

### Ulrich Eberhardt Siebert: Filmmusik in Theorie und Praxis.

Eine Untersuchung der 20er und frühen 30er Jahre anhand des Werkes von Hans Erdmann. Frankfurt/M., Bern, New York, Paris: Peter Lang 1990, 236 S., DM 77,-

Es mag paradox erscheinen, daß ausgerechnet beim Stummfilm die Musik eine wichtige Rolle spielte. Doch der umgangssprachliche Gebrauch des Terminus - der im übrigen unrichtigerweise auch einschließt, daß Filme dieser Art grundsätzlich schwarz-weiß gewesen seien - beschränkt sich auf den Aspekt der fehlenden Dialoge und ist darum unzutreffend. Von der Filmforschung wurde diese Tatsache zwar immer wieder en passant vermerkt, zeigte jedoch erst ab den sechziger und verstärkt in den achtziger Jahren sowohl praktische als auch wissenschaftliche Folgen: Einerseits benötigte das Fernsehen für seine Stummfilmausstrahlungen eine unterlegungsfähige Musik, andererseits beschäftigten sich darum Film- und Musikwissenschaftler mit der Erforschung der Stummfilmmusik, was wieder zu Rekonstruktionsversuchen des originalen Zusammenhangs zwischen Film und Musik führte, die vom Fernsehen gesendet wurden. Die Analyse von Filmmusik war und ist weitgehend die Analyse ihrer Funktion. Bücher, die sich der Geschichte der Filmmusik widmen, sind eher die Ausnahme, wie z.B. Ulrich Rügners 1988 erschienene Marburger Dissertation über *Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934*.

Sieberts Darstellung ist - und dies ist zweifellos zu begrüßen - ebenfalls historisch orientiert. Daß die Untersuchung "anhand des Werkes von Hans Erdmann" unternimmt ist, darf nicht darüber hinwegtäuschen: Erdmann ist in den zwanziger Jahren der wohl wichtigste deutsche Exponent der Filmmusik in Theorie und Praxis. Seine Biographie, auf die der Autor zurecht Wert legt, ist Teil der Filmgeschichte, weil sich in ihr das Symptomatische früher Filmkomponisten manifestiert. So etwa in der Rekonstruktion der Laufbahn Erdmanns: Siebert ist es gelungen, die Anfänge der Karriere aufzudecken. Erdmann war nur der Künstlernamen. Tatsächlich handelt es sich um Dr. Hans Erdmann Timotheos Guckel, der 1911 in Breslau bei Otto Kinkeldey mit einer *Geschichte der katholischen Kirchenmusik in Breslau* (verlegt bei Breitkopf & Härtel 1912) promovierte. Für den Kenner der Geschichte des Fachs Musikwissenschaft in Breslau wird damit sofort klar, daß Erdmann neben seiner praktischen eine gediegene musiktheoretische und -historische Ausbildung genossen haben muß. 1913 leitete er in Breslau die erste deutsche Aufführung des *L'Orfeo* von Monteverdi. Bezeichnend an diesem Karrierebeginn ist, daß es nicht etwa Unterhaltungskomponisten waren, die sich mit der Stummfilmmusik befaßten, sondern seriös und eben häufig auch wissenschaftlich ausgebildete Musiker, die in der Lage waren, ihren Gegenstand auch theoretisch zu durchdringen. Erdmann gehört zu-

sammen mit Giuseppe Becce und Ludwig Brav (auch er ein promovierter Musikhistoriker) zu den Autoren des *Allgemeinen Handbuches der Filmmusik*, das meist kurzerhand mit "Erdmann/Becce" abgekürzt wird. Darin liegt eine historische Ungerechtigkeit, denn Brav hat zwar den inhaltlich auf Zeitungsbeiträgen Erdmanns beruhenden ersten Teil nur redigiert - aber: "Die enorme Fleißarbeit des zweiten Bandes, 3050 Musiktitel nach der in Band 1 des Handbuches entwickelten Systematik aufzuschlüsseln, ist Brav zuzurechnen" (S.50). Nicht nur in diesem Fall, sondern auch sonst gelingt es Siebert häufig, Perspektiven zurechtzurücken, so etwa indem er Erdmanns umfangreiches theoretisches Schrifttum (das auf S.211-227 zum erstenmal bibliographisch erfaßt wird!) in den Rahmen der Filmmusiktheorien von Stindt, Balázs und Harms einordnet. (Zu kritisieren wäre hier jedoch, daß die - bisher von der Musikwissenschaft allerdings noch nicht aufgearbeitete - allgemeine Rhythmustheorie der zwanziger Jahre etwas zu kurz kommt. Man hätte zeigen können, inwiefern sich die Filmmusiktheoretiker auch im Mittelpunkt einer der wesentlichsten allgemeinen Diskussionen ihrer Zeit befanden.) Sieberts kontrastiert die theoretischen Äußerungen Erdmanns mit seiner *Fantastisch-Romantischen Suite*, die aus einer Zusammenfassung der Partitur zu Murnaus *Nosferatu* entstand. Und es ist durchaus kein Vorwurf, sondern die einzig richtige Perspektive, wenn Siebert feststellt, die Musik sei nur im Zusammenhang mit dem filmischen Kontext verständlich (vgl. S.148).

Der zweite Teil des Buches ist dem Tonfilm und den Ansätzen zu einer Theorie der Tonfilmmusik bei Erdmann gewidmet. Es mag auf den ersten Blick kurios wirken, daß er sein Ideal der Verbindung von Bild und Musik ausgerechnet in den frühen "Mickey-Mouse"-Filmen verwirklicht sah; doch resultiert dies nicht etwa aus einer Naivität Erdmanns, sondern aus der Erkenntnis, daß das Groteske dieser Filme "gerade aus der Adäquatheit, die filmische und musikalische Gliederung aufweist" (S.189), resultiert. Auch hier stellt Siebert in knapper Weise zwei Filmmusiken - zu *Urwaldsymphonie* und *Das Testament des Dr. Mabuse* - wieder der Theorie gegenüber. Im Tonfilm gelingt es Erdmann jedoch kaum, über illustrative Techniken hinauszugelangen.

Sieberts Buch enthält infolge seiner Darstellung des berufspolitischen Engagements von Erdmann auch etliche wertvolle und bisher teilweise unbekannte sozialgeschichtliche Beobachtungen. Wer sich also einen Überblick über die Filmmusik der zwanziger und dreißiger Jahre und ihre Hintergründe verschaffen will, dem kann Sieberts auf profunder Quellenkenntnis basierende Darstellung ohne Einschränkung empfohlen werden.

Michael Walter (Stuttgart)