

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Ästhetische Umbrüche. Eine Analyse kompositorischer Reaktionen auf den Wandel vom Stummfilm zum Tonfilm im deutschsprachigen Raum anhand der Werke von Gottfried Huppertz

verfasst von | submitted by

Kolja Porschke BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree pro-
gramme as it appears on the student record
sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Jörg Jewanski PhD

Abbildungsverzeichnis

Abbildungen

Abbildung 1: Alphabetisch geordnete Werkbeschreibung der Nummern 1–13 aus dem Orchesterkatalog der ‚Filmmusikalischen Charakteristik‘ mit Charakterbeschreibung (Huppertz 1930, S. 4)

Abbildung 2: Notenincipits zu der Nummern 1–13 aus dem Orchesterkatalog der ‚Filmmusikalischen Charakteristik‘ (Huppertz 1930, S. 5)

Abbildung 4: Freders Schilderung des Molochs gegenüber seinem Vater, Fredersen (Lang, Fritz (Regisseur): Metropolis (1927), DVD, Universum Film 2011

Abbildung 3: Freders Vision des Molochs in der Unterstadt (Lang, Fritz (Regisseur): Metropolis (1927), DVD, Universum Film 2011)

Abbildung 5: ‚Musikeinteilung zum Film der Grüne Domino‘ (Biermann, [Fritz] / Greven, [Alfred] / Huppertz, [Gottfried]: Maschinengeschriebene Aufstellung der Musikkomplexe für den Film Der Grüne Domino mit handschriftlichen Eintragungen vom 18. Juli 1935, Berlin, Deutsche Kinemathek, 4.7-197905 Huppertz, Stülpeckschachtel 3/17, S. 1–2)

Abbildung 6: ‚Musikeinteilung zum Film der Grüne Domino‘ (Biermann, [Fritz] / Greven, [Alfred] / Huppertz, [Gottfried]: Maschinengeschriebene Aufstellung der Musikkomplexe für den Film Der Grüne Domino mit handschriftlichen Eintragungen vom 18. Juli 1935, Berlin, Deutsche Kinemathek, 4.7-197905 Huppertz, Stülpeckschachtel 3/17, S. 3–4)

Notenbeispiele

Notenbeispiel 1: Notenincipit 326 zu John Stepan Zamecnik „Sam Fox Photopl. Edit III, 1, S. 2. Allegro agitato. Allegro“ mit der Beschreibung „Eine Revolte ist im Gange“ (Erdmann / Becce / Brav 1927, Bd. II, S. 25)

Notenbeispiel 2: Verarbeitung des ‚Dies Irae‘ in Elisabeths Orgelspiel (eigener Notensatz nach: ‚Elisabeth und der Narr‘, „Letzte Orgelszene“, T. 51–58)

Notenbeispiel 3: Anwendung der Mood-Technik auf Basis des ‚Trauer“-Topos‘ (eigener Notensatz nach: ‚Elisabeth und der Narr‘, „Elisabeth’s Zimmer“, T. 34–41)

Notenbeispiel 4: Das Moloch-Motiv (eigener Notensatz nach: Metropolis. Musik zum gleichnamigen Ufa-Film, Klavierdirektion, Berlin: Universum-Film A. G. 1927, „I. Auftakt“)

- Notenbeispiel 5: Verwendung eines kirchlichen Topos' durch die Instrumentierung aus Chor, Orgel und Harfe (eigener Notensatz nach: ‚Hanneles Himmelfahrt‘, Nr. 11 „Schlusschor. Engelchor mit Orgel und zwei Harfen“, T. 19–22)
- Notenbeispiel 6: Abdruck der beiden Hauptmotive, Sinnspruch und Hannele-Motiv (Ra. 1934, Beiblatt)
- Notenbeispiel 7: Abdruck des „Ständchen der Bremer Stadtmusikanten“ mit Unterschrift von Gottfried Huppertz (Ra. 1934, Beiblatt)
- Notenbeispiel 8: Illustrierung des Todes mit Hannele.Motiv (eigener Notensatz nach: ‚Hanneles Himmerfahrt‘, Nr. 8 [Ohne Titel], T. 35–51.
- Notenbeispiel 9: Tonmalerische Illustration eines Messerstichs (Metropolis. Musik zum gleichnamigen Ufa-Film, Klavierdirektion, Berlin: Universum-Film A. G. 1927, „I. Auftakt“)
- Notenbeispiel 10: Das „Sandwirtslied“ (eigener Notensatz nach: ‚Der Judas von Tirol‘, „Sandwirtslied“)
- Notenbeispiel 11: Tonmalerische Illustration Josefas Sturzes (eigener Notensatz nach: ‚Der Judas von Tirol‘, Nr. XIX, „Josefa's Tod“, T. 34–37)
- Notenbeispiel 12: Illustration der Soldaten durch Marschmusik (eigener Notensatz nach: ‚Der Judas von Tirol‘, Nr. VII, „Irrwegsmusik IV“, T. 9–15)
- Notenbeispiel 13: Raffls Entschluss zum Verrat Andreas Hofer, illustriert durch einen Vierstimmiger Choral (eigener Notensatz nach: ‚Der Judas von Tirol‘, „Choral“)
- Notenbeispiel 14: Verzerrtes Zitat der Marseillaise zur Illustrierung des Arbeiteraufstands (Metropolis. Musik zum gleichnamigen Ufa-Film, Klavierdirektion, Berlin: Universum-Film A. G. 1927, „III. Furioso“)
- Notenbeispiel 15: Verarbeitung des Kuss-Couplet-Motivs in der Liebesszene zwischen Marianne Fehling und Dr. Bruck (eigener Notensatz nach dem Particell: ‚Der grüne Domino‘, Nr. VI, „Liebesszene“, T. 1–5)

