

Maria Fuchs

Stummfilmmusik

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

SCHÜREN

Inhalt

Vorwort	7
Zur Benutzung des Buches	10
Zur Verwendung geschlechtsspezifischer Personenbezeichnung	10
Abkürzungen	10
Einleitung	11
Thema und Methodik	17
Gliederung	20
1 Stand der Forschung	23
1.1 Leerstellen innerhalb der Filmmusikgeschichte in Deutschland	23
1.2 Materialstand und Aufarbeitung stummfilmmusikalischer Quellen	27
2. Entwicklungen der Stummfilmmusik	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
3 Entstehungskontext der musikalischen Hermeneutik	65
3.1 Idee der musikalischen Hermeneutik	72

4 Zeitgenössische Schriften zur Stummfilmmusik in Deutschland	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
5 Das <i>Allgemeine Handbuch der Film-Musik</i> 1927	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
6 Ernö Rapée – «Amerikanischer Import»	203
6.1 Konzeption von Rapées Kinomusikkatalogen im Vergleich	204
6.2 Erdmanns Kritik als Fallbeispiel des «Antiamerikanismus»	217
Resümee: Kontinuitäts- und Legitimationsachsen	225
Literaturverzeichnis	262
1. Periodika	262
2. Lexika	263
3. Notenausgaben und stummfilmmusikalische Praktika	263
4. Webseiten	263
5. Primär- und Quellenliteratur	263
6. Sekundärliteratur	271
Abbildungsverzeichnis	280
Tabellenverzeichnis	281
Beilagenverzeichnis	282
Copyright	283
Anhang	
Personenregister	
Filmregister	

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.»¹ 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»². Musikalische Überlegungen hatten in der Regel weder einen Einfluss auf die Filmaufnahmen noch auf die Montage. Die Musik war zur «dienenden Magd»³, 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.»⁴

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.⁵ Kretzschmar konnte sich mit seinen *Führern durch den Konzertsaal* (1887–1890) als Leitfigur, der der «romantischen» Auffassung nahestehenden, literarisierten Musikeinführungstexte sehen.⁶ Er übersetzte Musikstücke in «narrative und poetische»⁷ 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».⁸ 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,⁹ wird die musikalische Hermeneutik mit einer Art Inhaltsästhetik verbunden.¹⁰ Die musikalische Hermeneutik konzentriert sich größtenteils auf die «Auslegung und Paraphrasierung der Affekte, Gefühle, Ausdruckscharaktere und Stimmungen»¹¹,

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.¹² 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.¹³ Als eine Art «Dolmetschkunst» hatte sich die musikalische Hermeneutik zum Ziel gesetzt, «den Sinn und Ideengehalt zu ergründen, den die [musikalischen] Formen umschließen».¹⁴ 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.¹⁵ 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 Affekt Denkens 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»¹⁶, 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 Doppelfolgen. 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 Stimmungsegehalt 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.