

SCHÜREN



Maria Fuchs

# Stummfilmmusik

Theorie und Praxis im  
'Allgemeinen Handbuch der Film-Musik' (1927)



Maria Fuchs  
Stummfilmmusik

Für Helmut, Leopold & Luise Fuchs  
in liebevoller Erinnerung

**Die Autorin**

Maria Fuchs studierte Musikwissenschaft, Komparatistik und Gender Studies an der Universität Wien und der Freien Universität Berlin. Derzeit ist sie Lehrbeauftragte am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und forscht schwerpunktmäßig zur Musik der Weimarer Republik

Maria Fuchs

# Stummfilmmusik

Theorie und Praxis im «Allgemeinen  
Handbuch der Film-Musik» (1927)

**SCHÜREN**

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Teile des Kapitels 4.2. sowie die grundlegende Argumentation des Buches wurden bereits veröffentlicht in: «Kunst oder Nichtkunst. Zur Kritik der Musik im Stummfilm im Deutschland der 1920er Jahre», in: Trümpi, Fritz / Obert, Simon (Hrsg.). Musikkritik. Historische Zugänge und systematische Perspektiven, Wien 2015 (= Anklänge 2015), S. 111–133 und «The Hermeneutic Framing of Film Illustration Practice: The Allgemeines Handbuch der Film-Musik in the Context of Historico-musicological Traditions, in: Tieber, Claus / Windisch, Anna. The Sounds of Silent Films. New Perspectives on History, Theory and Practice, Basingstoke / Hampshire 2014, S. 156–172.

Schüren Verlag GmbH  
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg  
[www.schueren-verlag.de](http://www.schueren-verlag.de)  
© Schüren 2016

Alle Rechte vorbehalten

Gestaltung: Erik Schüßler, Sönke Schüren

Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Köln, unter Verwendung folgender Fotos:  
Stefan Geiger dirigiert das NDR Sinfonieorchester bei dem Filmkonzert «Panzerkreuzer Potemkin» am 4. 12. 2015 am Kampnagel in Hamburg.

© Europäische FilmPhilharmonie - EFPI - GmbH

Frank Strobel dirigiert das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin bei dem  
Filmkonzert «Berlin – Die Sinfonie der Großstadt» am 29.10. 2015 im  
Admiralspalast in Berlin.

© Eva Riehl / Deutsche Kinemathek /

Europäische FilmPhilharmonie - EFPI - GmbH

ISBN eBook 978-3-7410-0087-4

ISBN Print 978-3-89472-619-5

# Inhalt

<b>Vorwort</b>	7
<b>Zur Benutzung des Buches</b>	10
Zur Verwendung geschlechtsspezifischer Personenbezeichnung	10
Abkürzungen	10
<b>Einleitung</b>	11
<b>Thema und Methodik</b>	17
<b>Gliederung</b>	20
<b>1 Stand der Forschung</b>	23
1.1 Leerstellen innerhalb der Filmmusikgeschichte in Deutschland	23
1.2 Materialstand und Aufarbeitung stummfilmmusikalischer Quellen	27
<b>2. Entwicklungen der Stummfilmmusik</b>	33
2.1 «Behausungsgeschichte»	36
2.2 Heterogene Methodenentwicklung der Filmbegleitmusik	44
2.3 Die Musikpraxis in Deutschland	49
2.3.1 Giuseppe Becces <i>Kinotheken</i> . Bedeutung, Funktion und Rezeption	52
2.3.2 Biographien von Hans Erdmann & Ludwig Brav	59
<b>3 Entstehungskontext der musikalischen Hermeneutik</b>	65
3.1 Idee der musikalischen Hermeneutik	72

<b>4 Zeitgenössische Schriften zur Stummfilmmusik in Deutschland</b>	85
4.1 Entwicklung und Quellenlage	86
4.2 Kunst oder Nichtkunst	92
4.2.1 Neue Sachlichkeit und das Verhältnis zur Musikillustration	98
4.3 «Geländeschwierigkeiten»	106
4.3.1 Synchronisationsprobleme	108
4.3.2 Arbeitsbedingungen des Kinomusikpersonals	110
4.3.3 Originalkomposition für den Stummfilm	114
4.4 Fort- und Einschreiben von musikhistorischen Traditionen	118
4.4.1 Das Kammeralorchester in Vergangenheit und Gegenwart	120
4.4.2 Operntradition und Programmmusik	124
4.4.3 Inhaltsästhetik versus Formalästhetik – Kretzschmar versus Hanslick	128
4.4.4 Methode der Illustration – Hermeneutik	134
<b>5 Das <i>Allgemeine Handbuch der Film-Musik</i> 1927</b>	139
5.1 Praxis- und Theoriewerk	156
5.2 Repertoireauswahl des <i>Thematischen Skalenregisters</i>	162
5.3 Gliederung des <i>Thematischen Skalenregisters</i>	166
5.4 Musikhermeneutische Grundlegung	188
<b>6 Ernö Rapée – «Amerikanischer Import»</b>	203
6.1 Konzeption von Rapées Kinomusikkatalogen im Vergleich	204
6.2 Erdmanns Kritik als Fallbeispiel des «Antiamerikanismus»	217
Resümee: Kontinuitäts- und Legitimationsachsen	225
<b>Literaturverzeichnis</b>	262
1. Periodika	262
2. Lexika	263
3. Notenausgaben und stummfilmmusikalische Praktika	263
4. Webseiten	263
5. Primär- und Quellenliteratur	263
6. Sekundärliteratur	271
<b>Abbildungsverzeichnis</b>	280
Tabellenverzeichnis	281
Beilagenverzeichnis	282
Copyright	283
<b>Anhang</b>	
Personenregister	
Filmregister	

## Vorwort

Dieses Buch wäre nicht ohne die Hilfe zahlreicher Menschen und Institutionen entstanden, die mich bei meinen Forschungen und in der Zeit des Nachdenkens und Schreibens unterstützt haben. Es ist eine leicht überarbeitete Version meiner Dissertation «Fragmente musikalischer Poetologie. Studien zum ‹Allgemeinen Handbuch der Film-Musik› (1927)», mit der ich im März 2015 am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Wien promoviert wurde. An erster Stelle möchte ich so auch Prof. Dr. Michele Calella vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien herzlich danken, der diese Arbeit als Erstbetreuer von Anfang an unterstützte und dem von mir durchlaufenen Forschungsprozess Vertrauen schenkte. Ebenso gebührt dies meiner leider inzwischen verstorbenen Zweitbetreuerin Prof. Dr. Elisabeth Büttner, M. A. vom Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. Ihr unvoreingenommenes Interesse an dem vorliegenden Forschungsthema, ihre scharfsinnig-denkerischen Anregungen und ihre tatkräftige Unterstützung stellten eine große Hilfe und Bereicherung auf dem Weg von der Konzeption bis zur Niederschrift dar. Während meiner Forschungsarbeit in Berlin wurde ich von PD Dr. Tobias Plebuch vom Institut für Musikwissenschaft der Humboldt Universität zu Berlin betreut, ohne dessen Fachkenntnisse das Forschungsprojekt nicht durchführbar gewesen wäre. Für seine Offenheit, seine Hilfsbereitschaft und Kritik während der Materialrecherche in Berlin bin ich ihm zu großem Dank verpflichtet, ebenso wie Prof. Dr. Christian Thorau vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Potsdam für seine inspirierende Gesprächsbereitschaft. Auch seine geistreichen und kritischen Anregungen haben den Verlauf der Arbeit wesentlich beeinflusst. Herzlichst verpflichtet bin ich auch PD Dr. Claus Tieber für sein kontinuierliches Interesse an meiner Forschungsarbeit sowie für seine zahlreichen Ratschläge

und großzügige Hilfsbereitschaft. Nicht zuletzt möchte ich mich auch herzlich bei meinem Zweitgutachter PD Dr. Wolfgang Fuhrmann für seine überaus wertvollen Anregungen und seine liebevollen Ermunterungen bei der erstmaligen Überarbeitung der Dissertation bedanken sowie bei Dr. Berthold Hoeckner vom Department of Music der University of Chicago, der für die letzte Überarbeitung der Arbeit noch hilfreiche Anmerkungen gemacht hat.

Das Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien unter der Leitung von Prof. Dr. Nikolaus Urbanek und Prof. Dr. Christian Glanz stellte einen beachtlichen Druckkostenzuschuss zur Verfügung, der die Herstellung in der vorliegenden Form ermöglichte.