Inhaltsverzeichnis

1.	Einführung	7
1.1	Einleitung	7
1.2	Forschungsstand	9
1.2.1	Asymmetrie der Repräsentation	9
1.2.2	Zeitliche Einordnung des Untersuchungsgegenstandes	11
1.2.3	Der Weg zum Tonfilm	12
1.2.4	Überblick zu Gottfried Huppertz' Stumm- und Tonfilmkompositionen	15
1.3	Quellenlage	16
1.4	Methodik	17
2.	Der Weg zum Tonfilm	19
2.1	Grundlagen der Stummfilmpraxis in Deutschland	19
2.1.1	Begleitpraktiken der Stummfilmzeit nach Robert van der Lek	19
2.1.2	Illustrationspraktiken in der Bioskopperiode	20
2.1.2.1	Die Kompilation	20
2.1.2.2	Die Autorenillustration	24
2.1.3	Diskurs in den Filmmusikperiodika der 1920er Jahre	27
2.2	Umbruch durch den Tonfilm	31
2.2.1	Technische Voraussetzungen und Bemühungen um Synchronisation von Bild und Ton	31
2.2.2	Widerstände in der Filmmusikbranche	36
2.2.3	Direkte Auswirkungen auf die filmmusikalische Kompositionspraxis	38
3.	Wandel filmkompositorischer Mittel im Tonfilm	42
3.1	Die Kompilation	42
3.1.1	Huppertz' Kinotheken in der Stummfilmzeit	42
3.1.2	Fallbeispiel: <i>Siegfrieds Tod</i> (1933)	44
3.1.3	Analyse der <i>Filmmusikalischen Charakteristik von Werken der Edition Peters</i> (1930)	48
3.1.3.1	Die Taxonomie der Filmmusikalischen Charakteristik von Werken der Edition Peters	49
3.1.3.2	Orchesterwerke (Katalogisierung und Werk-Charakteristik)	50
3.1.3.3	„Gesamtverzeichnis (ohne die spezifisch nordischen Motive)“	54
3.1.3.4	„Musik nordischen Charakters (Werke von Grieg, Sinding, Halvorsen, Svendsen)“	55
3.1.3.5	Kinotheken im Tonfilm	57
3.2	Die Mood-Technik	60
3.2.1	Mood-Technik im Stummfilm	60
3.2.2	Fallbeispiel: <i>Elisabeth und der Narr</i> (1934)	62
3.3	Die Leitmotivik	64
3.3.1	Das filmische Leitmotiv im Bezug zu Wagner	64
3.3.2	Fallbeispiel: <i>Hanneles Himmelfahrt</i> (1934)	70
3.4	Die deskriptive Technik	76

3.4.1	Deskriptive Technik	76
3.4.2	Fallbeispiel: <i>Der Judas von Tirol</i> (1933)	80
3.5	Vom Song Plugging zum Schlagerfilm	86
3.5.1	Song Plugging im Stummfilm	86
3.5.1.1	Populäre Musik im Film	87
3.5.1.2	Populäre Musik aus dem Film	90
3.5.2	Der Schlagerfilm. Fallbeispiel: <i>Der Grüne Domino</i> (1935)	91
3.5.2.1	Die deutsch-französische Zusammenarbeit	101
4.	Conclusio	103
5.	Bibliografie	108
5.1	Primärquellen	108
5.2	Sekundärliteratur	111
5.3	Audiovisuelle Quellen	118
6.	Tabellarische Offenlegung von verwendeten KI-Werkzeugen	119
	Abstract (Deutsch)	120
	Abstract (English)	121

1. Einführung

1.1 Einleitung

„Zu den Gegnern des Tonfilms zählten vor allem die praktisch tätigen Kinomusiker, während die ernstesten Musiker sich längst einig waren, dass dem Tonfilm die Zukunft gehöre, weil die Musikfrage des Films in ihrer bisherigen ungelösten und unlösbaren Form einfach aufgehoben wurde.“¹

Mit dem Tonfilm zog in Hollywood 1927 neben der sogenannten „Goldenen Ära“ eine Klangästhetik ein, die sich bis heute weitgehend auch im europäischen Film gefestigt hat. Dass es sich bei dieser Musik, deren Pioniere Max Steiner, Erich Wolfgang Korngold, Friedrich Hollaender und weitere fast ausschließlich im Europa des ausgehenden 19. und frühen 20. Jhd. ausgebildet wurden, um ein Erbe des späten 19. Jhd. handelt, zeigen auch Danksagungen wie jene Dimitri Tiomkins 1955 für seine Ehrung mit dem Oscar für die beste Musik zum Film *The High and the Mighty* (William A. Wellman, 1954): „Lady and gentlemen [...] I'd like to thank Johannes Brahms, Johann Strauss, Richard Strauss, Beethoven, Mozart, George Gershwin, Jerome Kern, Wagner, Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov.“²

Die dadurch suggerierte Kontinuität der Filmmusik von der Romantik bis heute unterschlägt jedoch die verschiedenen Brüche in ihrer Entwicklung, sowie die pluralistischen Begleitpraktiken der Stummfilmzeit, welche dem heutigen Tonfilm fremd sind. So reichte die Besetzung der Begleitung von Stummfilmen ab den ersten Filmvorführungen 1895 im Berlin Variété-Restaurant Wintergarten am 1. November und im Pariser Grands Cafés am 28. Dezember mit einem Pianisten über die Verwendung eines Phonographen bis hin zu großen Sinfonieorchestern in den Uraufführungskinos der 1920er Jahre.

Die von Seiten der Filmindustrie geringe Zahlungsbereitschaft für Originalkompositionen hatte zur Folge, dass Regisseur:innen oft keinen Einfluss auf die musikalische Begleitung ihrer Filme hatten. Ressourcen, Räumlichkeiten und Besetzungen in den Kinos, sowie die Qualität all dieser, hatten zur Konsequenz, dass selbst Originalkompositionen aufgrund des damit verbundenen Probenaufwandes und der Besetzungsanforderungen oft nicht den Ansprüchen ihrer Urheber:innen entsprechend aufgeführt werden konnten. Diese Praktiken der Stummfilmzeit werden bereits 1944 in Konrad Ottenheims Dissertation *Film und Musik bis zur Einführung des Tonfilms. Beiträge zu einer Geschichte der Filmmusik* und 1936 in Kurt Londons Buch *Film Music. A Summary of the Characteristic features of its History, Aesthetics, Technique and Possible Developments* diskutiert und sind in der Forschung bereits

¹ Ottenheim 1944, S. 135.

² Tiomkin 1955.

umfangreich beleuchtet worden. Besonders hervorzuheben ist hier Carolin Beinroths und Claudia Bullerjahns Artikel „Music in German Silent Cinema. Reception in the Film Trade Press 1907–1925“ (2014). Dieser stellt einer Untersuchung der wechselhaften Aufführungssituation im Stummfilm die Rezeption dieser Aufführungsbedingungen in zeitgenössischen Periodika zur Seite.

