	Thema: Exposition der kompositorischen Strategie mit Bezug auf Material aus den Anfangstakten von Beethovens Sinfonien; ouvertürenartige Funktion von T. 1–15 zum Titelvorspann des Films
<i>I. Automat</i> (T. 73–542)	<i>Der Sandmann</i> (aus: <i>Nachtstücke</i> , Bd. 1, 1816)	I. Variation: Akzentuierung rhythmischer Elemente und Etablierung einer unheimlichen, mechanischen Gegenwelt
<i>II. Schatten</i> (T. 543–1352)	<i>Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde</i> (aus: <i>Fantasiestücke in Callots Manier</i> , 1814/15, Zweiter Teil: <i>III. Die Abenteuer der Silvester-Nacht</i>)	II. Variation: Akzentuierung melodischer Elemente und Einbeziehung von Klangschatten
<i>III. Sirene</i> (T. 1353–1785)	<i>Rat Krespel</i> (aus: <i>Die Serapions-Brüder</i> , 1819–1821, Erster Band, erster Abschnitt)	III. Variation: Hervortreten von solistischer Violine und verfremdeten Stimmensamples

Tabelle 2 Aufbau und musikalische Konzeption von Johannes Kalitzkes Musik zu *Hoffmanns Erzählungen*

Der Gedanke der Zeitgenossenschaft schlägt sich aber auch in jenen Passagen nieder, in denen Kalitzke Beethovens Musik mit derjenigen Hoffmanns verknüpft und die Grenzen zwischen dem Schaffen beider Komponisten verwischt. Bezugspunkt hierfür ist der Beginn der Ouvertüre zu Hoffmanns 1816 uraufgeführter »Zauberoper« *Undine* und damit zu einem Stück, das aufgrund seiner vergleichbaren Orchesterbesetzung eine gewisse Nähe zum Klang von Beethovens Sinfonien aufweist. Wie die erstmalige Einarbeitung dieses Bezugs verdeutlicht (T. 388–398, vgl. [Notenbeispiel 2](#)),¹⁶ nutzt Kalitzke die klangliche Ähnlichkeit als Ausgangspunkt,

¹⁵ Ebd., [S. 104](#). ¹⁶ Weitere Bezugnahmen auf die *Undine*-Ouvertüre finden sich in Takt 446–450, Takt 527–530 und Takt 1758–1766 von Kalitzkes Partitur.

Notenbeispiel 2 I. Automat, T. 388–395. Kombination von Zitatfragmenten aus der Ouvertüre zu Hoffmanns *Undine* und aus Sinfonien Beethovens. © 2021 Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH

um einzelne charakteristische akkordische und melodische Gestalten aus den ersten neun Takten der Ouvertüre so mit Elementen aus Beethovens Sinfonien zu verknüpfen, dass daraus ein ständiges Schwanken der Bezugspunkte resultiert: So wird der über Sampler zugespielte akkordische *Undine*-Beginn (T. 388) gleich auf der zweiten Zählzeit vom Dominantseptakkord aus Beethovens Opus 21 überkreuzt und anschließend auf der Takt drei von einem Unisono-Akkord gestört, der wie eine verkürzte und transponierte Version der Eröffnung aus Opus 36 anmutet. Im weiteren Verlauf verbindet Kalitzke tatsächliche Zitatsplitter wie die Konfigurationen aus Beethovens Opus 68 (T. 389 und 392) mit einzelnen Elementen aus Hoffmanns Ouvertüre, wobei das Erklingende stellenweise – etwa wenn gleiche oder ähnliche Akkorde gegeneinander verschoben erklingen (T. 390ff.) – wie eine Mehrfachbelichtung desselben Materials wirkt oder – wie der im Forte artikulierte c-Moll-Akkord (T. 394), der sich an eine elektronisch verzerrte Sampler-Einspielung eines Hoffmann-Fragments (T. 393) anschließt und später (T. 396ff.) mit deutlichem harmonischen Bezug auf die *Undine*-Ouvertüre fortgeführt wird – sowohl von Beethoven als auch von Hoffmann stammen könnte.