Die Durchführung dieses Forschungsprojektes wurde durch die großzügige Unterstützung unterschiedlicher Stipendienprogramme ermöglicht. Meine aufwändige Forschungsarbeit in Berlin konnte ich durch ein Forschungsstipendium der Universität Wien und den DAAD bewältigen. Ein großes Dankeschön gilt in diesem Zusammenhang auch Cordula Döhrer vom Zeitschriftenarchiv der Deutschen Kinemathek in Berlin für die zahllosen Auskünfte und wichtigen Hinweise während der Materialrecherchen sowie ihre Hilfsbereitschaft bei den diversen Forschungsanträgen; Judith Picard und Bernd Schuff vom Robert Lienau Musikverlag in Frankfurt (ehemals Verlag Schlesinger, Berlin) für die kostenlose Zurverfügungstellung des Großteils der hier abgebildeten Quellenmaterialien und für die hilfreichen Auskünfte bei der Materialrecherche; sowie der Mitarbeiterin Tina Klotz von der Europäischen FilmPhilharmonie für ihren Einsatz bei der Suche nach geeigneten Bildmaterialien für den Buchumschlag, die mir kostenlos zur Verfügung gestellt wurden. Dies gilt auch für Fabienne Rudolph vom Verlag Boosey & Hawkes (ehemals Bote & Bock, Berlin) für die kostenlose Zurverfügungstellung der Quellenmaterialien.

Ein ständiger Diskussionspartner dieser Arbeit war Thomas Herrscht, dem ich von der Konzeption bis zum Ende der Arbeit zahlreiche Gespräche und viele ideenreiche Anregungen verdanke. Ebenso muss die Neugierde Stephan Reisigls und dessen Bereitschaft, mir bei musikanalytischen Frage- und Problemstellungen Hilfe zu leisten, mehr als dankend erwähnt werden. Auch möchte ich Sara Paloni für ihre kritischen Anmerkungen meiner ersten Exposé danken, die den Abschluss dieser nun als Buch vorliegenden Dissertation nicht erkennen ließen, sowie Frank Fetzer, Juri Giannini, Julia Heimerdinger und Anna Windisch für den anregenden und fachkompetenten Austausch und meinen Freundinnen, Barbara Benedikt, Stefanie Frauwallner, Verena Jost, Elke Liberda und Sophie Schasielen, die mich auf diesem Weg unterstützt, abgelenkt und ermuntert haben und so zum Gelingen dieser Arbeit wesentlich beigetragen haben. Für das aufwendige Endlektorat möchte ich mich auch herzlich bei Philipp Koch bedanken – mit ihm gemeinsam hat die Überarbeitung der Dissertation nochmals Spaß gemacht. Schlussendlich möchte ich mich bei

meinen Eltern bedanken, meiner Mutter, Johanna Oberwalder, für ihre permanente Geduld, meine Launen auszuhalten und für das Lesen von Teilen dieser Arbeit. Im Besonderen gilt mein Dankeschön meinem Vater, Helmut Fuchs, für seine zeitlebens bedingungslose Unterstützung – meinen Großeltern und meinem Vater ist dieses Buch in memoriam gewidmet.

*Wien, im März 2017*

# Zur Benutzung des Buches

## Zur Verwendung geschlechtsspezifischer Personenbezeichnung

Obwohl in den historischen Quellenmaterialien zur Musikpraxis des Stummfilms vorwiegend von «männlichen» Akteuren zu lesen ist, so wurde für die vorliegende Arbeit die Gender-Gap-Schreibweise gewählt. Es wird angenommen, dass auch Akteur\*innen, wenn auch vorerst unsichtbar, innerhalb dieser Film(Musik)praxis involviert waren. Es ist demnach die Rede von Dirigent\*innen, Komponist\*innen, Produzent\*innen u. ä. Die Gender-Gap-Schreibung ist eine Alternative zum Binnen-I. Das Sternchen zwischen der maskulinen Wortform und der femininen Endung schafft als Leerstelle einen Raum für jene Menschen, die sich geschlechtsmäßig nicht festlegen können/konnten. Die Schreibweise stellt also einerseits eine Kritik des generisch gebrauchten Maskulinums und andererseits der geschlechtlich binär strukturierten Sprache dar, denn beide tragen zur Unsichtbarkeit und Normalisierung von realen Ungleichheiten und Diskriminierungen bei.

## Abkürzungen

**EBB** Erdmann, Hans / Becce, Giuseppe (unter Mitarbeit von Ludwig Brav): *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*. Berlin/Leipzig 1927 [EBB 1927]

**(Seitenzahl)** Die in runde Klammern gesetzte Seitenzahl bezeichnet den Referenzbezug zu den Randnotizen des ersten Bandes im *Allgemeinen Handbuch der Film-Musik*.

# Einleitung

«Die Musik war immer hinter dem Film hergehinkt, sie hatte weder einen Platz im Fabrikationskreis noch im Geschäftskreis gefunden, vielmehr steckte sie hoffnungslos dazwischen, überall, d. h. nirgends, hingehend.»<sup>1</sup> So beschrieb Hans Erdmann die Situation der Stummfilmmusik Mitte der 1920er-Jahre in Deutschland. Für den Spielfilm hatte sich längst ein künstlerisches Produktionsteam etabliert, die Musik hingegen blieb, von wenigen Ausnahmen abgesehen, außerhalb dieses künstlerischen «Fabrikationskreises». Zumeist wurde sie erst nachträglich, nach Beendigung der Filmmontage, zum Geschehen auf der Leinwand hinzugekommen und stand «vor der Tatsache des fertigen Films, mit dem es galt, sich schlecht und recht abzufinden»<sup>2</sup>. Musikalische Überlegungen hatten in der Regel weder einen Einfluss auf die Filmaufnahmen noch auf die Montage. Die Musik war zur «dienenden Magd»<sup>3</sup>, zur «niedrigsten Dienerin» des mechanisch abrollenden Zelluloidstreifens herabgestuft, das «Milieu oder die Gefühlsdynamik der Handlung bildete die Grundlage für die musikalische Illustration des Films, wie man die neue Methode nannte.»<sup>4</sup>

Als «dienende», allenfalls ergänzende Kunst reaktualisierte die Musik für den Stummfilm traditionsgebundene Erkenntnisinteressen nach dem Zusammenhang zwischen Affekten und Stimmungen und den Möglichkeiten ihrer Darstellung in der Musik. Das stumme Medium mit seinem visuell-inhaltlichen Angebot provozierte von sich aus Fragen zum Narrationsgehalt der Musik. Die musikalischen Konventionen der Pantomime und der Schauspielmusik des 19. Jahrhunderts sowie

1 Anonym 1926g, S. 66.

2 EBB 1927, S. IX.

3 Wallner 1927, Seitenzahl o. A.

4 Strobel 1928, S. 344.

der des Balletts, Formen, in denen die Musik eine illustrierende Funktion ausübt, nahm sich die Praxis der Stummfilmmusik zum Vorbild. Eine nahe Verwandtschaft bestand überdies zur Oper und zur Programmmusik, die beide semantische Koordinaten über dramatische Vorlagen, außermusikalische Sujets oder verbale Hinweise bereitstellen. Diese so bezeichnete inhaltsästhetische Ausrichtung der Musik erlebte etwa zeitgleich mit dem Aufkommen des Stummfilms eine Konjunktur innerhalb der Musikwissenschaft und erlangte mit der musikalischen Hermeneutik Hermann Kretzschmars eine gewisse methodische Fundierung.