Die Wende hin zum Tonfilm bedeutete jedoch das Ende vieler dieser Begleitpraktiken und Eigenheiten und veränderte die Grundfesten der filmmusikalischen Arbeit. Auf akustischer Ebene standen nun neben der Musik zwei weitere Gestaltungselemente zur Verfügung, Szenenton und Dialog, wegen derer zuvor durchkomponierte Originalkompositionen sich nun nur noch auf wenige eingeschobene Nummern beliefen. Hinzu kam ein mit dem Ton aufkommender anfänglicher Hang zum Realismus, wegen dessen nicht-diegetische Musik im frühen Tonfilm für eine kurze Periode fast vollständig verschwand. Rudolf Arnheim mahnte noch 1934, als sich die starke Ausprägung dieses Realismus bereits wieder gelegt hatte, zur Vorsicht bei Asynchronismus zwischen Bild und Ton: „Hört er [der Zuschauer] gar die Stimme eines einsam im Walde sitzenden Mädchens von einem gut besetzten Orchester begleitet, so wundert er sich mit Recht, wie solcher Komfort in die Wildnis kommt.“³ Die nicht-diegetische Filmmusik fand nach einer kürzeren Phase der Dominanz diegetischer Musik und des Geräuschkinos ihren Weg zurück in den Film und war von dort an Bestandteil einer neuen, gewissermaßen einheitlichen Filmmusik.⁴

Doch wie vollzog sich dieser Wandel kompositorisch? In der vorliegenden Arbeit soll der Wandel im Kompositionsmodus und im Umgang mit Bild und Sprache zwischen der Stummfilmzeit der 1920er Jahre und dem frühen Tonfilm der 1930er Jahre untersucht werden. Von Interesse ist dabei nicht der Umbruch selbst, sondern der Umgang ehemaliger

³ Arnheim 1934, S. 81.

⁴ Hier sei Earle Hagens Konzept der source music und des dramatic scorings erwähnt, welches analog zur Dichotomie von diegetischer und nicht-diegetischer Musik einen Unterschied zwischen szeneneigener und szenenfremder Musik macht. Dabei unterscheidet Hagen jedoch nicht aufgrund eines unmittelbaren Zusammenhangs der Musik zur Erzählung, sondern auf Basis der Wahrnehmung durch das Publikum. Eine Musik kann entweder durch eine sichtbare Quelle als visual source music, oder durch die implizite Möglichkeit einer solchen Quelle als implied source music wahrgenommen werden. Neben dem pure dramatic scoring, dem Gegenstück zur source music bei Hagen, welches sich durch eine Unvereinbarkeit mit dem sichtbaren Bild auszeichnet und große kompositorische Freiheit bietet, postulierte Hagen eine dritte Ebene zwischen den anderen beiden, das source scoring. Damit meint er das Komponieren zwischen (implied) source music und pure dramatic scoring, welches sich dadurch auszeichnet, dass eine zusammenhängende Komposition zwischen dem erzählerisch denkbaren (wie eine Musik, die aus einem nicht im Sichtfeld befindlichen Radio erklingt) und dem eindeutig szenenfremden (beispielsweise dem Klang eines vollen symphonischen Orchesters in einer Einstellung auf eine verlassene Landschaft) wechselt. Aufgrund der weiten Verbreitung der Dichotomie diegetischer und nicht-diegetischer Musik wird im Folgenden jedoch von einer Anwendung der Hagen'schen Termini abgesehen. Vgl. Hagen, Earle: *Scoring for films*, Los Angeles (CA): Alfred Publishing 1971. Darin besonders: S. 190–206.

Stummfilmkomponisten mit den ästhetischen Eigenschaften des neuen Mediums. Denn der Wandel vom Stumm- zum Tonfilm war für Komponist:innen mindestens so einschneidend wie für die Schauspieler:innen, und nicht alle schafften es, ihren Kompositionsstil an die neuen Gegebenheiten anzupassen. Michael Slowik stellt sich in seiner Dissertation *Hollywood Film Music in the Early Sound Era, 1926–1934* (2012) bereits ähnlichen Fragen, jedoch mit einem starken Fokus in Richtung des frühen US-amerikanischen Tonfilms sowie bezüglich technischer und filmwissenschaftlicher Aspekte der Entwicklung. In Bezug auf den deutschsprachigen Raum hingegen analysiert Fuchs in *The Kinotheken and Giuseppe Becce's Scoring Practices in Early German Sound Cinema* (2024) bereits die Wiederverwendung von Stücken aus Becces Kinotheken in seinen Tonfilmkompositionen, womit jedoch ein Einzelfall und Fragen der musikalischen Hermeneutik betroffen sind.

1.2 Forschungsstand

1.2.1 Asymmetrie der Repräsentation

Wie Steiner und Hollaender in den USA, gab es jedoch auch im deutschsprachigen Raum jene Komponist:innen, denen dieses Anknüpfen an ihren Erfolg im Stummfilm gelang. Dazu zählen u. a. Becce, Erdmann, Marc Roland und Gottfried Huppertz. Letzterer stellt einen für die vorliegende Arbeit besonders geeigneten Sonderfall dar, da Huppertz zu den wenigen Komponisten gehört, die nach einer erfolgreichen Laufbahn als Stummfilmkomponisten den Schritt in den Tonfilm vollzogen. Am bekanntesten ist Huppertz wohl für seine Kompositionen von Originalmusik für Stummfilme wie Arthur von Gerlachs *Zur Chronik von Grieshuus* (1925) und besonders Fritz Langs *Die Nibelungen* (1924) und *Metropolis* (1927). Ein Film, der heute als Meilenstein der Filmgeschichte und des deutschen Stummfilms gilt und vergleichbar ist mit dem sowjetischen *Panzerkreuzer Potemkin* (Sergej Ėjzenštejn, 1925) oder dem US-amerikanischen *The Birth of a Nation* (David Wark Griffith, 1915).

Huppertz, der in Köln Gesang studierte und vor seinen ersten Kompositionen für den Film fast ausschließlich Gesangswerke schrieb, gehört zu einer kleinen Gruppe an Komponisten, die während der 10er und 20er Jahre Originalkompositionen für den deutschsprachigen Stummfilm schrieben. Darin wiederum teilt sich diese Gruppe in zwei weitere, die Ottenheim als Musiker (hierunter fallen jene Komponisten des frühen 20. Jhd., die wohl der Avantgarde zugerechnet würden und von denen die Baden-Badener Filmexperimente ausgingen) und als Illustrationspraktiker (dazu zählen vor allem Komponisten, für die die Filmmusik auch eine Verdienstquelle war und deren kompositorischer Stil gut zu den

Ansprüchen der Filmindustrie passte) bezeichnet.⁵ Um Wertungen solcher Art zu vermeiden, soll im Folgenden von dem zentralen Unterschied ihrer Ansätze ausgegangen werden. Die ersteren werden daher von hier an als experimentelle und letztere als funktionsorientierte Komponist:innen bezeichnet. Es ist selbstverständlich, dass diese Gruppen keine tatsächlichen historischen Einheiten bilden und ihre Grenzen fließend waren. Sie sollen hier jedoch dem Zwecke eines umfänglicheren Verständnisses dienen.

