

Ulrich Wünschel

Sergej Prokofjew und der Film

Festvortrag zum FilmKonzert *Nosferatu*
anlässlich der Prokofjew-Woche
an der Komischen Oper Berlin, 18. Januar 2014

Sehr geehrte Damen und Herren,

dass diese facettenreiche Würdigung des Komponisten Sergej Prokofjew nicht mit einer festlichen Opernpremiere oder einem Sinfoniekonzert begonnen wird, sondern mit einer am Flügel begleiteten Aufführung von Friedrich Wilhelm Murnaus Stummfilmklassiker *Nosferatu*, mag überraschen. Denn vielleicht haben auch Sie sich die Frage gestellt, in welcher Verbindung der erste Horrorfilm der Filmgeschichte mit Leben und Werk von Sergej Prokofjew steht.

Zur Beantwortung dieser Frage war es für mich hilfreich, mich in die Geschichte der Komischen Oper hineinzusetzen. Der prachtvolle Zuschauerraum, den wir heute wie selbstverständlich als unsere Komische Oper betrachten und in dem ich sehr gerne, aber leider viel zu selten, Gast bin, war bis zur Zerstörung im Zweiten Weltkrieg der große Saal des Metropol-Theaters. Hier, in diesem Haus, einem der traditionsreichsten Revue-, Operetten- und auch Lichtspieltheater der 1920er- und 1930er-Jahre, waren vor achtzig Jahren Stummfilmaufführungen mit Orchesterbegleitung genauso heimisch wie die Operetten *Die lustige Witwe* und *Das Land des Lächelns* von Franz Lehár und Paul Abrahams *Ball im Savoy*.

Wenn also Gabriela Montero an diesem Abend live zu *Nosferatu* über Themen von Sergej Prokofjew improvisieren wird, dann lässt sie damit eine langjährige und bedauerlicherweise auch lang vergessene Tradition dieses Hauses wieder lebendig werden, und dafür gebührt nicht nur der Pianistin, sondern auch den Programmverantwortlichen unser Dank.

Zudem möchte ich mich bei der Komischen Oper, namentlich bei dem Dramaturgen Pavel Jiracek, für die Einladung bedanken, diese Festwoche mit einem Vortrag einleiten zu dürfen. Aus der Perspektive eines Musikwissenschaftlers werde ich einige Betrachtungen über den Komponisten Sergej Prokofjew und über das Filmschaffen in den 1920er- und 1930er-Jahren mit Ihnen teilen und eine Brücke bauen von der Oktoberrevolution im Jahre 1917 zu den Aufführungsbedingungen des sogenannten Stummfilms, wie man sie auch hier im ehemaligen Metropol-Theater erleben konnte.

Für den Verlauf der russischen Geschichte im 20. Jahrhundert war die Oktoberrevolution im Jahr 1917 ein bedeutsames Ereignis. Mit der Erstürmung des Winterpalais im Oktober 1917 und mit der Hinrichtung der Zarenfamilie im Juli 1918 endete die jahrhundertelange zaristische Autokratie. An ihre Stelle traten die Bolschewiken unter der Führung von Wladimir Lenin. Streng dem Marxismus verpflichtet, kämpften sie dafür, dem Volke die alleinige Gewalt zurückzugeben.

Obgleich diese „Kulturelle Revolution“ mit einer grundlegenden politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Neuordnung einherging und obgleich manch ein Künstler, allein um seines eigenen Überlebens willen, sich entweder gehorsam anpassen oder aber der Heimat Lebewohl sagen musste, ja, obgleich die Revolution in der Rückbetrachtung allzu bald eine anarchistisch anmutende Zeit des Schreckens und des politischen Terrors wurde, in der Andersdenkende und Andershandelnde unterdrückt, verfolgt und ermordet wurden, wurde sie in ihren Anfängen vor allem von der sowjetischen Intelligenzija begrüßt und enthusiastisch mitgetragen.