Kretzschmar (1848–1924) gilt als Begründer der musikalischen Hermeneutik. Diese etablierte sich als eine zuerst in der Publizistik zu verortende populäre Strömung, instrumentale Kompositionen des Konzertwesens mit Programmeinführungstexten anzureichern, um die fehlenden einkomponierten sprachlich-semantischen Schichten erklärend zu erhellen.<sup>5</sup> Kretzschmar konnte sich mit seinen *Führern durch den Konzertsaal* (1887–1890) als Leitfigur, der der «romantischen» Auffassung nahestehenden, literarisierten Musikeinführungstexte sehen.<sup>6</sup> Er übersetzte Musikstücke in «narrative und poetische»<sup>7</sup> Begriffe, deutete sie also erzählerisch aus, um einen Dialog zwischen Publikum und Werk in Gang zu setzen. Der Ausgangspunkt von Kretzschmars *Konzertführer* war «die Bitte der Abonnenten, sie auf unbekannte oder schwierige Werke vorzubereiten».<sup>8</sup> Somit grenzte er sich von jedweder ästhetischen Auffassung der Musik als selbstreferenzieller Erfahrung ab. Im Gegensatz zu «rein» formalästhetischen, metaphysischen Ansätzen, die Musik von allen außermusikalischen Bedingtheiten losgelöst betrachten, von Carl Dahlhaus ideengeschichtlich mit dem Begriff der «absoluten Musik» definiert und mit dem deutschen Musikkritiker Eduard Hanslick (1825–1904) eng verknüpft,<sup>9</sup> wird die musikalische Hermeneutik mit einer Art Inhaltsästhetik verbunden.<sup>10</sup> Die musikalische Hermeneutik konzentriert sich größtenteils auf die «Auslegung und Paraphrasierung der Affekte, Gefühle, Ausdruckscharaktere und Stimmungen»<sup>11</sup>,

5 Vgl. Thorau 1998, S. 98.

6 Vgl. Thorau 2004, S. 286.

7 Vgl. Thorau 2004, S. 292.

8 Kretzschmar 1911b, S. V.

9 Vgl. Tadday 2008, S. 105.

10 Die historisch konstruierte Dichotomie zwischen der Idee der «absoluten Musik» und der Inhaltsästhetik wurde in den letzten Jahrzehnten in Frage gestellt, vgl. dazu Pederson 2009, S. 243.

11 Dahlhaus 1975, S. 159. Zum Gefühls-, Affekt- und Ausdrucksbegriff vgl. Scheer 2000, Grimm 2000 und Gumbrecht 2000. Im Zentrum der musikästhetischen Diskussion steht bis Mitte des 18. Jahrhunderts der traditionelle Affektbegriff mit der «Vorstellung allgemein gültiger menschlicher Gattungseigenschaften» und «der Suche nach idealtypischen Prinzipien der Affektrepräsentation und Affektauslösung», vgl. Grimm 2000, S. 18. Entsprechend dem aufkommenden, aufklärerischen subjektivierten Menschenbild wird das Moment der Objektivierung von Einzelaffekten weitgehend zurückgedrängt und in die Begriffe des Gefühls und der Stimmung tradiert und modifiziert, wonach es galt, das subjektive Erleben und Empfinden musikalisch auszudrücken. Für

die in einem Musikstück aufgerufen werden. Mit der Einführung des Hermeneutikbegriffs im Kontext der generellen Etablierung der Hermeneutik als geisteswissenschaftliche Methode um 1900 konnte Kretzschmar seine inhaltsästhetischen Interpretationen in seinen *Führern durch den Konzertsaal* nachträglich zum Bestandteil einer umfassenden geisteswissenschaftlichen Methodik erheben.<sup>12</sup> In seinen methodologischen Ausführungen, die er 1902 erstmals formulierte, wandte er sich vorwiegend der Sprachfähigkeit der Musik zu, denn das richtige Verstehen von Musik als Kunst sah er nur über die interpretierende Sprache gewährleistet.<sup>13</sup> Als eine Art «Dolmetschkunst» hatte sich die musikalische Hermeneutik zum Ziel gesetzt, «den Sinn und Ideengehalt zu ergründen, den die [musikalischen] Formen umschließen».<sup>14</sup> Dabei stützt sich die hermeneutische Methodenlehre Kretzschmars wesentlich auf die «musikalische Affektenlehre» aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, die von einer Kodifizierung musikalischer Strukturen gekennzeichnet ist und Kretzschmar eine verbindliche musikalische Semantik lieferte.

Sobald Musik für den Stummfilm begleitend und illustrativ ausdeutend verwendet wurde, existierten heterogene Möglichkeiten der Musikbegleitung. So wurde seit den Anfängen der Kinematographie immer wieder mit apparativen Vorrichtungen wie Phonograph oder Musikautomat experimentiert, um Bild und Ton aneinander zu koppeln. Wurde der Film konkurrierend zu diesen Synchronisierungsapparaturen mit Live-Musik begleitet, so belegen ab den 1910er-Jahren sogenannte *cue sheets* (Musiklisten) oder Anthologien musikalischer Versatzstücke zum Gebrauch für standardisierte Filmszenen ein wachsendes Bestreben, die Musik dem Filmgeschehen dramaturgisch anzunähern und zwischen Leinwand und Publikum emotional zu vermitteln.<sup>15</sup> In Letzteren kamen bereits existente Kompositionen, meist der europäischen Kunstmusik zugehörig, oder kurze, neu komponierte Filmmusiken zum Einsatz, die nach wiederkehrenden Filmsituationen in Kinomusiksammlungen aufgeschlüsselt und klassifiziert wurden. Originalkompositionen

eine weiterführende Lektüre der Abkehr der Affektsästhetik zugunsten einer Ausdrucksästhetik, vgl. Saxer 2004 und Forchert 1988. Diesem in der Musikgeschichtsschreibung vielfach beschriebenen Wandel von einer Affekt- und Nachahmungsästhetik hin zu einer Ausdrucksästhetik, sei die Lektüre von Gerhard Anselm gegenübergestellt, der auf eine ungebrochene Tradition des normativen Affektdenkens bis einschließlich im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts hinweist, vgl. Gerhard 1994, S. 1046. Wie sich das Verständnis von Affekt, Ausdruck und Gefühl durch den Medieneinsatz von Bild zu Beginn des 20. Jahrhunderts verändert hat, bedarf einer eigenständigen kulturhistorischen wie begriffsphilosophischen Untersuchung. Die Begriffe werden in dieser Arbeit in Anlehnung an den zeitgenössischen theoretischen Diskurs der Stummfilmmusik verwendet, womit synonym die jeweilige semantische Beschaffenheit eines Musikstückes für musikillustrative Zwecke und in deren sprachliche Übersetzung bezeichnet wurde.

12 Vgl. dazu Sommer 1985, S.65 ff.; Thorau 2003, S. 161–167 und Rathert 2003, S. 688–691.

13 Vgl. dazu Kretzschmar 1911, S. 172.

14 Kretzschmar 1911, 168.

15 Vgl. Plebuch 2016, S. 200.

für einen spezifischen Film stellten aus ökonomischen und aufführungstechnischen Gegebenheiten eine Ausnahme dar.

Das Verfahren, Musikstücke unterschiedlichster Herkunft ihrem Stimmungsgehalt nach programmatisch zu betiteln und dem Filmgeschehen entsprechend zu einer Begleitmusik zusammenzufügen, wurde im Filmfachmedium der 1920er-Jahre mit dem Terminus «musikalische Kompilation»<sup>16</sup>, respektive «musikalische Illustration» beschrieben. Die musikalische Illustration war die gängigste Methode der Musikbegleitung des Stummfilms in den 1920er-Jahren: Die Musik hatte der Handlung sinngemäß zu folgen und diese musikalisch auszudeuten, wodurch der Stimmungsgehalt vertieft wurde. Die instrumentale Besetzung reichte dabei von Klavier über kleinere Ensembles, Kammersalonorchester bis hin zu sinfonisch besetzten Orchestern, wobei Letztere für die Premierenkinos der 1920er-Jahre charakteristisch waren.

Zahlreichen journalistischen Berichten deutschsprachiger Medien der 1920er-Jahre zufolge war die zeitliche Koordinierung der kompilierten Musik mit dem Film noch gegen Ende der Stummfilmperiode unzureichend. Dieser Problematik galt in der theoretisch-künstlerischen wie praktischen Auseinandersetzung mit der Stummfilmmusik das größte Augenmerk. Die Gründe für die dramaturgisch mangelhafte Musikbegleitung sind vielfach auf die unzulängliche Kinoausstattung und die Bedingungen, die die Filmproduktionsfirmen zur Verfügung stellten, zurückzuführen. Auch die häufigen Programmwechsel, fehlende Vorführnormen bei der Abspielgeschwindigkeit der Filme, Zeitmangel bei der Sichtung der Filmstreifen und bei den Musikproben sowie generell fehlende finanzielle Mittel bei der Beschaffung von Notenmaterialien liefen der angestrebten Synchronisierung von musikalischem und szenischem Vorgang und der generellen Anhebung der künstlerischen Qualität zuwider.