Dennoch trägt Ottenheym's wertende Unterteilung eine gewisse Wahrheit in sich, insoweit sie den bisherigen Verlauf der Filmmusikforschung von Seiten der Musikwissenschaft widerspiegelt. Denn mit Ausnahme einiger bekannter Filme wie *Metropolis* oder *Nosferatu* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922) beschränkt sich die Literatur meist auf eine eingehende Analyse der experimentellen Komponist:innen sowie auf solche der sogenannten Ersten Musik wie Hanns Eisler, Paul Hindemith, Sergej Prokof'ev und Dmitrij Šostakovič. Ihre Filmkompositionen wurden dem Verhältnis ihrer Darstellung in der Forschung nach zu urteilen als deutlich untersuchungswürdiger wahrgenommen als jene Kompositionen der funktionsorientierten Komponist:innen. In diesem Zusammenhang wären unter anderem Dietrich Sterns Dissertation *Musik und Film. Aneignung der Wirklichkeit. Filmkomposition zu Beginn der Tonfilmzeit* (1981) und seine Monografie *Filmmusik als Musik. Versuch einer neuen Theorie der Musik in Stummfilm und Tonfilm* (2024) zu nennen. In diesen sieht Stern zwar auch bei den funktionsorientierten Komponist:innen eine gewisse Kontinuität der Affektuntermalung der Stummfilmpraxis im Tonfilm, widmet sich aber, statt der klassischen Filmmusik vor allem der Rolle des Films für die experimentellen Komponist:innen.

Hintergrund für dieses asymmetrische Bild in der musikwissenschaftlichen Forschung ist sicher auch die Natur des Films, in welchem die Musik durch ihre Kopplung ans Bild ihre maßgebliche Selbstständigkeit verliert. Lässt man jedoch etwaige Wertungen gegenüber funktioneller Musik und Programmmusik außen vor und setzt sich mit der Musik zum Film auseinander, muss anerkannt werden, dass die bisherige Auseinandersetzung mit der Avantgarde der Filmmusik nicht nur einseitig ist, sondern auch die Realität der frühen Filmmusik verfehlt.

⁵ Ottenheym 1944, S. 96–113.

1.2.2 Zeitliche Einordnung des Untersuchungsgegenstandes

„Variétéperiode (1896–1900)

Peripherieperiode (1900–1905)

Nickelodenperiode (1905–1910)

Bioskopperiode (1910–1927)“⁶

Die Stummfilmzeit kann nach Robert van der Lek in eine viergliedrige, auf eine Behausungsgeschichte des Kinos zurückgehenden Periodisierung geteilt werden. Der Stummfilm war dabei, von seinen Anfängen nach den ersten Filmaufführungen in Paris und Berlin 1895 bis zum maßgeblichen Ende des Stummfilms 1927, von diversen Begleitpraktiken geprägt. Neben Kinopianist:innen, Streichquartetten, Opernsänger:innen, Salon- und Sinfonieorchestern kamen auch Sprecher:innen hinter der Leinwand, Filmerklärer:innen, Phonographen und Musikautomaten wie Pianolas und Orchestrions zum Einsatz. Die Bioskopperiode, deren Name eigentlich auf den deutlich älteren Projektionsapparat der Brüder Skladanowsky verweist, endet mit der Etablierung des Tonfilms und war von einer zunehmenden Standardisierung der Begleitpraktiken geprägt. Obwohl viele der zuvor genannten Praktiken peripher weiter existierten, etablierte sich die Kompilation präexistenter Werke des damaligen Konzertrepertoires und Arrangements populärer Lieder zur Norm. Es kann auch gesagt werden, dass in dieser Zeit die ersten Originalkompositionen für Stummfilme entstanden. Zwar schrieb Charles Camille Saint-Saëns bereits 1908 die Filmmusik zum Historienfilm *L'Assassinat du duc de Guise* (Charles Bary / André Calmettes), diese muss aber als Einzelfall gesehen werden. In Deutschland begann die Komposition von Originalmusik zu Langfilmen erst 1913 mit Joseph Weiss' Musik zu *Der Student von Prag* (Hanns Heinz Ewers) und war von da an geprägt von Komponisten wie Becce, Brav, Erdmann, Huppertz, Hans Landberger, Edmund Meisel und Roland, welche gemeinsam für mehr als die Hälfte der Filmmusiken in der Zeit von 1913 bis 1929 verantwortlich waren und, mit Ausnahme Meisels, alle der funktionsorientierten Gruppe zuzuordnen sind.

Während die Bioskopperiode, wie Lek darlegt, im Sinne einer Behausungsgeschichte, also der räumlichen Situierung in festen Lichtspielhäusern, wie wir sie seit den 1910er Jahren kennen, bis heute anhält, verliert diese mit Etablierung des Tonfilms in den USA 1927 ihre Relevanz für die entsprechenden Begleitpraktiken. Bezüglich der Anwendbarkeit dieser

⁶ van der Lek 1987; Lek bezieht sich dabei zu Teilen auf eine dreigliedrige Periodisierung von Charles Merrell Berg: *An Investigation of the Movies for and Realization of Music to Accompany the American Silent Film 1896–1927*, New York (NY): Arno Press 1976; und Hansjörg Pauli: *Filmmusik. Stummfilm*, Stuttgart: Arno Press 1980.

Periodisierung auf den deutschsprachigen Raum muss jedoch das verzögerte Eintreten dieser Entwicklung in den hiesigen Lichtspielhäusern berücksichtigt werden. Alexander Jason legt dazu folgende Zahlen vor: Waren demnach 1929 von 183 in Deutschland produzierten Langspielfilmen nur 8 Tonfilme, so hatten im Folgejahr bereits 101 von 146 Produktionen eine Tonspur, bis 1931 schließlich 142 von 144 Filmen, Tonfilme waren und der Stummfilm vollends verdrängt war.⁷ Mit Blick auf das vorliegende Untersuchungsobjekt wird die Bioskopperiode in der vorliegenden Arbeit daher als bis 1930 erweitert verstanden.