In den Werken der Literatur, des Theaters und der Kunst wehte der Geist des russischen Bürgerkriegs von 1905 und der Idee einer gleichberechtigten Herrschaft des Volkes. Eine Zeit der Erneuerung schien für viele Künstler gekommen: Von nun an sollten Musik und Kunst nicht mehr länger der Obrigkeit dienen. Nein, Musik und Kunst waren in den Dienst für die arbeitenden Menschen zu stellen. Ähnlich äußerte sich auch der Führer der proletarischen Revolution, Wladimir Lenin: „Die Kunst gehört dem Volke. Sie sollte ihre tiefsten Wurzeln in

der breiten Masse der arbeitenden Klasse haben. Sie sollte das Gefühl, das Denken und den Willen dieser Massen vereinigen, sie erheben.“

Gerade das Medium des Films - mehr noch als die Literatur, das Theater oder die Kunst - ließ sich für die revolutionären Absichten gewinnen und erwies sich letztendlich als *das* geeignete Instrument, um die staatlich organisierte Propaganda in allen Teilen der Sowjetunion zu verbreiten. Entsprechend zieht auch die Slavistin Natascha Drubek-Meyer die auffällige Parallele und weist darauf hin, dass die „zwei Kinder der Moderne“ - sowohl die neue Ideologie des Marxismus-Leninismus (sowie ihre sowjetische Umsetzung in die Praxis) als auch der Film - um die Jahrhundertwende entstanden seien und der Mythos der Oktoberrevolution vor allem durch den Film erschaffen und gefestigt worden sei. Zu nennen sind hier einige Klassiker des revolutionären Kinos, beispielsweise die Filme *Panzerkreuzer Potemkin* (1925), *Oktober* (1928) und *Die Generallinie* (1929), mit denen sich Sergej Eisenstein als Regisseur in den zwanziger Jahren auch weltweiten Ruhm erwarb. Historische Themen auf der Leinwand sollten eine Traditionslinie russischer Geschichte begründen und die Ursprünge des gesamten Volkes mit den Vorstellungen von Heimat Erde und Volksgemeinschaft nicht erst in der Revolution von 1917, sondern schon in früheren Zeiten verorten.

Die Eigenheiten des Stummfilms unterstützten die Bestrebungen der Bolschewiken: Dass die Botschaft eines Filmes beinahe ausschließlich auf der visuellen Ebene transportiert wurde und damit sprachliche und kulturelle Grenzen überwand, erleichterte die Verwendung des Films als Instrument staatlicher Propaganda. Ein weiterer Vorteil bestand in der allgemein verständlichen Bildsprache, die mühelos kontrolliert und zensiert werden konnte. So unterstand ab der Mitte der 1930er-Jahre die sowjetische Filmindustrie direkt dem Generalsekretär des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei, Josef Stalin, der wie bald Joseph Goebbels im sogenannten Dritten Reich Filmthemen vorschlug, Drehbücher las und änderte und sich wie selbstverständlich die Herstellung und Verbreitung eines jeden Films zur Genehmigung vorlegen ließ.

Und wie verhält es sich mit den Komponisten jener Zeit? Lassen Sie mich mit der Beantwortung dieser Frage im Jetzt beginnen. Es ist eine bedauernde Tatsache, dass die Gattung der Filmmusik schon seit einigen Jahrzehnten nicht nur von der universitären Musikwissenschaft, sondern auch von vielen Komponisten selbst nicht wirklich ernst genommen wird. Manche Aussagen zeitgenössischer Komponisten lassen keinen Zweifel daran aufkommen, dass es auf der einen Seite die gute, intellektuell anspruchsvolle, philosophisch begründete und ästhetisch wertvolle Konzertsaalmusik und auf der anderen Seite die angeblich eher belanglose, dahinplätschernde und womöglich gar illustrierende Filmmusik gebe. Nicht so in den 1920er- bis 1940er-Jahren. Es ist keineswegs so, dass sich Komponisten wie Arthur Honegger, William Walton, Dimitri Schostakowitsch und Sergej Prokofjew dazu herablassen mussten, die Musik für einen Film zu komponieren. Im Gegenteil: Mit einer größeren Selbstverständlichkeit als heute widmeten diese Komponisten einen Teil ihres Schaffens dem Medium Film, das im Übrigen - und das sei zur Verteidigung der Filmmusik noch gesagt - die gleichen Anforderungen an die musikalisch-stilistische Flexibilität aller beteiligten Musiker stellt wie beispielsweise eine Ballettmusik. Vermutlich mag jedoch auch nicht zuletzt der nicht unerhebliche Verdienst für viele Komponisten einen gewissen Anreiz dargestellt haben, einen bestimmten Theater- und Filmmusikauftrag anzunehmen. Denn besonders im Bereich des Films scheute die Regierung aus den bereits genannten Gründen keine Kosten, um den Künstlern die besten Arbeitsbedingungen zu bieten. Und wenn man sich als Künstler dann noch in den Dienst der guten Sache stellen konnte: umso besser.