Eine erfolgsversprechende Neuerung für die Lösung dieser Problematik stellten die von Giuseppe Becce nach US-amerikanischen Vorbild erstellten *Kinotheken* (Portmanteau von «Kino» und «Bibliothek») dar, in denen er kurze, neu komponierte Filmmusiken unter bestimmten Rubriken für unterschiedliche filmszenische Situationen katalogisierte. Becces *Kinotheken* erschienen erstmals 1919 bei der «Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung» in Berlin-Lichterfelde und umfassten bis 1929 sechs Doppelpfögen. Die *Kinotheken*-Stücke brachten nachhaltige Überlegungen einer ungefähren zeitlichen Koordinierung zwischen Musikillustration und Bildgeschehen mit sich. Neben ihrem praktischen, recyclebaren Wert, nicht an einen spezifischen Film gebunden zu sein, lag ihre Bedeutung in dem Versuch, filmmusikalisch-formbildend zu sein.

16 Lat. *compilare* für «ausplündern», «berauben», «ausbeuten». Die begriffliche Verwendung der musikalischen Illustration des Stummfilms knüpft in dieser Arbeit synonym an ihren Gebrauch in den Fachmedien der 1920er-Jahre an. Im *Handbuch der Film-Musik* wurde mit musikalischer Illustration «ein sinngemäßes Anpassen von Musik an gegebene Objekte der Zeit-Künste» definiert, vgl. EBB 1927, S. 5.

Die formalen Charakteristika der Musik waren in ihrer Funktionalität einzigartig. Ihre modulare und flexible Form war bestens für Szenenübergänge geeignet, da sie aufgrund ihrer spezifischen filmmusikalischen Form längeren musikalischen Pausen entgegenwirken konnten und auch eine gewisse Freiheit im Zusammenspiel mit der Projektionsmaschine zuließen.

In der Nachfolge von Becces *Kinotheken*-Serie erschienen zahlreiche Kinomusik-kataloge im deutschsprachigen Raum. Die seitens der Filmindustrie und Musikverlage entwickelten Anthologien können als methodische Verbesserungsbestrebungen der musikillustrativen Praxis bewertet werden. Deutsche Verleger wie Bote & Bock, Schlesinger oder Benjamin gingen auch dazu über, ihr traditionelles Opern- und Konzertrepertoire durch Bearbeitungen dem Kino zugänglich zu machen. So war beispielsweise im Auftrag des deutschen Musikverlegers Anton J. Benjamin Ernö Rapées *Ratgeber zur musikalischen Filmillustration: Kinomusikalische Klassifizierung der Orchesterwerke aus der Lyra-Edition* (1926) entstanden, worin die Orchesterliteratur der «Lyra-Ausgabe» desselben Musikverlages für musikillustrative Zwecke zugänglich gemacht wurde. Es kristallisierten sich gewisse filmmusikalische Topoi wie «Agitato», «Misterioso», «Horror», «Elegie», Sturm», «Oriental» usw. heraus, die ein hohes Maß an Übereinstimmung aufweisen und demnach gewisse kinomusikalische Standardisierungen einleiteten. Im Grunde war hier ein Markt an musikalischen Affekt- und Stimmungskatalogen im Entstehen, der durch die vorgenommenen Dechiffrierungen vorhandener Musikstücke nach Affekt- und Stimmung Gehalt mit entsprechender sprachlichen Übersetzung einer angewandten musikalischen Hermeneutik glich. Von einem geteilten Wissen über die filmmusikalische Darstellung von Affekten und Stimmungen kann ausgegangen werden, da dieses für den kinomusikalischen Tagesbedarf benötigt wurde.

Als Höhepunkt aller Verbesserungsbestrebungen der Musikillustration des Stummfilms ist das *Allgemeine Handbuch der Film-Musik* von Giuseppe Becce, Hans Erdmann und Ludwig Brav zu betrachten, das am Ende der Stummfilmperiode 1927 beim Berliner Verlag Schlesinger erschien. Es bildet den Kerngegenstand der vorliegenden Forschungsarbeit. Die zweibändige Edition stellte wohl unwissentlich eine Abschiedsgeste der Stummfilmmusik dar. Die Vorbereitungen dieses großangelegten 400 Seiten umfassenden Projektes liefen schon Jahre zuvor an. Obwohl das *Allgemeine Handbuch der Film-Musik* aus der kinomusikalischen Praxis hervorgeht, war mit der Edition keineswegs nur eines der praktischen Handbücher der Musikillustration zum raschen Gebrauch im damals kurzlebigen Kinoalltag intendiert, wie viele im Anschluss an Becces *Kinotheken* erschienen waren. Vielmehr wurde mit der Edition des *Handbuchs der Film-Musik* eine Theorie und Ästhetik der Musikillustration wie gleichermaßen eine wissenschaftlich-systematisch eingerichtete Kinomusiksammlung bereitgestellt.

Der erste Band liefert eine eingehende ästhetische und theoretische Besprechung zur musikalischen Illustration. Indem darin auch die aufführungspraktischen

Rahmenbedingungen ausführlich dargelegt werden, stellt der erste Band zugleich eine Dokumentation des Kinoalltags im Deutschland der 1920er-Jahre dar. Die theoretische Auseinandersetzung basiert größtenteils auf Fachartikeln, die zuvor in unterschiedlichen Filmfachmedien veröffentlicht wurden. Vor allem der Inhalt des ersten Bandes ist wohl Hans Erdmann zuzuschreiben. Als bedeutendster Theoretiker der Musikpraxis des Stummfilms im deutschsprachigen Raum konnte er systematisch auf diverse Fachartikel zum Thema Musik und Film zurückgreifen, die er im Vorfeld publiziert hatte. Der Theorieentwurf im *Allgemeinen Handbuch der Film-Musik* positioniert sich damit genau genommen als erste historische Rekonstruktion der Filmmusikgeschichte, ist also die zentrale theoretische Referenz für die Musikpraxis des Stummfilms im Deutschland der 1920er-Jahre.

Der zweite Teil beinhaltet die Kinomusiksammlung, das sogenannte *Thematische Skalenregister*. Auch hier lassen sich die konzeptuellen Überlegungen auf verschiedene Fachartikel Erdmanns & Bravs zurückführen, die zuvor in verschiedenen Filmfachmedien erschienen waren. Wie Hermann Kretzschmar den Gehalt von Musik durch ihren Affektverlauf zu entschlüsseln und ihre gefühlsmäßigen Qualitäten zur Sprache zu bringen versuchte, wurde auch die Repertoireauswahl des *Thematischen Skalenregisters* nach musikhermeneutischen Kriterien taxonomisch angeordnet. Die Anthologie verzeichnet 3.050 verschiedene Notenbeispiele mit entsprechenden filmszenischen Anlässen. Die Präzision, mit welcher hier versucht wurde, die außermusikalische Bedeutung von Musik lexikalisch zu erfassen, ist bezeichnend für das musikhermeneutische Erkenntnisinteresse der Herausgeber des *Thematischen Skalenregisters*.

Ob mit der Edition des *Thematischen Skalenregisters* die perfekte Übereinstimmung von Bild und Musik oder die Lexikalisierung einer größtmöglichen Vielfalt musikalischer Semantik intendiert war, wird diese Arbeit nicht zur Gänze beantworten. In jedem Fall wurde eine ausgereifte künstlerische Methode nach musikhermeneutischen Kriterien für die Musikillustration des Stummfilms reflektiert und bereitgestellt, Kretzschmars Theorie der musikalischen Hermeneutik in die kinomusikalische Alltagspraxis überführt.

## Thema und Methodik

Die vorliegende Arbeit befragt die musikillustrative Praxis des Stummfilms im Deutschland der 1920er-Jahre vor dem Hintergrund der Form-Inhalt-Debatten, wie sie in musikwissenschaftlichen Kreisen um die Jahrhundertwende ausgetragen wurden. Hermann Kretzschmars Theorie einer musikalischen Hermeneutik bildet hierfür paradigmatisch die Kulisse. Das Grundproblem der musikalischen Hermeneutik bestimmte Kretzschmar in der sprachlichen Benennung von musikalischen Inhalten, also genaugenommen jene Grundlage, auf welcher die musikillustrative Methode für den Stummfilm beruhte. Bedeutungsspektren von Musik wurden in den Kinomusikbibliotheken sprachlich etikettiert, um der musikdramaturgischen Verschmelzung mit dem Filmgeschehen gerecht zu werden. Musikstücke wurden für die Methode der Musikillustration sozusagen außermusikalisch gedeutet und auf assoziativem Wege sprachlich übersetzt. In dieser Hinsicht knüpfte die Praxis der Musikillustration theoretisch an die musikwissenschaftlichen Debatten rund um Kretzschmar an. Für die Konzeption des *Thematischen Skalenregisters* bildete das musikhermeneutische Problem der sprachlichen Übersetzung von Musikinhalten sogar explizit das zentrale Erkenntnisinteresse. Als Promovenden der Musikwissenschaft waren sich Erdmann & Brav dieser «neuen» musikwissenschaftlichen Methode bewusst. Sie übertrugen dieses Wissen in das Feld der Musikillustration des Stummfilms.