Modellierung des Unheimlichen

Mit seiner konzeptuellen Idee einer ständigen Veränderung des Bekannten nähert sich Kalitzke nicht zuletzt auch den stilistischen Eigenheiten des Schriftstellers Hoffmann: So wie dessen Erzählungen immer wieder das Ineinanderfließen von Realität und Fantasie zelebrieren und sich das Alltägliche, scheinbar Vertraute durch minimale Verschiebungen zum Bedrohlichen, Unkalkulierbaren und Unheimlichen hin wandelt – ein Befund, der sich mit Sigmund Freuds bekannter Bestimmung des »Unheimlichen« als dem Alltäglichen innewohnendes Phänomen unbestimmter Angst deckt –,¹⁷ so werden die Einsprengsel aus bekannter Musik zu Phantomen und Schemen, die sich, bereits anhand der anfangs (T. 2) hörbaren chromatischen Absenkung im Tonraum erlebbar, von ihrer ursprünglichen, eigentlich erwartbaren Erscheinungsweise entfernen und in der Filmmusikpartitur ein geisterhaftes Eigenleben zu entfalten beginnen. Dass Kalitzke vor allem auf Kompositionen Beethovens zurückgreift und damit ein Œuvre referenziert, das fest in Konzertrepertoire und Bildungskanon verankert ist, garantiert einerseits einen relativ hohen Wiedererkennungsgrad charakteristischer Elemente, erzeugt aber durch deren gezielte Veränderung auch unterschiedliche Grade von Irritation.¹⁸ Dies be-

¹⁷ Vgl. Sigmund Freud: »Das Unheimliche« [1919], in: ders.: *Studienausgabe*, hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Bd. 4: *Psychologische Schriften*, Frankfurt a. M. 1970, 10. Auflage 2009, S. 241–274, hier S. 244. ¹⁸ Auch für die oben diskutierten Fragmente aus der *Undine*-Ouvertüre lässt sich dies in Anspruch nehmen: Da die verwendeten Passagen aus Hoffmanns wohl bekanntester Komposition stammen, mögen sie, obgleich lediglich bruchstückhaft in den Kontext der Filmmusikpartitur eingebettet, wie Beethovens Sinfonien dem Publikum einen gewissen Grad an Vertrautheit vermitteln.

trifft nicht nur die im *Prolog* vorgestellten Splitter aus den Sinfonien, sondern schließt auch die Hinwendung zu anderen Kompositionen mit ein, die sich stellenweise von bloßen Anspielungen zu mehr oder minder offenliegenden Adaptionen musikalischer Bausteine verdichten können. Wie Kalitzke dabei ganz bewusst das assoziative Potenzial bestimmter Ausdrucksmittel nutzt, verdeutlicht eine Stelle aus dem zweiten Teil (T. 941–953 und 965–975): Ausgehend vom Klavierpart arbeitet der Komponist hier mehrmals Achtelrepetitionen und Melodiefragmente in den Tonsatz ein, die – auch aufgrund der melodischen Oberstimmenwendung in Takt 950 – eine gewisse Nähe zum Hauptthema der Klaviersonate Nr. 21 C-Dur op. 53 (»Waldstein«) aufweisen, dennoch aber Distanz zu diesem Vorbild wahren, weil die Wirkung des Klaviersatzes vornehmlich auf den Gestus des Vorwärtstreibens durch Repetition reduziert wird (vgl. [Notenbeispiel 3](#)).¹⁹