Für Sergej Prokofjew hingegen scheint die Hinwendung zum Film nicht ideologisch oder gar finanziell begründet zu sein. In einem Interview, das im Februar 1932 in der Pariser Zeitschrift „Pour vous“ abgedruckt wurde, verweist er auf seine Neugier als Künstler und Komponist:

„Ich liebe das Kino. Warum sollen wir nicht zusammenarbeiten? Ich stelle mir beispielsweise sehr gern meine Mitarbeit in Form einer Niederschrift von Musik für einen Trickfilm vor. Diese kleinen, bezaubernden Filme haben Wesenszüge, die sie über eine einfache

Groteske hinausheben. Was Spielfilme anbelangt, so halte ich auch hier eine ähnliche Zusammenarbeit für möglich, aber ich glaube, dass es hier größere Schwierigkeiten gibt. Vor allem sollte der Regisseur klar erkennen, dass sich die Musik als etwas Eigenständiges darstellt und dazu ein enger Kontakt zwischen Komponist und Regisseur unumgänglich ist. [...] Insgesamt würde ich nicht ablehnen, für das Kino zu arbeiten, aber bevor ich anfangen würde, würde ich mich gern etwas näher mit den Filmregisseuren unterhalten.“

Nur wenige Monate nach diesem Interview erhielt Sergej Prokofjew die Möglichkeit, für *Leutnant Kische* von Regisseur Alexander Fainzimmer seine erste Filmmusik zu schreiben. Die Filmhandlung in aller Kürze: Ein Militärbeamter macht einen Schreibfehler und trägt irrtümlicherweise in die Register den nicht existierenden Leutnant Kische ein. Dank der allmächtigen Bürokratie erwacht der Leutnant, den es nur auf dem Papier gibt, zu einem eigenen Leben. Er wird befördert, er heiratet und stirbt schließlich. *Leutnant Kische*, die Verfilmung der gleichnamigen Novelle des bekannten sowjetischen Schriftstellers und Literaturwissenschaftlers Juri Tynjanow, ist in einer satirischen Schärfe gehalten, die in vielem dem stacheligen Humor von Sergej Prokofjew entspricht. Deswegen ist es kaum verwunderlich, dass seine Filmmusik die Ereignisse auf der Leinwand grotesk-karikaturistisch überzeichnet. Im Sommer 1934 wandelte Sergej Prokofjew Teil der Filmmusik in die fünfsätzige sinfonische Suite *Leutnant Kische*, die als sein erstes Werk im Stile der Neuen Einfachheit gilt und heute unter der Opuszahl 60 in den Konzertsälen anzutreffen ist. Das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin brachte diese sehr kurzweilige Suite im April 2013 unter der Leitung seines Chefdirigenten Tugan Sokhiev in der Berliner Philharmonie zu Gehör.

Zwei Jahre nach *Leutnant Kische*, 1936, sollte Sergej Prokofjew um seine Mitarbeit an zwei weiteren Filmproduktionen gebeten werden. Da *Boris Godunov* von Regisseur Michail Romm jedoch nicht fertig gestellt werden durfte, lud der Kommissionsauftrag zu Sergej Eisensteins *Alexander Newski* 1938 zu einer erneuten Beschäftigung mit dem Komponieren für den Film ein.

Vor der Kompositionsarbeit an *Alexander Newski* unternahmen Sergej Prokofjew und seine Frau Lina ihre letzte Auslandsreise, die sie unter anderem nach Prag, Paris, New York City, Chicago, St. Louis und am 26. Februar 1938 auch nach Los Angeles führte. Der Höhepunkt eines zunächst nicht eingeplanten Abstechers nach Hollywood war die Begegnung mit Walt Disney, der ihm nicht nur *Schneewittchen und die sieben Zwerge* (1937) vorführte, sondern auch einen Einblick in die Entstehung von *Der Zauberlehrling* gewährte, dem Herzstück von *Fantasia* (1940). Die kunstvolle und durchdachte Verbindung von (klassischer) Musik und der Trickfilmtechnik faszinierte den Komponisten, insbesondere das in den Walt Disney Studios übliche Verfahren, die Zeichentrickfilme nach der bereits vorhandenen Tonspur herzustellen, um eine sekundengenaue Übereinstimmung von Bild und Ton zu gewährleisten - was die Produktion von Filmen wie *Alexander Newski* entscheidend beeinflussen sollte. Der von Sergej Eisenstein begründete filmtheoretische Begriff der sogenannten Vertikalmontage von Bild und Ton, den er am Beispiel einer Schlachtsequenz aus *Alexander Newski* beispielhaft entwickelt, geht auch auf Sergej Prokofjews Erfahrungen in den Walt Disney Studios zurück.