Becce, zeitlebens federführend mit dem Kompendium verknüpft, nimmt in der vorliegenden Forschungsarbeit eine marginale Rolle ein. Seine Bedeutung erlangt er in der Argumentation dieser Arbeit vor allem als Musikpraktiker und Initiator von Verbesserungsmaßnahmen der Stummfilmmusik und weniger als Theoretiker und Verfasser des *Allgemeinen Handbuchs der Film-Musik*, respektive des *Thematischen Skalenregisters*, mit dem sein Name in der Forschungsliteratur vorwiegend in Verbindung gesetzt wird.

Für die vergleichende ästhetische Perspektive zwischen Kretzschmars Überlegungen zur musikalischen Hermeneutik und der Auffassung der Musikillustration von Erdmann & Brav als angewandte musikalische Hermeneutik wurde eine theoretisch-diskursive Methode gewählt. Die ästhetische Problematisierung der Musikillustration vor dem Hintergrund von Kretzschmars Hermeneutik kann anhand zahlreicher Fachartikel von Erdmann & Brav nachgezeichnet werden.<sup>1</sup> Ihre theoretischen, ästhetischen und methodischen Überlegungen zur musikillustrativen Technik münden schließlich leicht moduliert in ihrem theoretischen Hauptwerk, dem *Allgemeinen Handbuch der Film-Musik*. Für diese Perspektivierung waren folgende Untersuchungen notwendig:

Zum einen wurden die gesamten Artikelpublikationen von Erdmann & Brav vor dem Hintergrund expliziter wie impliziter Verweise und Analogien zu Kretzschmars theoretischen Überlegungen der musikalischen Hermeneutik untersucht. Ergänzend dazu wird gezeigt, dass beide Co-Autoren des *Handbuchs* generell die europäische Musiktradition als Richtlinie für die ästhetische Bestimmung der Musikillustration gesetzt haben. Zum anderen ging es mit Nachdruck darum, die historisierende Qualität der *Handbuch*-Konzeption transparent zu machen. Die inhaltliche Struktur des ersten Bandes erschließt sich über die Ausarbeitung eines umfangreichen Quellenkorpus von verschiedenen historischen Zeitschriftenmaterialien zum Thema Stummfilm und Musik. Die Rekonstruktion stellt ein Teilergebnis der Forschungsarbeit dar. Die Darstellung in Form von collagierten zeitgenössischen Stimmen und Kritiken liefert eine aktualisierte Recherche und Aufarbeitung zur Grundlagenforschung der Musikpraxis des Stummfilms.

Die Spur Kretzschmars zeigt sich daneben auch deutlich in der systematischen Einrichtung der Notenmaterialien des *Thematischen Skalenregisters*, welche ebenso diskursiv aufgezeigt wird. Das Archiv der 3.050 verschiedenen Notenbeispiele wird demnach nicht musikanalytisch untersucht. Die Klassifikation wird also nicht danach befragt, was sie im Detail musikanalytisch bedeutet, sondern welche diskursiven Formationen dem Katalog zugrunde liegen und welche Denkfiguren aufgezeigt werden können. Hierfür wurde die von Ludwig Brav eigenständig edierte Kinomusiksammlung *Thematischer Führer durch klassische und moderne Orchester-Musik zum besonderen Gebrauch für die musikalische Film-Illustration* (1928) vergleichend herangezogen. Dabei zeigt sich, dass Brav in der systematischen Aufbereitung der Notenmaterialien für musikillustrative Zwecke ähnlich vorging, wie im *Thematischen Skalenregister*, was das musikhermeneutische Erkenntnisinteresse, das beiden Kinomusikbibliotheken zugrunde liegt, deutlich unterstreicht und zudem die Autorschaft von Ludwig Brav am *Allgemeinen Handbuch der Film-Musik* hervorhebt. Ludwig Brav wird in der Forschungsliteratur als Herausgeber

1 Die Begriffsverwendung der musikalischen Hermeneutik wird in der vorliegenden Arbeit ausschließlich im Sinne von Kretzschmars Bestimmung benützt.

des *Handbuchs der Film-Musik* kaum wahrgenommen. Dies soll hier berichtigt und zur Diskussion gestellt werden.

Den Abschluss der Arbeit bildet die von Hans Erdmann in Filmfachmedien geäußerte Kritik an verschiedene Kinomusikbibliotheken von Ernö Rapée. Der aus den USA kurzzeitig Mitte der 1920er-Jahre nach Berlin emigrierte Komponist und Dirigent zählte zu den prominentesten Kinomusikkapellmeistern Berlins. Er war zwischen 1924 und 1926 am bedeutendsten deutschen Premierenkino, dem Ufa-Palast am Berliner Zoo, tätig und wahrscheinlich aus einem Konkurrenzverhältnis heraus der heftigen Kritik Erdmanns öffentlich ausgesetzt. Erdmanns Besprechungen verweisen einerseits verstärkt auf die musikhermeneutische Grundlegung des *Thematischen Skalenregisters*, andererseits lässt sich an dieser Polemik auch der um die Mitte der 1920er-Jahre weit verbreitete «Antiamerikanismus» aufzeigen und Erdmanns Verwurzelung und Identifikation in und mit der europäischen Tradition verdeutlichen.

## Gliederung

Kapitel 1 beleuchtet den aktuellen Stand der Forschung zur Historiographie der Musikpraxis des Stummfilms in der deutschsprachigen Forschungsliteratur sowie des *Allgemeinen Handbuchs der Film-Musik*.

Die Darstellung der Entwicklung der Musik des Stummfilms seit den Anfängen der Kinematographie erfolgt in Kapitel 2, um die Idee und Funktion des *Allgemeinen Handbuchs der Film-Musik* filmmusikalisch zu kontextualisieren. Sie zeigt die heterogenen Methoden für die musikalische Begleitung des Stummfilms auf und verweist auf die flüchtige performative Existenz der Stummfilmmusik, womit ihre nachträgliche Rekonstruktion auch zum großen Teil unterbunden ist. Die Entwicklungen innerhalb Deutschlands liegen erst mit den 1920er-Jahren dokumentiert vor. Sie wurden daher gesondert dargestellt, nicht zuletzt, weil das *Handbuch der Film-Musik* aus diesen Entwicklungen hervorgeht. Auch tragen die biographischen Werdegänge von Erdmann & Brav wesentlich zum Verständnis der Konzeption des *Handbuchs* bei, weshalb ihre Darstellung abschließend in diesem Teil erfolgt.

Kapitel 3 zeichnet den Entstehungskontext von Kretzschmars musikalischer Hermeneutik nach. Die Darstellung stützt sich vor allem auf die Arbeiten von Christian Thorau. Kretzschmars Hermeneutik etablierte sich im Zusammenhang mit den populär gewordenen Programmeinführungstexten des öffentlichen Konzerts im ausgehenden 19. Jahrhundert, deren inhaltsästhetische Interpretation er durch die Einführung des Hermeneutikbegriffs nachträglich wissenschaftlich-methodisch zu stützen versuchte. Dieser Versuch der wissenschaftlichen Fundierung eröffnet gleichsam den Kontext für die vergleichende ästhetische Perspektivierung zwischen der musikalischen Hermeneutik von Kretzschmar und der theoretischen Bestimmung der Musikillustration von Erdmann & Brav.