1.2.3 Der Weg zum Tonfilm

Obwohl das Lichttonfilm-Verfahren zur Aufzeichnung und synchronen Reproduktion von Bild und Ton bereits 1922 mit *Piefkes Geburtstag* (o. A.) erstmals öffentlich zum Einsatz kam, führte seine langsame Verbreitung dazu, dass sich die experimentellen Komponist:innen erst allmählich dem Film zuwandten. Zwar hatte Thomas Edison bereits 1891 einen Phonographen an einen Bildstreifen geknüpft, die daraus entstandene Maschine, das Kinetoskop, sowie viele weitere Versuche einer mechanischen Kopplung von Ton und Bild brachten aber lange keine befriedigenden Ergebnisse mit Bezug auf ihre Qualität und Lautstärke.⁸ Auch das von der Triergon (auch: Tri-Ergon; gr. für: Werk der Drei), bestehend aus Hans Vogt, Joseph Engl und Joseph Massolle, entwickelte Lichttonfilm-Verfahren hatte anfangs mit diesen Problemen zu kämpfen. Trotz der baldigen Behebung dieser, dauerte es Jahre, bis der Tonfilm sich im deutschsprachigen Raum durchgesetzt hatte. Grund dafür war u.a. die finanzielle Schwäche der deutschen Filmindustrie. Die UFA drehte 1925 zwar einen Tonfilm namens *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (Guido Bagier) auf Lichttonfilmbasis, verwarf nach dessen Misserfolg das gesamte Verfahren aber aufgrund des kostenaufwändigen Wettbewerbs mit Hollywood wieder. Als Konsequenz dessen kaufte William Fox die Patente des Lichttonfilms für Amerika, wo der Tonfilm auch durch die Bemühungen anderer Studios wie Warner Brothers, welche mit dem auf Vitaphone-Verfahren basierenden Film *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927) einen anderen Weg eingeschlagen hatten, seine ersten Erfolge feierte.⁹

⁷ Jason 1935, S. 85.

⁸ Ebd., S. 31–32.

⁹ Vogt 1964, S. 47–50.

Der so über Umwege nach Europa kommende Tonfilm wurde trotz seiner Verspätung oder möglicherweise gerade wegen ihr von der Filmavantgarde mit geradezu überschwänglicher Wirkung aufgenommen. Hintergrund dessen war, wie sich auch in zeitgenössischen Zeugnissen von Vertretern dieser Filmavantgarde zeigt, neben der hiermit einhergehenden konstanten Qualität der musikalischen Reproduktion, die Möglichkeit, das Verhältnis musikalischer und visueller Ereignisse genauestens nach den Vorstellungen der Filmschaffenden zu gestalten:

„Nur eine Kontrapunktische Verwendung des Tons in Beziehung zum visuellen Montage-Bestandteil wird neue Möglichkeiten der Montage-Entwicklungen und Montage-Perfektion erlauben. Die erste experimentelle Arbeit mit dem Ton muss auf seine deutliche Asynchronisation [sic!] mit den visuellen Bildern ausgerichtet werden.“¹⁰

Die von Sergej M. Ėjzenštejn, Vsevolod I. Pudovkin und Grigorij V. Aleksandrov geäußerte Forderung nach einer kontrapunktischen Verwendung von akustischem und visuellem teilen in ähnlichem Sinne auch 1944 noch Theodor W. Adorno und Hanns Eisler in ihrer Schrift *Komposition für den Film*. Hier wird ein dramaturgischer Kontrapunkt versiert, wenn es heißt, das Ziel sei, dass die „Musik, anstatt sich der Konvention der Nachahmung des Bildvorgangs oder seiner Stimmung zu erschöpfen, den Sinn der Szene hervortreten läßt, indem sie sich in Gegensatz zum Oberflächengeschehnis stellt“¹¹. Solche Forderungen waren nur unter den Produktionsbedingungen des Tonfilms denkbar.

Die geäußerte Kritik an den vorherrschenden Praktiken der Filmmusik wurden bezüglich eines Wunsches nach geringerer Willkür auch von den funktionsorientierten Komponist:innen einhellig geteilt. So hatten auch diese Komponist:innen wie Erdmann eine Verschiebung des Verhältnisses zwischen Bild und Ton lange antizipiert:

„Eine Filmkomposition im eigentlichen Sinne gibt es vorläufig nicht, sie ist auch bei der derzeitigen künstlerischen Technik nicht möglich. [...] Der springende Punkt beim Musikfilm muß so lange verfehlt bleiben, als Manuskriptdichtung und Aufnahmen ganz abseits von der Musik stehen.“¹²

Man sah im Film ein Medium, welches die lose von Wagner abgeleitete Idee eines Gesamtkunstwerks perfektionieren konnte. Bereits während der Stummfilmzeit waren Vorstöße in diese Richtung in Form von Originalkompositionen zu finden. In seiner kurzen Einleitung zur Musik zu Langs *Die Nibelungen* fordert Huppertz vom adressierten Kapellmeister, „daß Film und Musik (das eine ist ja ohne das andere nicht mehr zu denken) zu einem Gesamtkunstwerk sich verschmelzen“¹³.

¹⁰ Ėjzenštejn / Pudovkin / Aleksandrov 1995, S. 389.

¹¹ Adorno / Eisler 1944 [2006], S. 30–31.

¹² Erdmann / Becce / Brav 1927, Bd. I, S. 6.

¹³ Huppertz, 1924c; Für eine Transkription vgl. Güttinger 1987, S. 95; sowie: Bullerjahn 1996, S. 305.

Da sich abseits der Originalkompositionen jedoch mit Kinotheken, Improvisation und ähnlichem nur Verlegenheitslösungen boten und sogar die Originalkompositionen den wechselhaften Aufführungssituationen unterlagen, erhoffte man sich vom Tonfilm eine neuerlangte Eigenständigkeit der Musik.

Aus heutiger Perspektive kann gesagt werden, dass die Hauptströmung des Films hinter diesen Erwartungen zurückblieb und in seiner Natur als Massenmedium bis heute einen anderen Umgang mit Musik verfolgt. Adorno und Eisler kritisieren diesen ihrerseits als Gegenstand eines „Zwang, sich zu zerstreuen und zu erholen, als ein Teil der Notwendigkeit, die Arbeitskraft wieder herzustellen, die sie [die Massen] in dem entfremdeten Arbeitsprozeß verausgabten“¹⁴.