In der Literatur wird Sergej Prokofjews Filmmusik zu *Alexander Newski* als das Werk bezeichnet, das dem Komponisten jenen Erfolg bei einer neuen und breiten Zuhörerschaft sicherte, der ihm in der Zeit zwischen dem Westen und der Sowjetunion von 1934 bis 1938 und in den ersten Jahren seiner Rückkehr verwehrt geblieben war. So schreibt die russische Musikwissenschaftlerin Marina Rachmanowa:

„Weder die herrlichen Massenlieder aus den Jahren 1935 bis 1937 noch die herrliche Theatermusik dieser Zeit oder das großartige Ballett *Romeo und Julia*, das im Herbst 1935 vom Bolschoi-Theater abgelehnt worden war, noch die sensationelle Kantate zum 20. Jahrestag der Oktoberrevolution, die zu Lebzeiten des Komponisten kein einziges Mal aufgeführt wurde - mit einem Wort, kein Werk, das vor *Alexander Newski* entstanden war, hatte das erreicht, was der Film bewirkt, nämlich Prokofjew zum ersten Komponisten seines Landes zu machen.“

Nach *Alexander Newski* sollten sechs Jahre vergehen, bis Sergej Prokofjew wieder für die musikalische Ausstattung von Filmen verantwortlich war. Innerhalb weniger Jahre komponierte er für vier Filme. Er beendete *Lermontow* (1944), der schon vor dem Krieg begonnen worden war, und schrieb für diesen Film Tänze, die schon bereits drei Jahre zuvor als Transkriptionen in die Drei Stücke für Klavier op. 96 eingegangen waren. 1942 entstanden die Filmmusiken zu *Kotowski* und *Tonja*. - Sergej Prokofjew war nun einer der gefragtesten Komponisten des Zentralen Vereinigten Filmstudios.

Dass Sergej Prokofjew zu den begehrtesten Filmkomponisten seiner Zeit gehörte, ist auch durch den Abwechslungsreichtum seines Schaffens begründet. Das über 140 Werke reiche Œuvre des russischen Pianisten und Komponisten umfasst alle musikalischen Charakterzüge und Gattungen: stählerne Virtuosenmusik und avantgardistische Stücke, Parteihymnen und Märchengrotesken, große Oper und Filmmusik voll revolutionärem Pathos, Neoklassizistisches, rhythmisch Anarchisches, Lyrisches, harmonisch Gehärtetes, Groteskes und geistvoll Unberechenbares.

Geistvoll Unberechenbares - vielleicht beschreiben diese Wörter am besten die verschiedenen Wesensmerkmale der Prokofjewschen Musik, die schlussendlich doch eine Handschrift trägt. Und vielleicht verweisen diese Wörter auch darauf, warum sich gerade die Musik von Sergej Prokofjew in beispielhafter Art und Weise dazu anbietet, zu einer eigenständigen Filmmusik kompiliert zu werden. Zu einer Filmmusik, die die Leinwandhandlung nicht nur im Sinne der reinen Illustration verdoppelt, sondern auch an- und ausdeutet, die epische Bezüge herstellt und die uns das unsichtbare Seelenleben der Protagonisten vor Ohren führt.

Besonderes Interesse bekundete Sergej Prokofjew an einem zweiten Filmprojekt mit Sergej Eisenstein, das zugleich seine letzte Filmkomposition werden sollte: *Iwan der Schreckliche*, ein dreiteiliges Filmporträt über Zar Iwan IV. aus dem Jahre 1944, verlangte eine Filmmusik, die als Fortsetzung der heroisch-epischen Linie gelten konnte, die sich bereit in *Alexander Newski* und in einigen Szenen der Oper *Krieg und Frieden* nach Leo Tolstoi angekündigt hatte. Wie *Alexander Newski*

dokumentiert auch dieser Film, *Iwan der Schreckliche*, die exemplarische Zusammenarbeit zweier Künstler, deren tiefe Freundschaft mit dem Tod des Regisseurs am 11. Februar 1948 ein plötzliches Ende fand. Dieses traurige Ereignis bedeutete auch das Ende des filmmusikalischen Schaffens Sergej Prokofjews. Auf ein Angebot im Jahre 1948, eine weitere Filmmusik zu schreiben, antwortete er eher lapidar: „Seit dem Tod von Sergej Michailowitsch Eisenstein halte ich meine Filmtätigkeit für immer beendet.“