Da Kalitzke solche Verfahren unabhängig von der filmischen Narration und den dort geschilderten Situationen einsetzt, erhebt er die Atmosphäre des Befremdlichen, die aus dem Schwanken zwischen Nähe und Distanz zum Vertrauten resultiert, zur unterschweligen Konstante seiner Komposition. Das Unheimliche wird damit zur Grundstimmung, die den Film in unterschiedlichen Graden von Deutlichkeit in seiner gesamten Länge begleitet, wodurch der Komponist dem Geschehen auf der Leinwand eine assoziationsreiche Doppelbödigkeit zu verleihen vermag. Dies wird vor allem dort deutlich, wo Kalitzke sich von der Vertrautheit des eingangs etablierten sinfonischen Klangs wegbewegt und die Orchesterbesetzung durch Sampler-Zuspielungen erweitert, um ergänzend zum live agierenden Klangkörper ein »Gegenorchester«²⁰ zu schaffen, das durch elektronisch manipulierte Klänge Verfremdungsmomente in die Musik eindringen lässt. Die Palette der hierfür verwendeten Komponenten ist vielfältig: Sie beinhaltet die Einspielung charakteristischer (etwa glasartiger) Klangfarben, umfasst Momente einer schwer fassbaren, durch Herausfilterung einzelner Frequenzbereiche erzeugten klanglichen Substanzlosigkeit oder bezieht die verzerrte Übersteuerung von Zitatfragmenten mit ein; ferner erstreckt sie sich auf elektronisch manipulierte Schnipsel »aus Originalaufnahmen eines der letzten lebenden Kastraten«²¹ und reicht bis zur Geräuschhaftigkeit konkreter, im Alltag verwurzelter Klänge wie dem Aufziehen eines Uhrwerks oder dem Zerschmettern von Glas. Als in die komponierten Texturen eingelassene Gegenbilder zum vertrauten orchestralen Klang sorgen diese zwischen den Extrempolen Irritation und Parodie pendelnden Zuspielungen für eine Anreicherung des Komponierten, die im Zusammenwirken mit dem Filmbild in gleichem Maße Bedeutung wie Verunsicherung generiert. Dass Kalitzke auf diese Weise, vermittelt über seine kompositorischen Verfahren, das Unheimliche zur Grundierung der filmischen Narration macht, mutet wie eine aktuelle kompositorische Replik auf

¹⁹ Eine ähnliche Passage ohne unmittelbaren Bezug auf die »Waldstein«-Sonate findet sich bereits in Takt 362–377. ²⁰ Kalitzke: »Johannes Kalitzke zu seiner neuen Musik« (wie Anm. 8), siehe Anhang, [S. 104](#). ²¹ Ebd., [S. 105](#). Diese bearbeiteten Stimmklänge sind im dritten Teil des Films zu hören, wenn Hoffmann auf Krespels Geige spielt (vgl. etwa T. 1466–1475).

941 $\text{♩} = 138$

Klav. *p* *f*

VI. I *tutti arco* *f* *fp* *ff*

VI. II *f* *fp* *f* *fp* *f*

Vla. *arco* *f* *f* *f* *f*

Vc. *arco* *f* *f* *f* *f*

Kb. *pizz.* *p* *f* *f* *f*

948

Fl. I *f* *f*

Ob. I *f* *f*

Basskl. *p* *f* *p* *f*

Kfg. *p* *f* *p* *f*

Hn. 2 4 *f* *f*

Schlg. 1 (Marimba) *f* *f*

Klav. *mf* *f* *f* *f*

VI. I *fp* *f* *f* *f*

VI. II *f* *f* *f* *f*

Vla. *pizz.* *p* *ff* *p* *f* *f* *f* *f*

Vc. *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Kb. *pizz.* *p* *ff* *p* *ff* *f* *f* *f*

Notenbeispiel 3 II. Schatten, T. 941–953. Achtrepetitionen und Melodiesplitter als assoziativer Verweis auf die Klaversonate C-Dur op. 53
© 2021 Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH

Hoffmanns Aussage an, er glaube im Dissonieren von Beethovens Akkorden »die Schauer des Ausserordentlichen – der Geisterfurcht« zu vernehmen.²²