Dennoch war der Diskurs sowohl unter den experimentellen als auch jener unter den funktionsorientierten Komponist:innen bis in die späten 1920er Jahre äußerst pluralistisch. So unterscheiden sich beispielsweise die Kompositionsstile Eislers und Meisels, der mit seiner Komposition zu *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (Walter Ruttmann, 1927) ein völlig anderes Verständnis von der Rolle der Musik im Film an den Tag legte, enorm.

Unter den funktionsorientierten Komponist:innen zählt Hans Erdmann zu den prägendsten Theoretikern. Viele seiner seit 1924 als Musikredakteur im *Reichsfilmblatt* erschienen Artikel flossen in das 1927 gemeinsam mit Becce und Brav verfasste *Allgemeine Handbuch der Film-Musik* (im Folgenden als *Allgemeines Handbuch* bezeichnet) ein und stellten Allgemeinforderungen an die Filmmusik. So erhob Erdmann wiederholt Vorwürfe gegen seine Kollegen, sie hätten beispielsweise wie Huppertz in seiner Musik zu *Metropolis* geradezu das Wesentlichen des Films verfehlt.¹⁵

Konsens all dieses Diskurses war jedoch lange, dass der Tonfilm die Lösung für das Problem der fehlenden Einheit und Qualität der Filmmusik sei. Da mit dem plötzlichen Erstarken eines Realismus im Film in den ersten Jahren des Tonfilms plötzlich kaum noch Bedarf für filmmusikalische Kritiken und Periodika herrschte, verschwanden dieser Diskurs und mit ihm auch die Filmmusikzeitschriften, die es zuvor so zahlreich gegeben hatte, abrupt.¹⁶

Die Auseinandersetzung mit dem Diskurs um die Stummfilmmusik zeigt ein Bild einer höchst umkämpften Idee von guter oder gar richtiger Filmmusik in den späten 1920er Jahren, mit ebenso pluralistischen Lösungsansätzen. Die vorliegende Arbeit stützt sich daher exemplarisch auf Gottfried Huppertz, einen Komponisten, der die Gruppe der

¹⁴ Adorno / Eisler 2006, S. 9; Zur Bedeutung des Massenmediums für die Filmmusik vgl. Buhler 2024.

¹⁵ Erdmann 1927, S. 22.

¹⁶ Henzel 2022, S. 86.

funktionsorientierten Komponist:innen in einigen ihrer Kerneigenschaften vertritt und als einer der wenigen unter ihnen sowohl während der Hochphase des Stummfilms als auch während der ersten Jahre des Tonfilms, als die nicht-diegetische Musik ihren Weg zurück in den Film gefunden hatte, tätig war. Durch die Kontinuität seiner kompositorischen Tätigkeit lässt sich anschaulich der Entwicklungsverlauf gängiger kompositorischer Techniken während des medialen Umbruchs vom Stumm- zum Tonfilm nachvollziehen.

1.2.4 Überblick zu Gottfried Huppertz' Stumm- und Tonfilmkompositionen

Huppertz' Stummfilmkompositionen zeichnen sich durch eine spätromantische Klangfarbe und Techniken des Underscorings sowie der Tonmalerei aus und wurden bereits eingehend untersucht; in Bezug auf *Die Nibelungen* u. a. von Rainer Fabich in *Die Nibelungen, Teil I: Siegfried. Teil II: Kriemhilds Rache* (Musik: Gottfried Huppertz, Regie: Fritz Lang, Deutschland 1924) (1993) sowie von Violaine Anger und Antoine Roullé in ihrem Sammelband ›*Les Nibelungen*‹ de Fritz Lang, musique de Gottfried Huppertz. Une approche pluridisciplinaire (2012) und in Bezug auf *Metropolis* u.a. von Fabich in *Fallbeispiel: ›Metropolis‹. Anmerkungen zu Gottfried Huppertz' Stummfilmkomposition (1927)* (2001), Peter Larsen in *Back to the Future ›Metropolis‹* (2006) und Frank Strobel zur *Rekonstruktion und Originalmusik von Metropolis* (2010). Seine Verwendung der Leitmotivtechnik im Vergleich zu Wagner findet in Christoph Henzels *Wagner-Nachfolge? Leitmotivtechnik in der deutschen Filmmusik der 1920er bis 40er Jahre* (2022) Ausführung, während Francesco Finocchiaro und Leo Izzo in *The Sound of Nightmares. On the Jazz Music in Fritz Lang's ›Metropolis‹* (2019) Aspekte von Jazz und Gender in *Metropolis* untersuchen.

Obwohl die Stummfilmzeit von diversen Illustrations- und Begleitstilen geprägt war, belegt der Forschungsstand, dass Huppertz als ein klassischer Stummfilmkomponist gesehen werden kann, dessen Kompositionen sich besonders durch die starke Leitmotivik im Autorenfilm auszeichnen.

In Huppertz' Œuvre finden sich neben verschiedenen Liedern, Konzertstücken und Orchestrierungen für Salonorchester auch zahlreiche Werke für Kinotheken und sechs Tonfilmkompositionen, von denen die früheste *Siegfrieds Tod* (eine Neubearbeitung des Lang Films von 1924 unter Fritz B. Biermann) 1933 datiert ist, also als die nicht-diegetische Musik bereits wieder häufiger auftrat. Relevant für die vorliegende Arbeit sind außerdem: *Der Judas von Tirol* (Franz Osten, 1933), Huppertz' erster vollständiger Tonfilm, *Hanneles Himmelfahrt*

(Thea von Harbou, 1934), *Elisabeth und der Narr* (Harbou, 1934), in welchem die diegetische Musik eine zentrale dramaturgische Rolle einnimmt, und *Der Grüne Domino / Le Domino vert* (Herbert Selpin (dt. Version) / Henri Decoin (frz. Version), 1935).

Mit Ausnahme zweier kurzer Teilkapitel, eines in Adeline Muellers Untersuchung der verschiedenen Überarbeitungen der *Nibelungen*-Filme in *Listening for Wagner in Fritz Lang's ›Die Nibelungen‹* (2010) und eines in Jeremy Barhams Aufsatz *Eternally Feminine. ›Das blaue Licht‹ (1932), ›Anna und Elisabeth‹ (1933), ›Elisabeth und der Narr‹ (1933), and cultural representation of womanhood in the scoring of early sound films from Weimar-Republic Germany* bezüglich der Entwicklung der Protagonistin in Zusammenhang zu ihrem Orgelspiel und dem darin ausgedrückten Weiblichkeitsbild in *Elisabeth und der Narr*, gibt es in der Literatur keinerlei Untersuchungen von Huppertz' Tonfilmkompositionen. Daher soll die vorliegende Arbeit eine Lücke in der Literatur füllen und einen Beitrag zur Filmmusikforschung leisten, indem sie den Wandel der Kompositionstechniken mit der Etablierung des Tonfilms anhand von Huppertz' Tonfilmkompositionen untersucht.