Meine sehr geehrten Damen und Herren, wenn wir uns in wenigen Minuten mit allen Sinnen auf Friedrich Wilhelm Murnaus *Nosferatu* einlassen werden, dann erhalten wir in dieser traditionsreichen Kulturstätte auch einen Einblick in die Aufführungspraxis von Stummfilmen, wie sie auch hier im Metropol-Theater gang und gäbe war. Denn Gabriela Montero wird für ihre Begleitung von *Nosferatu* verschiedene Auszüge aus dem Prokofjewschen Repertoire kunstvoll und nahtlos aneinanderfügen und damit die sogenannten Kompilationsmusiken der 1920er-Jahre wieder aufleben lassen. Denn bevor man für Filme Originalkompositionen in Auftrag gab - die bekanntesten davon stammen aus den Federn von Giuseppe Becce, Gottfried Huppertz und Eduard Künneke -, wurden Filme mit Kompilationsmusiken begleitet. Das musikalische Material dafür entnahm man dem bereits vorhandenen klassischen-romantischen Repertoire und stellte es auf einen bestimmten Film, d.h. auf dessen Inhalt und Stimmung hin zusammen.

Im Metropol-Theater arbeitete zwischen 1934 und dem Kriegsende der in Warnemünde geborene Werner Schmidt-Boelcke als 1. Kinokapellmeister. Er richtete unzählige Kompilationsmusiken ein, erstellte kleine Neukompositionen und war tagtäglich im Orchestergraben zu finden. In einem Interview, das im Jahr 1979 aufgezeichnet wurde, erinnert sich Werner Schmidt-Boelcke an seine Tätigkeit, und ich möchte Ihnen einige Passagen daraus vortragen, um mit seinen eigenen Worten an die Geschichte dieses Ortes zu erinnern. Manche Einzelheiten daraus scheinen uns schier unvorstellbar, so zum Beispiel seine Antwort auf die Frage, wie viel Zeit er gehabt habe, sich auf die musikalische Illustration eines neuen Films vorzubereiten:

„Im Allgemeinen hatte man zwei oder drei Tage Zeit, manchmal auch länger. Ich sah mir den Film immer in seiner Gesamtheit auf der großen Leinwand im Theater an, nachts, nach elf, nach der letzten Vorstellung, und machte mir Notizen, den Stimmungsgehalt des Films betreffend, weil ich es gern hatte, den Film in einem bestimmten musikalischen Stil zu erarbeiten. [...] Dann ging ich normalerweise am nächsten Morgen - wenn es sehr eilig war, auch nachts - mit meinem Privatvorführer [...] in mein Büro in der Friedrichstraße, wo ja auch die ganze Filmbranche ihre Büros hatte. Dort hatte ich mein ganzes Notenrepertoire, etwa 4000 verschiedene Stücke für großes Orchester, nach „Stimmungen“ katalogisiert. Dieses Repertoire reichte von Bach bis Honegger oder Strawinsky, die ganze sinfonische Musik, die ganze Unterhaltungsmusik, die gängigen Schlager [...]. Es kam natürlich vor, dass man für bestimmte Szenen etwas Bestimmtes sich vorgestellt hat, was nicht im Repertoire war. Da rief man den Sortimenter an, und der schickte einem innerhalb von wenigen Stunden das Orchestermaterial, das man haben wollte. In meinem Büro stand ein Projektor. Der Vorführer führte mir die erste Szene vor, ich suchte eine passende Musik raus, inzwischen drehte er den Film zurück, dann wurde diese Musik am Klavier zu der Szene ausprobiert; wenn sie nicht passte, wieder zurück, eine andere Musik, und so wurde Stück für Stück der ganze Film illustriert. [...] Ich habe sehr oft Überleitungen komponiert. Es sollte ja ineinander gehen, man sollte den Eindruck haben, dass das eine Musik aus einem Guss ist. Ich machte eine Klavierskizze, neben mir saß der Arrangeur, der instrumentierte das, dahinter saßen die Notenschreiber, und die schrieben das dann gleich fürs Orchester aus. Während ich am Klavier probierte, suchte ein Archivar die Orchesterstimmen heraus und legte sie in Mappen, so dass am Ende unserer Arbeit jeder Orchestermusiker seine fertige Notenmappe mit 40 bis 80 verschiedenen Stücken bekam. Das war alles etwas fabrikmäßig angelegt. [...] Im Allgemeinen waren die Musiker so versiert, so qualifiziert, dass sie alles vom Blatt spielten. Es ist ganz selten vorgekommen, dass ich mal ein schwieriges Stück nach der