Wie dies im Einzelnen funktioniert, zeigt der Blick auf einige Momente aus der ersten Episode, die lose auf Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* basiert. Das Unheimliche manifestiert sich hier zunächst als Veränderung der Atmosphäre bei einem Wechsel der Szenerie (vgl. [Notenbeispiel 4](#)): Hoffmann, der bei einem Duell seinen Gegner getötet hat, sucht gemeinsam mit einem Freund im Laden des Händlers Coppelius Zuflucht vor den Häschern. Während der Blick auf den Eingang des Ladenlokals noch durch einen Ausschnitt der Leitklang-Konstellation angezeigt wird (T. 151 mit Auftakt), geht das Betreten der dämmrigen, gewölbeartigen Räumlichkeit mit der Entfaltung einer klanglichen Gegenwelt einher (T. 152–161). Ihr spezifischer Charakter resultiert aus der Verwendung glasartiger Sampler-Klänge, die mit einer Flageolet-Melodie der Violoncelli kombiniert werden, bevor eine klangliche Modifikation vor allem durch Einsatz einer unregelmäßig pulsierenden Holzbläuserschicht (T. 162–169) den Auftritt von Coppelius akzentuiert. Der Rückgriff auf die Leitklang-Konfiguration, den Kalitzke in der Folge dem Klavier anvertraut (T. 170–182), wirkt zwar demgegenüber weitaus nüchterner, kündigt aber in seiner die orchestrale Ausgangssituation aus dem *Prolog* skelettierenden Klanglichkeit bereits an, dass sich Hoffmann nun von Coppelius zum Kauf einer die Wirklichkeit entstellenden Wunderbrille überreden lässt.²³

Weil der Blick durch diese Brille mit einem erheblichen Realitätsverlust einhergeht, verliebt sich der Protagonist im Anschluss in eine lebensgroße Puppe, die er für Olympia, die Tochter des Puppenhändlers Spalanzani, hält. Nachdem Hoffmann bei Spalanzani um Olympias Hand angehalten hat, geht die Einwilligung zur Verlobung mit der oben besprochenen, unter Verwendung von Fragmenten aus Hoffmanns Musik komponierten Passage einher (T. 388–398, vgl. [Notenbeispiel 2](#)). Der dort eingearbeitete kompositorische Bezug auf die *Undine*-Ouvertüre ist demnach auch durch eine Analogie der Sujets begründet: So wie das wahre Wesen Undines in Hoffmanns Oper zunächst verborgen ist, bleibt dem durch die Zauberbrille blinkenden Protagonisten die Einsicht in die tatsächlichen Gegebenheiten und deren Konsequenzen – dass sich Coppelius und Spalanzani über sein Gebaren lustig machen – verwehrt. Damit einhergehend treibt Kalitzke das Spiel mit vertrauten Elementen auf die Spitze (vgl. [Notenbeispiel 5](#)): Hoffmann wird von Coppelius, der ihm die Brille von der Nase nimmt, auf den Boden der Tatsachen zurückgeholt. Die mit

22 Hoffmann: »Sinfonie [...] par Louis van Beethoven« (wie Anm. 13), Sp. 654. **23** Am Rande sei bemerkt, dass Kalitzke die erstmalige Vorführung der Wirkung dieser Brille an den solistischen Einsatz einer Stroh- oder Trichtervioline knüpft (T. 183–198): Die vorgetragene Melodie, alternierend durch Trompete mit Wah-Wah-Dämpfer (T. 185–191 und 195–197) und Englischhorn (T. 192–194) verdoppelt, erhält so einen leicht verfremdeten Charakter, der – als in übertragenem Sinne veränderte Realität – »wie eine Parodie« des herkömmlichen Violinklangs wirkt (Kalitzke: »Johannes Kalitzke zu seiner neuen Musik« [wie Anm. 8], siehe Anhang, [S. 105](#)).