Die Forschungshypothese ist dabei, dass sich Huppertz, exemplarisch für einen Stummfilmkomponisten, die neuen Möglichkeiten, diegetische Musik zu schreiben, zunutze machte und zugleich viele seiner bewährten Illustrationstechniken auch im Tonfilm anwandte, sodass die Begleitpraxis der Stummfilmzeit den Grundstein für die heute gängige Filmmusik bildet. Der Technik des Leitmotivs sowie der Einbindung des Komponisten in ein weites Netzwerk von Akteur:innen der Filmmusikbranche wird hierbei besondere Bedeutung beigemessen.

1.3 Quellenlage

Es ist anzunehmen, dass Huppertz' früher Tod 1937 ein Faktor ist, der dazu beigetragen hat, dass er nie eine mit seinen Zeitgenossen wie Erich Wolfgang Korngold oder Max Steiner vergleichbare Bekanntheit erlangt hat. Infolgedessen gerieten seine Werke bald in Vergessenheit und wurden lange von seiner Witwe, Charlotte Kalmus-Huppertz, verwahrt. Erst die Wiederentdeckung von *Metropolis* in den 1960er Jahren sowie der Ankauf des Stummfilmmaterials durch die Deutsche Kinemathek Berlin 1979 und die vielzähligen Rekonstruktionsversuche der Musik und des Films durch Berndt Heller, Enno Patalas, Martin Koerber und Frank Strobel brachten auch Huppertz' andere Werke wieder ans Tageslicht.

Die in der vorliegenden Arbeit behandelten Filme sind in jüngerer Zeit teilweise auf DVD erschienen, jedoch oft schwer greifbar. Darüber hinaus sind alle Filme online zugänglich. Aufgrund dessen wurde häufig mit den online verfügbaren Filmen statt den DVDs gearbeitet. Alle Zeitangaben beziehen sich auf die im Quellenverzeichnis angegebenen Editionen.

Die Partituren zu Huppertz' Filmmusiken liegen mit Ausnahme einiger Klavierdirektionsstimmen in der Deutschen Kinemathek Berlin und wurden teilweise von Berndt Heller bei Ries & Erler und später von Marco Jovic und Frank Strobel bei der Europäischen FilmPhilharmonie rekonstruiert und neu herausgegeben. Da eine Bereitstellung der Rekonstruktion von Frank Strobel durch die FilmPhilharmonie im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich war, wurde im Folgenden mit der weniger aktuellen Fassung von Berndt Heller und, sofern verfügbar, mit Autographen gearbeitet.¹⁷

Verschiedene andere Werke Huppertz', die den Kinotheken zuzuordnen sind, liegen in der Bayerischen Staatsbibliothek München, dem Sächsischen Staatsarchiv Leipzig, der Staatsbibliothek zu Berlin sowie der Library of Congress.

Des Weiteren sind Korrespondenzen zwischen Huppertz und seinen Verlegern sowie Projektpartner:innen erhalten, welche als aufschlussreiches Quellmaterial zu ästhetischen Entscheidungen und Positionen bezüglich des Tonfilms dienen. Die Briefe des Verlags C. F. Peters befinden sich im Sächsischen Staatsarchiv Leipzig und jene des Verlags B. Schott's Söhne in der Staatsbibliothek zu Berlin, während die Mehrheit der persönlichen Korrespondenzen in der Deutschen Kinemathek Berlin verwahrt sind.

1.4 Methodik

Um ein möglichst umfassendes Bild des Untersuchungsgegenstandes zu zeichnen und einen Ausgleich aus kompositorischer Praxis und akademischem Schrifttum zu finden, wird folgend eine Synthese aus Literaturrecherche und eine Analyse des Bild-Ton-Verhältnisses mithilfe der jeweiligen Filme und der Partitur verwendet. Dabei sind vor allem die Unterkapitel des Teils „Der Weg zum Tonfilm“ (Kapitel 2) auf hier bereits ausreichend vorliegende Sekundärliteratur angewiesen, bedürfen aber insbesondere in Bezug zum zeitgenössischen Diskurs einer tiefergehenden Primärquellenarbeit. Der Teil „Der Wandel kompositorischer Mittel im Tonfilm“ (Kapitel 3) hingegen verlangt einen analytischeren Ansatz. Hier wird ausgehend von Bullerjahns Analyse von vier Techniken der Autorenillustration im Stummfilm¹⁸ von fünf grundlegenden, teils zusammenhängenden, kompositorischen Techniken der Bioskopperiode ausgegangen (der Kompilation, der Mood-Technik, der Leitmotivik, der

¹⁷ Aus einer Anfrage an die FilmPhilharmonie vom 22. August 2025 ging hervor, dass die Bereitstellung von Ausschnitten aus den von Strobel und Jovic rekonstruierten Partituren zu *Die Nibelungen* 1. Teil: *Siegfried*, *Die Nibelungen* 2. Teil: *Kriemhilds Rache*, *Zur Chronik von Grieshuus* und *Metropolis* nur gegen einen dreistelligen Eurobetrag möglich wären.

¹⁸ Bullerjahn 1996.

deskriptiven Technik und dem Song Plugging) und deren Anwendung in je einem Fallbeispiel analysiert. Zugleich wird so auch Huppertz' Schaffen für den Tonfilm erstmals gebündelt innerhalb einer wissenschaftlichen Arbeit dargestellt.

2. Der Weg zum Tonfilm

2.1 Grundlagen der Stummfilmpraxis in Deutschland

2.1.1 Begleitpraktiken der Stummfilmzeit nach Robert van der Lek

Um eine ausführliche Analyse des Wandels der filmmusikalischen Komposition im frühen Tonfilm zu ermöglichen, gilt es, den historischen Kontext, die technologischen Entwicklungen und die filmmusikalischen Kompositionsmittel der Stummfilmzeit, sowie ihre sozioökonomischen und theoretischen Strömungen zu verstehen. Diese bilden die Grundlage des vorliegenden Untersuchungsgegenstandes und sollen im Folgenden ausgeführt werden.