Kapitel 4 ist eine Bestandsaufnahme von Diskursen zur Theorie, Ästhetik und Praxis der Stummfilmmusik in unterschiedlichen Schriftmedien im Deutschland

der 1920er-Jahre und nimmt gemeinsam mit Kapitel 5 den Hauptteil der Forschungen dieser Arbeit ein. Der Inhalt des *Handbuchs der Film-Musik* ist ihnen großteils entsprechend. Dabei zeigt sich deutlich, wie umstritten der künstlerische Wert der Musikillustration war und die Ressentiments gegenüber dieser vorherrschenden Musikpraxis des Stummfilms werden dargestellt. In einem weiteren Schritt werden die aufführungspraktischen Rahmenbedingungen der Stummfilmmusik diskursiv dargelegt, wie sie vor allem in den Filmfachmedien erörtert wurden. Die Ausarbeitung erfolgte im Hinblick auf die inhaltlichen Überschneidungen mit dem Theorieteil des *Handbuchs der Film-Musik*. Der in der mitunter vehementen Kritik an der Musikillustration sichtbar werdende Kulturpessimismus rief in den Filmfachmedien schon bald Gegenstimmen hervor, die sich für eine ausgereifte, künstlerisch avancierte musikalische Illustration zum Filmgeschehen einsetzten. Zu diesem Zweck reflektierten sie eingehend die Methodik und Ästhetik der musikalischen Illustrativen Technik, wobei auf Kretzschmars Theorie der musikalischen Hermeneutik rekurriert wurde. Für die Verteidigung des künstlerischen und ästhetischen Wertes der musikalischen Illustration wurde generell die europäische Tradition als Richtlinie gesetzt. Ausgehend von dieser wurden Regeln entworfen, um die beiden Musikstränge einander anzugleichen. In der fortlaufenden Rückversicherung an der europäischen Tradition spiegelt sich vor allem bei Erdmann & Brav das Legitimationsbedürfnis der Musikillustration wider. Die Ausarbeitung erfolgte im Hinblick auf die inhaltlichen Überschneidungen mit dem Theorieteil des *Handbuchs der Film-Musik*.

In Kapitel 5 wird der Aufbau beider Teile geschildert und die intermediale Struktur des ersten Bandes rekonstruiert. Mit der Edition des *Handbuchs der Film-Musik* setzen Erdmann & Brav den von ihnen schon im Vorfeld in journalistischen Publikationen wiederholt intendierten Anspruch einer theoretischen wie künstlerisch-praktischen Grundlage der Musikillustration um. Nachdem unterschiedliche Aspekte für die Auswahl des Repertoires geklärt werden, folgt die Beschreibung des Einteilungsprinzips des *Thematischen Skalenregisters*. Für die Darstellung der taxonomischen Anordnung werden Illustrationen und Musikanalysen exemplarisch herangezogen. Die theoretisch-musikhermeneutische Grundlegung des *Thematischen Skalenregisters* verdeutlicht der Vergleich zu Bravs *Thematischen Führer durch klassische und moderne Orchester-Musik zum besonderen Gebrauch für die musikalische Film-Illustration*.

In Kapitel 6 werden abschließend die Kinomusiksammlungen Ernö Rapées<sup>1</sup> dem *Thematischen Skalenregister* gegenübergestellt. Erdmann distanzierte sich

1 Namentlich Ernö Rapées *Encyclopedia of Music for Pictures* (1925), *Motion Picture Moods for Pianists and Organists: A Rapid-Reference Collection of Selected Pieces* (1924) und *Ernö Rapée's Ratgeber zur musikalischen Filmillustration: Kinomusikalische Klassifizierung der Orchesterwerke aus der Lyra-Edition* (1926).

dezidiert von dessen Methodik der Katalogisierung von Musikstücken für musikillustrative Zwecke. Erdmanns Abgrenzung zu Rapées Anthologien hebt verstärkt die musikhermeneutische Profilierung des *Thematischen Skalenregister* hervor. Erdmanns Rezensionen sind zudem bezeichnend für die deutsche Sicht und Stereotypie in der Diskussion über «Amerika»<sup>2</sup>, welche sich ab Mitte der 1920er-Jahre im Schlagwort «Antiamerikanismus» verdichtete und die vor diesem Hintergrund dargelegt werden.

- 2 Von Amerika ist hier immer dann die Rede, wenn von den USA als imaginiertem Ort geschrieben wird, wie diese Vorstellung für die in Kapitel 6.2. «Erdmanns Kritik als Fallbeispiel des «Antiamerikanismus» analysierten Amerika-Diskussion in der Weimarer Republik charakteristisch ist. Immer ist damit aber die USA gemeint und niemals der Kontinent oder auch nur Nord-Amerika.

# 1 Stand der Forschung

## 1.1 Leerstellen innerhalb der Filmmusikgeschichte in Deutschland

Die Entwicklung der Musikbegleitung zum Stummfilm in Deutschland ist vor dem Zeitraum der 1920er-Jahre kaum erschlossen.<sup>1</sup> Selbst für die darauf folgende Periode wurde diese bislang nur vereinzelt aufgearbeitet, so dass man bei dem Versuch, einen filmhistorischen Kontext für die Konzeption des *Allgemeinen Handbuchs der Film-Musik* zu rekonstruieren, auf Lücken in der Forschungsliteratur stößt.<sup>2</sup>

- 1 Ein Aufsatz zu den Anfängen der Diskussionen über Film und Musik in Deutschland vor 1920 existiert von Michael Wedel, die er anhand der Schriften des Musikwissenschaftlers und Journalisten Julius Urgiß aufzeigt, vgl. Wedel 2012. Die Aufarbeitung der Geschichte der Stummfilmmusik in Deutschland erfolgt auch seit zwei Jahren am Lehrstuhl von Claudia Bullerjahn, die im Tectum-Verlag Marburg publiziert wird. Die Geschichte der Stummfilmmusik in Österreich wird demgegenüber vor dem Zeitraum der 1920er-Jahre schon seit längerer Zeit erforscht, vgl. Tieber/Windisch 2014.
- 2 Es sei hier vor allem auf die Arbeiten von Claudia Bullerjahn verwiesen, die sich in mehreren Publikationen und Lexikoneinträgen der Geschichte der Kinomusik und der Problematik der Rekonstruktion von Originalkompositionen der 1920er-Jahre widmet. Zu nennen sind hier vor allem ihre Aufsätze «Zwischen Patina und High-Tech. Zur Problematik der Rekonstruktion von Stummfilm-Originalkompositionen der 1920er-Jahre» (2013), «Musik zum Stummfilm. Von den ersten Anfängen einer Kinomusik zu heutigen Versuchen der Stummfilmillustration» (2000) sowie in überarbeiteter Form «Musik zum Stummfilm: Von den ersten Anfängen einer Kinomusik zu heutigen Versuchen der Stummfilmillustration» (2012) und «Von der Kinomusik zur Filmmusik. Stummfilm-Originalkompositionen der zwanziger Jahre» (1996), die für die Darstellung eines geschichtlichen Abrisses der Filmmusik in Kapitel 2 «Entwicklungen der Stummfilmmusik» dieser Arbeit herangezogen wurden. Daneben ist auf Bullerjahns Lexikoneinträge zur Musikpraxis des Stummfilms im *Lexikon der Filmmusik* (2012) hinzuweisen. Außerdem sind die Arbeiten des Filmmusikforschers Ulrich Rügner zu nennen. In seiner Dissertation *Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934* (1988) widmet er sich der Untersuchung von spezifisch für einen bestimmten Film komponierten Musiken jenes Zeitabschnittes in Interdependenz zur Geschichte des Films. Daneben sind Rügners Aufsätze «Musikalische Illustration und Erzählform. Musik im

Zudem lässt sich in der deutschsprachigen Forschungsliteratur zur Historiographie der Entwicklungsgeschichte der musikalischen Begleitung des Stummfilms die Tendenz beobachten, dass keine strenge länderspezifische Differenzierung bzw. Dokumentation vorgenommen worden ist. Es werden die Entwicklungen des US-amerikanischen Raums mit denen des französischen, angelsächsischen und deutschsprachigen vermengt.<sup>3</sup> Auch wenn manche Autoren wie Wolfgang Thiel<sup>4</sup> den Versuch einer internationalen Geschichte der Stummfilmmusik unternehmen, so kann dennoch grob festgehalten werden, dass bis 1919<sup>5</sup> hauptsächlich US-amerikanische Filmmusikgeschichte geschrieben wird. Quellenbearbeitungen vor den 1920er-Jahren liegen für den deutschsprachigen Raum nur mit wenigen Ausnahmen wie in Konrad Ottenheims Dissertation *Film und Musik bis zur Einführung des Tonfilms. Beiträge zu einer Geschichte der Filmmusik* (1944)<sup>6</sup> vor. Ottenheims Arbeit versteht sich als Beitrag zur historischen Beleuchtung der Musikpraxis hinsichtlich der Frage nach Ursache, ästhetischer Berechtigung und Gesetzmäßigkeiten der Musikbegleitung (vorwiegend ab 1920). Für die Darstellungen zieht er überwiegend Artikel der historischen Zeitschriftenmaterialien der 1920er-Jahre in Deutschland heran. Dies stellt gleichzeitig eine Aufarbeitung derselben dar.<sup>7</sup> In dem ersten Kapitel von Ottenheims Dissertation «Die früheste Kinomusik. (All-

Stummfilmkino» (1990) und «Die Filmmusik in der Weimarer Republik im Kontext der Künste» (2000) zu erwähnen. In Ersterem widmet er sich den unterschiedlichen Kompositionstechniken durchkomponierter und kompilierter Musik des Stummfilms der 1920er-Jahre, in Letzterem den künstlerischen Gestaltungsweisen und Einflüssen der Musikillustration jener Jahre.