Notenbeispiel 4 I. *Automat*, T. 151–175: Wechsel zur Atmosphäre des Unheimlichen beim Betreten von Coppelius' Ladenlokal
© 2021 Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH 100

Schrecken verbundene Erkenntnis, dass es sich bei der geliebten Olympia in Wirklichkeit um einen seelenlosen Automaten handelt, ist an die Samplerzuspielungen von zerschmetterndem Glas einerseits und dem Quietschen einer Gummiente andererseits geknüpft (T. 524).²⁴ Es schließt sich ein zweitaktiges orchestrales Crescendo (T. 525f.) an, das in dem Augenblick endet, in dem Hoffmann die Puppe zu Boden schleudert (T. 527). Diesen Befreiungsakt bindet Kalitzke an eine nochmalige, jedoch elektronisch übersteuerte Samplerzuspielung von *Undine*-Material, die er mit der Leitklang-Konstellation und weiteren Beethoven-Elementen überlagert (T. 527–530). An diesem Punkt gewinnt das Unheimliche eine Präsenz, die über den fluchtartigen Abgang des Protagonisten hinaus bestehen bleibt und – damit die zertrümmerte Puppe und kurz darauf auch Spalanzanis Klage um seine zerstörte Schöpfung kommentierend – in die leerlaufende Klangspur vom Aufziehen eines Uhrwerks übergeht (T. 531–536). Sie wird am Ende erneut von einer klanglich skelettierten, vorwiegend auf das Klavier beschränkten Version der Leitklang-Konstellation abgelöst (T. 537–542), mit der die Musik zur nächsten Erzählung überleitet.

Ausblick

Stellvertretend für die gesamte Gruppe von Kalitzkes Stummfilmmusiken gewähren die erläuterten Beispiele aus der Partitur zu *Hoffmanns Erzählungen* tiefe Einblicke in die ästhetischen Überlegungen des Komponisten. Es geht ihm darum, mit den Mitteln zeitgenössischen Komponierens klingende Kommentare und Reflexionen zur filmischen Narration zu formulieren und zugleich die Frage nach dem Verhältnis zwischen Tradition und Zeitgenossenschaft in den Mittelpunkt zu stellen. Das zentrale Anliegen, durch die Verbindung von bewegtem Bild und neu geschaffener Musik Wahrnehmungs-, Erfahrungs- und Reflexionsräume zu erschließen, die den historischen Film in ungeahnter Weise bereichern und einen »Prozess geschichtsbezogener Sinnbildung«²⁵ begünstigen, wird in Form eines mehrfach abgestuften Konzepts umgesetzt: Während die Bezugnahme auf historische Musik an der Oberfläche vor allem darauf abzielt, die Zeitgenossenschaft der beiden Künstler Beethoven und Hoffmann zu unterstreichen, stehen die Details des kompositorischen Umgangs mit dem gewählten Material im Dienste der Idee, bestimmte Eigentümlichkeiten von Hoffmanns Prosa anhand analoger musikalischer Bildungen aufzuzeigen. Dabei macht Kalitzke das, was der Schriftsteller als Kritiker aus den Sinfonien Beethovens herausgelesen hat, unter Rückgriff auf die Kennzeichen einer sehr

24 Gerade diese Passage zeigt, wie Kalitzke durch die verwendeten Samples Momente von Ernst (zerschmettertes Glas) und Parodie (Quietschen der Gummiente) miteinander verknüpft. Auch dies generiert ein Gefühl von Unsicherheit, weil sich die durch ihre Nähe zum Alltag semantisch aufgeladenen Klänge nicht ohne Weiteres einer konsistenten Interpretation fügen, sondern zwei im Grunde entgegengesetzte Positionen markieren. **25** Drees: »Zusammenfassung und Spiegel der Geschichte ihrer Zeit und ihres Ortes« (wie Anm. 7), S. 9.