üblichen einmaligen Probe nachprobieren musste. [...] Die Gagen in den Spitzenkinos waren tatsächlich höher als die der Staatsoper oder der Berliner Philharmoniker. Das lag natürlich auch daran, dass ein Musiker in einem Kinoorchester mehr arbeiten musste. In der Provinz fingen die Kinos um zwei oder drei Uhr mittags an, und es dauerte bis abends um elf. Die wenigen Uraufführungstheater in Berlin hatten meistens nur zwei oder drei Vorstellungen; [...] aber es gab keinen freien Tag, an jedem Sonntag, an jedem Feiertag waren mehr Vorstellungen als in der Woche. Der Musiker konnte also effektiv keinen Abend zu Hause sitzen.“

Soweit die Erinnerungen von Werner Schmidt-Boelcke. Eine Information, die man diesem Interview entnehmen kann und der man vielleicht gar nicht die Bedeutung zumisst, die ihr zukommen sollte, ist der Hinweis auf das Orchester. Jedes der zahlreichen Berliner Lichtspieltheater - wir mögen das heute gar nicht mehr glauben - verfügte über ein eigenes Orchester, und diese groß besetzten Klangkörper spielten eine wichtige Rolle bei der künstlerischen Entwicklung der Stummfilmmusik in den 1920er-Jahren, insbesondere deshalb, weil die Komponisten grundsätzlich alles zu Papier bringen konnten, was sie für einen Film als dienlich erachteten. Im UFA-Palast am Zoo, dem heutigen Zoo-Palast, in dem am 10. Januar 1927 *Metropolis* von Fritz Lang uraufgeführt wurde, zeichnete Ernö Rapée als Kinokapellmeister für die musikalische Ausstattung der Filme verantwortlich. Ihm stand ein Orchester von 60 bis 70 Mann zur Verfügung, das bei Filmpremieren auf 90 Mann vergrößert und, falls erforderlich, um einen Chor ergänzt werden konnte. Im Universum am Lehniner Platz, der heutigen Schaubühne, waren 50 bis 60 Musiker angestellt; vergleichbare Zahlen sind für das Theater am Nollendorfplatz, das heutige Goya, überliefert. Sie können davon ausgehen, dass das Orchester des Metropol-Theaters ähnlich stark besetzt war.

Meine Damen und Herren, Sie können sich vorstellen, dass die Entwicklung und Verbreitung des Tonfilms ab 1927/28 zum plötzlichen Niedergang der hochentwickelten Stummfilmpraxis führte. Mit einem Flugblatt bäumte sich der Deutsche Musiker-Verband - sehr erfolglos - gegen diese technische Neuerung auf:

Achtung! Gefahren des Tonfilms!

Vieles Kinos müssen wegen Einführung des Tonfilms [...] schließen!

Tonfilm ist Kitsch! Wer Kunst und Künstler liebt, lehnt den Tonfilm ab!

Tonfilm ist Einseitigkeit! 100% Tonfilm = 100% Verflachung!

Tonfilm ist wirtschaftlicher und geistiger Mord!

Seine Konservenbüchsen-Apparatur klingt kellerhaft, quietscht, verdirbt das Gehör und ruiniert die Existenzen der Musiker [...]!

Tonfilm ist schlecht konserviertes Theater bei überhöhten Preisen!

Darum:

Fordert gute stumme Filme!

[...]

Fordert Orchesterbegleitung durch Musiker!

Lehnt den Tonfilm ab!

Meine sehr geehrten Damen und Herren, und genau das machen wir heute Abend.

In diesem Sinne wünsche ich viel Vergnügen mit *Nosferatu*, der Musik von Sergej Prokofjew und Gabriela Montero. Ich danke Ihnen.

Privatadresse:

Ulrich Wünschel

Kuglerstraße 12

D – 10439 Berlin

Telefon: 0176/64143987

E-Mail: ulrichwuenschel@gmail.com

Dienstadresse:

EUROPÄISCHE FILMPHILHARMONIE

Ulrich Wünschel

Charlottenstraße 65

D – 10117 Berlin

Telefon: 030/27890-196

E-Mail: wuenschel@filmphilharmonie.de