- 3 Hansjörg Paulis Monographie *Filmmusik. Stummfilm*, Stuttgart 1981 wird in der Forschungsliteratur zur Stummfilmmusik nach wie vor als eine der wichtigsten Publikationen zum entwicklungsgeschichtlichen Abriss herangezogen. Er beleuchtet aufführungspraktische, funktionsgeschichtliche und theoretische Aspekte der Musikbegleitung im Kontext ökonomischer Produktionsverhältnisse. In Paulis Darstellungsweise ist die Quellenarbeit weitgehend zu kurz gefasst. Er unterscheidet auch nicht explizit zwischen länderspezifischen Entwicklungszusammenhängen. Allerdings wendet er sich in einem Kapitel Hans Erdmann und dem *Allgemeinen Handbuch der Film-Musik* zu, vgl. Pauli 1981, S. 143–154. Einen Gesamtüberblick zur Geschichte der Stummfilmmusik liefert z. B. auch der Aufsatz von Robbert van der Lek zur «Filmmusikgeschichte in systematischer Darstellung. Ein Entwurf» (1987). Lek periodisiert rasterhaft größere Entwicklungen anhand unterschiedlicher Aspekte der musikalischen Begleitung zum Film. Für die Darstellungen vor 1910 bezieht er sich hauptsächlich auf Dokumente aus den USA, die bei Rick Altman (*Silent Film Sound*, New York 2004) und Roy M. Prendergast (*Film Music: A Neglected Art*, New York 1977) ausgearbeitet vorliegen. Den deutschsprachigen Kontext nimmt Lek in seiner Systematik zeitlich erst mit der Entstehung von Giuseppe Becces *Kinotheken*-Serie (1919) wahr, vgl. Lek 1987.
- 4 Thiel, Wolfgang: *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*, Berlin 1981.
- 5 Der Filmmusikforscher Ulrich Rügner datiert das Ende der musikdramaturgisch-anarchischen Zeit in Deutschland auf 1919, was mit der Entstehung der Kinomusikbibliotheken des Komponisten und Dirigenten Giuseppe Becca zusammenfällt, vgl. Kapitel 2.3.1. «Giuseppe Becces *Kinotheken*. Bedeutung, Rezeption und Funktion» dieser Arbeit.
- 6 Ottenheim, Konrad: *Film und Musik bis zur Einführung des Tonfilms. Beiträge zu einer Geschichte der Filmmusik*, Dissertation Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin 1944.
- 7 Vgl. auch das Kapitel bei Ottenheim «III.1. Bemühungen um die Hebung der Filmmusik. Die Theorie (Das Schrifttum)», Ottenheim 1944, S. III.

gemeinstand bis 1920, Kleinkino bis Tonfilm)» versucht dieser einen geschichtlichen Abriss für den deutschsprachigen Raum zu geben. Wie er berichtet, mussten hierfür aufgrund des erst spät einsetzenden Interesses der Wissenschaft und Kunstkritik am Film die weithin zerstreuten Materialien erst einmal zusammengetragen werden.<sup>8</sup> Eine weitere Publikation, welche die Geschichte der Film-Musik vor dem Zeitraum der 1920er-Jahre dokumentiert, ist Karl Heinz Dettkes *Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland* (1995)<sup>9</sup>, in der die Geschichte der Kinomusik im Hinblick auf das verwendete Instrumentarium, vordergründig die Kinoorgel, behandelt wird.

Eine Erklärung für diese Leerstellen in der Geschichte der Filmmusik, besonders vor dem Zeitraum der 1920er-Jahre, mag in den historischen Gegebenheiten des frühen 20. Jahrhunderts selbst gefunden werden, worauf u. a. der deutsche Medienwissenschaftler Karl Prümm verwiesen hat.<sup>10</sup> Nicht nur sind viele Materialien durch die beiden Weltkriege zerstört worden, womit eine Kontinuität der Überlieferung zerschnitten ist, sondern die erhaltenen Quellen sind darüber hinaus in alle Richtungen zerstreut, was eine systematische Beschäftigung mit diesen deutlich verkompliziert. Erschwerend tritt in Prümms Sicht zudem eine gewisse Indifferenz und Ahnungslosigkeit nach 1945 hinzu, die unter anderem dazu führte, das Zeitzeugen nicht befragt wurden. Letztendlich verhindern die aufeinander folgenden, drastischen historischen Zäsuren eine Nachhaltigkeit der Überlieferung und mündeten in einem zeitweiligen Vergessen dieser Musikpraxis, was eine Erforschung bis heute schwierig gestaltet.<sup>11</sup>

Ein weiterer Grund für die lückenhafte Darstellung der Entwicklungsgeschichte der Filmmusik in Deutschland lässt sich durch das im Gegensatz zu den USA erst um einiges später einsetzende Forschungsinteresse erklären.<sup>12</sup> Selbst der zeitgenössische Diskurs während der Stummfilmzeit soll erst etwas später eingesetzt haben, als in den USA. Zumindest wird dies bislang historiographisch so dargestellt. Claudia Bullerjahn kritisiert in ihrer neuesten Veröffentlichung<sup>13</sup> zur Praxis der Stummfilmmusik, dass es den Anschein mache, «als ob die Diskussion um die zum Teil bedenkliche Qualität von Stummfilmmusik in Deutschland etwas später als in Amerika einsetzte, vermehrt sogar erst ab 1920 und teilweise

8 Ottenheim 1944, S. 2.

9 Dettke, Karl-Heinz: *Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland*, Stuttgart 1995.

10 Prümm, Karl: «Musiktheorie als Filmtheorie. Hans Erdmann und die Stummfilmmusik», in: Bolik, Sibylle (Hrsg.): *Medienfiktionen: Illusion – Inszenierung – Simulation*, Frankfurt a. M. 1999 (= Festschrift für Helmut Schanze zum 60. Geburtstag), S. 293–305.

11 Vgl. Prümm 1999, S. 293.

12 Vgl. Pauli 1981, S. 32 ff.

13 Bullerjahn, Claudia: «Zwischen Patina und High-Tech. Zur Problematik der Rekonstruktion von Stummfilm-Originalkompositionen der 1920er-Jahre», in: Rentsch, Ivana / Stollberg, Arne (Hrsg.): *Ton-Spuren aus der Alten Welt. Europäische Filmmusik bis 1945*, München 2013, S. 66–90.

mit thematisch anderer Ausrichtung».<sup>14</sup> Bei Bullerjahn heißt es weiter, dass diese Annahme nicht bestätigt werden könne, solange keine ausführliche Materialrecherche vorliegt, wie sie beispielsweise Rick Altman<sup>15</sup> für den US-amerikanischen Raum vorgenommen hat.

Michele Calella nennt in dem von ihm herausgegebenen Sammelband «Film-musik» verschiedene Faktoren, die einen generellen Aufschluss über das verspätete Interesse an Filmmusik in der deutschsprachigen historischen Musikwissenschaft geben.<sup>16</sup> Ihre «deklarierte Abneigung» gegenüber dem «Filmmedium und dessen Musik» sei nicht zuletzt darin zu begründen, dass «die Filmmusik an allen Fronten jenem Kunstcharakter zu widersprechen schien, der grundlegend für die Definition des Fachgegenstandes war».<sup>17</sup> So lagen «aus der Perspektive einer klassisch-romantischen bzw. modernen Kunstmusikästhetik [...] die Gründe für ein solches Misstrauen nahe, und dieses fand in mehr oder weniger expliziten Annahmen seinen Niederschlag: Durch die Funktion, das bewegte Bild zu unterstützen, mangle es Filmmusik an Autonomie, durch ihre serienmäßige Produktion an Originalität, durch den Rückgriff auf eine vorwiegend tonale Musiksprache an Zeitgemäßheit<sup>18</sup>, durch ihre häufige Anlehnung an die Populärmusik an ästhetischem Anspruch».<sup>19</sup>