21:12



102



21:22

539

Fl. 1 2 *ff*

Ob. 1 2 *ff* a 2

Kl. 1 2 *ff* a 2

Fg. 1 2 *ff* a 2 *mf*

Kfg. *ff*

Hrn. 1 3 *f*

Trp. 1 2 1. *f* 1. Dpf. ab (senza sord.) *ff*

Trp. 3 *f* senza sord. *ff*

Pos. 1 *p* *ff* *fp*

Pos. 2 3 *p* *ff* *fp* a 2

Tuba *f* *ff*

Schlg. 1 [Pauken] *f* *f* *p*

Schlg. 2 [Röhrengl.] *f* *p*

Sampler (Undine-synth.) *ff* (Uhr) *f* (damage) *f*

Key

VI. I *f* *ff* *arco* *ob* *ob*

VI. II *f* *ff* *arco* *ob* *ob*

Vla. *f* *ff* *pizz.* *ob* *ob*

Vc. *f* *ff* *gliss.* *ob* *ob*

Vc. (pizz.) *f* *ff* *gliss.* *ob* *ob*

Kb. *f* *ff* *arco* *ob* *ob*

Geräusch-Zuspielungen

frei gehandhabten, an den Beethoven'schen Materialfragmenten ansetzenden Variationsform als ständig sich wandelnde Doppelbödigkeit erlebbar. Auf diese Weise wächst jedem einzelnen Teil des Stummfilms ein ganz individueller, den narrativen Kontexten von »Automaten und Traumbildern«²⁶ verpflichteter Charakter zu, mit dem Kalitzke das unheimliche Potenzial der Hoffmann'schen Erzählungen und ihrer filmischen Adaption unter vorrangigem Bezug auf Beethoven herausarbeitet und es über Hoffmann hinaus ästhetisch in unserer Gegenwart verankert.

ANHANG

Johannes Kalitzke zu seiner neuen Musik

»E.T.A. Hoffmann steht mit vielen seiner Werke für die Strömungen der schwarzen Romantik, die sich seit Ende des 18. Jahrhunderts dem menschlichen Wahnsinn und der dunklen Seite der Seele widmeten und die dem zunehmend bestimmten Rationalismus ein groteskes Farbenspiel des Irrationalen entgegensetzten. Dies war für mich der Aufhänger für die Neukomposition zum Film ›Hoffmanns Erzählungen‹, der die Projektion unterbewusster Ängste und Begierden auf äußere Objekte (Automat, Schatten etc.) darstellt und damit zugleich auch mehrere Aspekte der Tiefenpsychologie besetzt.

Dass E.T.A. Hoffmann mit seinen Erzählungen die Bedeutung subjektiver Anschauung und Bildvorstellungen betont, war für mich der Grund, seine unheimliche Poesie musikalisch gewissermaßen als deren Kopfraum zu inszenieren, historische Bezüge herzustellen zu Musikformen, die in seiner Gegenwart und für ihn selbst eine prägende Rolle gespielt haben dürften. Dazu zählen neben seinen eigenen Werken vor allem die Musik seines Zeitgenossen Ludwig van Beethoven, mit dem er sich als Musikkritiker eng verbunden fühlte. Und so entwickeln sich meine ›Beethoven-Variationen‹ auf der Grundlage der jeweils ersten Akkorde der neun Sinfonien, die in den ersten zwei Takten exponiert werden, und die Gesamtstruktur umfasst einen Wechsel zwischen den bei Beethoven dominierenden Disziplinen Klavierwerk, Streichquartett, Sinfonik, welche in den drei Geschichten des Films je einen eigenen Schwerpunkt erhalten.

In dieser Welt der dämonischen Spiegelwelten, mit denen sich der Protagonist dreimal konfrontiert sieht, brauchte auch die Musik ein klangliches Gegenüber, und daher übernimmt die Elektronik mit eingespielten Samples die Rolle eines verfremdeten Gegenorchesters. Um die groteske Künstlichkeit zu unterstreichen, in der das Wechselspiel von Leidenschaft und Dämonie sich darstellt, erklingen hier

26 Kalitzke: »Johannes Kalitzke zu seiner neuen Musik« (wie Anm. 8), siehe Anhang, S. 105.

auch einige Instrumente – wie etwa eine Trichterorgel –, die ihrerseits wie eine Parodie auf ihr Vorbild wirken, außerdem Elemente aus Originalaufnahmen eines der letzten lebenden Kastraten, die ja in der damaligen Opernpraxis durchgehend vertreten waren, und dessen Gesang eine hybride Faszination von verzweifelter Lebendigkeit ausstrahlt.

