

Sebastian Reinhard Richter

Maria Fuchs: Stummfilmmusik: Theorie und Praxis im ‚Allgemeinen Handbuch der Film-Musik‘ (1927)

2018

<https://doi.org/10.17192/ep2018.4.7977>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Richter, Sebastian Reinhard: Maria Fuchs: Stummfilmmusik: Theorie und Praxis im ‚Allgemeinen Handbuch der Film-Musik‘ (1927). In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 35 (2018), Nr. 4. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2018.4.7977>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons BY 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons BY 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Maria Fuchs: Stummfilmmusik: Theorie und Praxis im ‚Allgemeinen Handbuch der Film-Musik‘ (1927)

Marburg: Schüren 2017 (Marburger Schriften zur Medienforschung, Bd.68), 288 S., ISBN 9783894726195, EUR 29,90
(Zugl. Dissertation an der Universität Wien, 2016)

In Anbetracht einer spärlichen Quellenlage und eines fehlenden theoretischen Hintergrundes möchte Maria Fuchs in ihrer Monografie den Gegenstand der Stummfilmmusik, insbesondere im Deutschland der 1920er Jahre, „historisch und diskurs-theoretisch“ (S.27) untersuchen. Die Verbindung zum Stummfilm dient eher der historischen Kontextualisierung, welche kurz die Quellensituation, Forschungslücken und die Praxis in Deutschland auf wenigen Seiten schildert. Den Schwerpunkt bildet das titelgebende *Allgemeine Handbuch der Film-Musik* der Verfasser Hans Erdmann, Ludwig Brav und Giuseppe Becce, welches zum Ziel hatte, den theoretischen Rahmen der Filmmusik zu beleuchten und ein thematisches Skalenregister anzulegen (vgl. S.17). Insofern hatte das Handbuch, wie Fuchs anmerkt, als wissen-

schaftliche Arbeit einen theoretischen wie (lehr-)praktischen Anspruch (vgl. S.161). Die Autorin konzentriert sich im Wesentlichen darauf, das Handbuch in den historischen Kontext der Zeit zu stellen, indem sie neben der genaueren Untersuchung auch die Bedürfnisse der Praxis erläutert. Diese erforderte beispielsweise Kataloge, um im schnellen Gebrauch filmmusikalische Topoi auswählen zu können. Die Kategorisierung der musikalischen Phrasen nach außermusikalischen Begriffen – meist Emotionen, Orte und Atmosphären – deutet die Autorin als durch die musikalische Hermeneutik Hermann Kretzschmars inspiriert. Der Musikwissenschaftler entwickelte Leitfäden für ein nicht in Musikanalyse vorgebildetes Publikum, indem er absolute Musik mit aus der Affekttheorie stammenden Begriffen veranschaulichte (vgl. S.65ff.).

Fuchs beschreibt dabei die musikalische Hermeneutik Kretzschmars als ein Theoriegerüst, das zur Formalästhetik einen Gegenpol darstellen sollte. Dabei wirkt ihre Argumentation, dass sich die Stärken der Theorie erst in der Filmmusik offenbaren (S.17), für die mit dem Thema nicht vertrauten Leser_innen sehr konstruiert. Eine spezifischere Erläuterung von Kretzschmars Methode wäre wünschenswert.

Insgesamt tritt Fuchs selbst in die Falle einer „Theoriesistenz der historischen Musikwissenschaft“ (S.27), indem ihr diskurstheoretischer Ansatz nicht theoretisch reflektiert wird. Insofern stellt sie zwar „Diskurse zur Theorie, Ästhetik und Praxis der Stummfilmmusik in unterschiedlichen Schriftmedien in Deutschland“ (S.20) in Form von Quellen gegenüber und diskutiert diese auch, es mangelt hier aber an einem methodologischen Rahmen.

Weder werden die Quellen bezüglich der musikalischen Hermeneutik näher reflektiert, noch deutlich dem Handbuch gegenübergestellt. Analog dazu wird auch eher der diskursive Kontext um das Handbuch dargestellt und erklärt, inwieweit sich die Sehnsucht nach einer qualitativen filmmusikalischen Praxis darin verankert. Auch ein Vergleich zu den in Amerika veröffentlichten Filmmusikkatalogen Ernö Rapées und die kritische, antiamerikanische Haltung Erdmanns erweitern nur den Kontext der historischen Diskussion.

Generell scheint das Unterfangen Erdmanns und Bravs die Aufführungspraxis nicht mehr wesentlich erleichtert zu haben, vor allem weil das Handbuch erst am Ende der Stummfilmperiode veröffentlicht wurde. Hier stellt Fuchs heraus, dass die Übersetzung der musikalischen Hermeneutik in ein für die Praxis gedachtes thematisches Skalenregister – der zweite Teil des Handbuchs – durchaus in gegenwärtigen Musikarchiven angewandt wird, beziehungsweise als Grundlage einer Ästhetik der Filmmusik geeignet wäre (vgl. S.229).

Der Titel *Stummfilmmusik* ist irreführend, da es wesentlich um die historisch-musikwissenschaftlichen Theorien und ihre Diskurse geht, deren weitere theoretische Einbettung fehlt. Da das Skalenregister dem Stummfilmmusikinterpreten die thematische Verbindung zwischen Bild und Ton überlässt, bleibt die kulturelle Praxis jener Verknüpfung immer noch ungeklärt. Für Musikwissenschaftler_innen, Interpret_innen von Stummfilmmusik und an der wissenschaftlichen Debatte der Stummfilmmusik interessierte Leser_innen bietet das Buch eine historisch einwandfrei recherchierte Grundlage. Medienwissenschaftler_innen, die ein Grundlagenbuch suchen, sei hingegen nach wie vor Rick Altmans *Silent Film Sound* (New York: Columbia University Press, 2004) empfohlen.

Sebastian Reinhard Richter (Celle)