In diesem Sinne ist es für Calella bezeichnend, dass die Beschäftigung mit Filmmusik bis in die 1990er-Jahre meistens vonseiten der Filmmusiker, -kritiker und -wissenschaftler ausging. Die Beschäftigung der historischen Musikwissenschaft mit der Filmmusik erlebt erst in den letzten Jahren eine Art Renaissance. Als Gründe nennt Calella eine gewisse Auflockerung des «ästhetischen Korsetts des Faches»<sup>20</sup>, die inter- und transdisziplinäre Wende innerhalb der Geisteswissenschaft und letztlich den durch die Digitalisierung erleichterten Quellenzugang. Das zunehmende Interesse am Forschungsgegenstand Filmmusik belegen eine Reihe an unterschiedlichen Lexikoneinträgen der letzten Jahre, kann man die Transformation von Gegenständen und Dingen in Objekte für ein systematisiertes, enzyklopädisches Wissen doch generell als bezeichnend für ihre Relevanz und ein allgemeines Interesse an diesen auffassen. Der Wandel hin zur enzyklopädischen Darstellung der Filmmusik und ihrer unterschiedlichen Teilbereiche hat somit den Status eines abgesicherten Wissens erlangt und bildet als Wissenswertes sozusagen eine Basis für die kontinuierliche, wissenschaftliche Ausei-

14 Bullerjahn 2013, S. 71.

15 Altman, Rick: *Silent Film Sound*, New York 2004

16 Calella, Michele: *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 3, 2012.

17 Calella 2012, S. 194.

18 Der epigonale Stil der Filmbegleitmusik wurde schon zu Zeiten der Stummfilmperiode selbst von Komponist\*innen und Theoretiker\*innen problematisiert, vgl. Kapitel 4.2. «Kunst oder Nichtkunst» dieser Arbeit.

19 Calella 2012, S. 194.

20 Calella 2012, S. 195.

nersetzung mit dem Forschungsgegenstand. Es sei hier auf das Lexikon der *Filmmusik – Sachbegriffe zu Theorie und Praxis – Genres* (2012) hingewiesen, das beim musikwissenschaftlichen Traditionsverlag Laaber erschienen ist.<sup>21</sup> Hans Jürgen Wulff wiederum initiierte für den Onlinegebrauch das *Lexikon der Filmbe-griffe*, in dem auch Artikelbeiträge zur Filmmusik berücksichtigt wurden.<sup>22</sup> Nicht zuletzt findet der Begriff Filmmusik seinen Ehrenplatz in der zweiten Auflage der wohl umfangreichsten deutschsprachigen Musikenzyklopädie *MGG – Die Musik in Gegenwart und Geschichte*.<sup>23</sup>

Trotz dieser positiven Entwicklungen fehlt Calella zufolge noch immer eine «grundlegende musikwissenschaftliche Diskussion über die historische Filmmusikforschung und deren Modelle, wobei die Quellenlage alles andere als optimal bleibt».<sup>24</sup> Auch wenn die musikanalytische Perspektivierung einer kulturhistorischen Kontextualisierung der filmischen «Klangwelt» gewichen ist, «scheint eine methodische Reflexion über die unterschiedlichen historisch-analytischen Ansätze noch nicht in Sicht und vielleicht noch nicht gewünscht – was auch teilweise in einer gewissen Theoriesistenz seitens der Musikwissenschaft begründet liegen mag».<sup>25</sup> Diese Arbeit antwortet sozusagen auf die von Calella angesprochene Theoriesistenz der historischen Musikwissenschaft, indem die Praxis der Musikillustration des Stummfilms der 1920er-Jahre historisch und diskursiv-theoretisch beleuchtet wird.

## 1.2 Materialstand und Aufarbeitung stummfilmmusikalischer Quellen

Diese Arbeit ist zunächst eine Auswertung des *Allgemeinen Handbuchs der Film-Musik* in seiner «eigenen» Geschichtlichkeit. Wie einleitend vorausgeschickt, verweist seine Struktur auf intermediale Prozesse. Der Inhalt des ersten Bandes des *Allgemeinen Handbuchs der Film-Musik* basiert zu einem großen Teil auf Erdmanns theoretischen Überlegungen, die er im Vorfeld in unterschiedlichen deutschsprachigen Filmfachzeitschriften veröffentlichte. Deswegen war eine systematische Ausarbeitung sämtlicher deutschsprachiger Periodika notwendig. Zur Erfassung der Artikel von Erdmann bzw. generell zum Thema der Praxis der Musikillustration

21 Gervink, Manuel / Bückle Matthias (Hrsg.): *Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zu Theorie und Praxis – Genres*, Regensburg 2012.

22 Filmlexikon der Universität Kiel (<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php>.)

23 Siebert, Ulrich Eberhard: [Art.] «Filmmusik», in: Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil 3, 2., neu bearbeitete Ausgabe, Kassel/Stuttgart 1995, S. 446–474.

24 Calella 2012, S. 195.

25 Calella 2012, S. 195.

wurden mehrere bibliographische Verzeichnisse von unterschiedlichen Materialien der Stummfilmperiode als Grundlage der Untersuchungen herangezogen. Noch recht zeitnah am Stummfilm ist die Edition *Das deutsche Filmschrifttum*<sup>26</sup> von Hans Traub aus dem Jahr 1940, die einen international vergleichenden Einblick sämtlicher Stummfilmmusikmaterialien bietet. Die Sammlung *Stummfilm-Musik. Materialsammlung* (1970) von Hans Birett versammelt Noten, Literaturnachweise, Namen und Musikbesprechungen, die im Zusammenhang mit der Musikpraxis des Stummfilms in Deutschland stehen. Birett gibt das Verzeichnis selbst als lückenhaft aus, insbesondere was die Quellen vor 1919 anbelangt.<sup>27</sup> Zu den unterschiedlichen Verzeichnissen hat Birett im Anhang Kurzbiographien der bekanntesten Komponisten und Dirigenten der Stummfilmperiode erstellt. Die Publikation *Stummfilmmusik – gestern und heute*<sup>28</sup> versteht sich als Ergänzung zur Sammlung von Birett. Die Veröffentlichung enthält Dokumentationen, Listen von Materialrecherchen und Interviews. Die Recherchen für das Verzeichnis von «Literatur zu allgemeinen Themen der Stummfilmmusik»<sup>29</sup> wurden bis 1930 aufgenommen und dabei ausgehend von Biretts Materialsammlung ergänzt. Des weiteren ist das Bestandsverzeichnis einer Sondersammlung an Musik für den Stummfilm zwischen ca. 1915 und 1930 der Pfälzischen Landesbibliothek Speyer zu erwähnen.<sup>30</sup> Schwerpunkt dieses von Ellen Bredehöft erstellten Verzeichnisses bilden die Kompositionen für den deutschen Stummfilm von Becce. Daneben ist ein Querschnitt europäischer, insbesondere französischer Stummfilmmusik sowie nordamerikanischer Kompositionen gegeben.

Neben diesen Materialsammlungen existieren eine ganze Reihe von Monographien und Aufsätzen, die sich mit unterschiedlichen Ansätzen dem Thema widmen. Einige für die hier vorgenommenen Untersuchungen besonders wichtige sollen hier genauer vorgestellt werden. So versteht sich der Aufsatz von Michael Beiche zu «Musik und Film im deutschen Journalismus der 1920er-Jahre» selbst als «Prolegomena zu einer Historik der Theorie der Filmmusik»<sup>31</sup> und bietet eine systematische

26 Traub, Hans: *Das Deutsche Filmschrifttum: Bibliographie der Bücher und Zeitschriften über das Filmwesen 1896–1939*, Nachdruck der Ausgabe von 1940 mit einem Nachtrag von 1940–1960 von Herbert Birett, Stuttgart 1980.

27 Die Zeitschriften der *Film-Kurier* und der *Film* standen Birett 1970 noch nicht zur Verfügung und sind daher nicht in die Materialsammlung aufgenommen worden. Dies ist deshalb erwähnenswert, da der *Film-Kurier* seitdem für den Zeitraum von 1919 bis 1945 nach Artikeltypen indiziert wurde. Berichte über Musik wurden mit «AM» verzeichnet. Der Index wurde von der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin und CineGraph (Hamburgisches Centrum für Filmforschung e.V.) 1997 herausgegeben.

28 *Stummfilmmusik – gestern und heute*. Beiträge und Interviews anlässlich eines Symposiums im Kino Arsenal am 9. Juni 1979 in Berlin. Edition Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin.

29 Vgl. *Stummfilm gestern – heute* 1979, S. 101–115.

30 Bredehöft, Ellen: *Musik für den Stummfilm*, Speyer 1995 (Pfälzische Arbeiten zum Buch- und Bibliothekswesen und zur Bibliographie 19).

31 Beiche 2006, S. 99.