Mit seinen Automaten und Traumbildern agiert auch Hoffmann als Akteur und Opfer zugleich, als jemand, der sich zu sich selbst verurteilt, um am Ende im *memento mori* der Geselligkeit zu verharren.«

Abstract

Mit Beethoven zu Hoffmann und darüber hinaus: Johannes Kalitzkes Neuvertonung (2020) von Max Neufelds Stummfilm »Hoffmanns Erzählungen« (1923)

Im Jahr 2020 schrieb der Komponist Johannes Kalitzke eine Musik zur restaurierten Fassung von Max Neufelds Stummfilm *Hoffmanns Erzählungen* (1923). Dass Kalitzke sich in dieser Partitur auseinandersetzt, mutet zunächst als ungewöhnliche Entscheidung an, erschließt sich aber, wenn man die Konzeption der Filmmusik als Ganzes betrachtet: Denn der Komponist benutzt die Beethoven-Deutungen des Musikkritikers und Schriftstellers Hoffmann als Ausgangspunkt und gedanklichen Filter für seinen spezifischen Zugang zu Beethovens Komponieren. Kalitzke nimmt Bezug auf diverse Gattungszusammenhänge und musikalische Details aus Beethovens Musik und appliziert sie unter Berücksichtigung der Hoffmann'schen Perspektive auf narrative Kontexte, die – wiederum nach der Vorlage von Jacques Offenbachs Oper *Les Contes d'Hoffmann* – aus den Erzählungen des Schriftstellers amalgamiert wurden. Auf diese Weise entsteht eine klingende Metaebene, deren Referenzen sich in Gestalt eines kulturgeschichtlichen Panoramas entfalten.

With Beethoven to Hoffmann and Beyond: Johannes Kalitzke's New Soundtrack (2020) for Max Neufeld's Silent Film »Hoffmanns Erzählungen« (1923)

In 2020, composer Johannes Kalitzke wrote a score for the restored version of Max Neufeld's silent film *Hoffmanns Erzählungen* (1923). At first glance, Kalitzke's decision to engage specifically with the music of Beethoven in this composition might seem unusual. However, it becomes more understandable when considering the overall concept of the film score: the composer uses the interpretations of Beethoven by music critic and writer E.T.A. Hoffmann as a point of departure and conceptual filter for his particular approach to Beethoven's compositional style. Kalitzke references various genres and musical details from Beethoven's music and applies them – through the lens of Hoffmann's perspective – to narrative contexts that, following the model of Jacques Offenbach's opera *Les Contes d'Hoffmann*, are amalgamated from the writer's stories. In doing so, a sounding meta-level emerges, whose references unfold into a cultural-historical panorama.

Autor

Stefan Drees ist Musikwissenschaftler mit Forschungsschwerpunkten in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts, insbesondere im zeitgenössischen Musiktheater. Er studierte Violine und Musikwissenschaft in Essen und Bochum. Nach diversen Lehraufträgen und Gastprofessuren in Münster, Marburg, Gießen, Heidelberg, Wien, Essen und Luzern wurde er im Sommersemester 2016 als Professor für Musikwissenschaft an die Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin berufen. Er gehört dem Leitungsteam der Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung an und ist Mitherausgeber der *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*. Weitere Informationen finden sich unter www.stefandrees.de.

Stefan Drees is a musicologist whose research focuses on 20th- and 21st-century music, particularly contemporary music theatre. He studied violin and musicology in Essen and Bochum. Following various teaching assignments and guest professorships in Münster, Marburg, Gießen, Heidelberg, Vienna, Essen, and Lucerne, he was appointed Professor of Musicology at the Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin in the summer semester of 2016. He is a member of the leadership team of the Kiel Society for Film Music Research and co-editor of the *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*. Further information can be found at www.stefandrees.de.