Nach den ersten öffentlichen Filmvorführungen 1895 wurde der Film vor allem aufgrund seines Sensationscharakters als Teil von Vaudeville- und Variété-Theateraufführungen genutzt. Hier oblag die musikalische Begleitung dem anwesenden Variétéorchester, welches die Stummfilme mit Werken aus seinem Repertoire begleitete. Es handelte sich also um leichte Unterhaltungsmusik, Operettenmelodien, Tanzmusik und sogenannte Kaffeehausmusik, deren Zusammenhang zu den gezeigten Filmen mehr oder weniger willkürlich erschienen sein muss.¹⁹ Auf die anfängliche Sensationscharakteristik des Films folgte bald eine Phase der Gewöhnung, welche dem Film seine Attraktivität für die Variétéprogramme nahm und ihn während der Peripherieperiode auf Jahrmärkte verdrängte. Welche Musik hier zu den Filmen gespielt wurde, ist kaum bekannt und hing stark von den örtlichen Gegebenheiten ab. Musik spielte hier jedoch vor allem als werbewirksames Element außerhalb der Schaubuden und -zelte eine Rolle und mag so als Nebenprodukt der Filmvorführung ins Innere zu den Zuschauer:innen gedrungen sein. Hinzu kommen Berichte über Musikautomaten wie Pianolas und Orchestrions, die dort zur Begleitung dienten. Die Positionierung des Films als Feierabendattraktion verlieh ihm dabei eine sozial dem Arbeitermilieu zugehörige Konnotation.²⁰

Mit der Nickelodeonperiode entstanden durch verbesserte Einrichtungen die ersten befestigten Kinos im heutigen Sinne, es waren Ladenkinos die in Deutschland auch den Namen Kintopp trugen. Die musikalische Begleitung war hier meist durchmischt, so waren unter anderem auch Sprecher:innen hinter der Leinwand oder Filmerklärer:innen gängig. Wenn hingegen nur ein:e Pianist:in vorhanden war, war die Begleitung völlig von deren Improvisationskunst und Repertoirekenntnis abhängig und belief sich dementsprechend oft auf

¹⁹ van der Lek 1987, S. 225.

²⁰ Fuchs 2015, S. 33–34.

damals gängiges Klavierrepertoire wie Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann. Das Gegenstück dazu stellt die Nutzung von Phonographen und Musikautomaten dar, denen wie auch zuvor eine Werbefunktion nach außen hin eigen war.²¹ Solche Ballyhoo-Musik, wie man diese vor allem auf ihre Werbewirksamkeit ausgerichtete Musik nannte, wurde früh Gegenstand der Kritik und verschiedener Eindämmungsversuche ab 1907.²²

Da die Ladenkinos aufgrund ihrer niedrigen Preise schnell größere Besucherzahlen verzeichneten, wurde der Film nun auch für weitere Unternehmer:innen attraktiv, in deren Interesse es lag, die soziale Konnotation des Films vom Arbeitermilieu in Richtung der zahlungskräftigen Bourgeoisie zu verschieben. Gegenstand dieses Prozesses war u. a. auch ein Streben nach besserer musikalischer Begleitung, so dass ab 1909 wohlhabendere Kinos die ersten Orchester unterhielten.

Die Bioskopperiode zeugt von einer zunehmenden Bemühung Ton und Bild aufeinander abzustimmen. In den Städten entstanden immer mehr Kinos, und der Film avancierte zur ernsthaften Abendgestaltung. Wie auch in den USA entstanden in den deutschen Metropolen eigens erbaute Kinopaläste, Uraufführungstheater der Produktionsfirmen, die mitunter bis zu 6.000 Zuschauer:innen fassten.²³

Hinzu kam eine Vielzahl Begleitpraktiken, die zum Teil den vorigen Perioden entsprungen waren. Auf die beiden wichtigsten, die Kompilation bzw. die Illustration mithilfe von sogenannter *photoplay music* bzw. Kinotheken und die Originalmusiken, soll im Folgen eingegangen werden. Neben ihnen gab es, v. a. in kleinen und ländlichen Kinos, weiterhin Kinopianist:innen, Musikautomaten sowie eine gängige Praxis der präexistenten Orchestermusik. Ein Vergleich des Stummfilms zum Tonfilm muss sich folglich auf die Musik der Bioskopperiode stützen, als die ersten genuinen Kompositionen für den Film entstanden.

2.1.2 Illustrationspraktiken in der Bioskopperiode

2.1.2.1 Die Kompilation

Die aus der Nickelodeonperiode in die Bioskopperiode übergegangenen Praktiken wurden schon früh wegen der scheinbaren Willkür ihrer Auswahl und dem teilweise sehr niedrigem

²¹ Ebd., S. 34–36.

²² Beinroth / Bullerjahn 2014, S. 30.

²³ Fuchs 2015, S. 37.

musikalischem Niveau kritisiert. Hugo Riesenfeld erinnert sich 1926 wie folgt an die musikalische Begleitung zehn Jahre zuvor:

„A single pianist drummed mechanically on a tuneless instrument. The same threadbare melodies tinkled in one's ears whether the screen showed a tender romance or the villain getting his just reward. During the supper hour the music would stop altogether while the pianist slipped out for a bit of nourishment.“²⁴

Neben der Etablierung von Salonorchestern im urbanen Raum, wurde versucht, diesem mit Hilfe von Musikempfehlungen zu den entsprechenden Szenen eines Films entgegen zu wirken. Bereits 1909 wurden in *The Edison Kinetogram* sogenannte „Music Cues“ oder „Suggestions for Music“ publiziert. Ab 1915 zirkulierten dann gehäuft die sogenannten *cue sheets* in Form von Handzetteln, anfangs als Beilage zu den Filmkopien, später dann als eigenes Produkt der Musikverlage. In Deutschland trugen diese Musikempfehlungen den Namen „Musikaufstellung“ oder „Musikszenarien“ und wurden meist von Kinokapellmeister:innen zusammengestellt. Hier wurde präexistente Musik, meist aus der zweiten Hälfte des 19. Jhd., empfohlen aber auch Kirchen-, Militär-, Tanz- und Volksmusik kamen vor.²⁵ Da auch die *cue sheets* einerseits an einem oft repetitiven und grobschlächtig eingesetzten Repertoire litten und man andererseits merkte, dass verschiedene Szenentypen immer wiederzukehren schienen, entstanden bald eigens für die Kompilation bestimmte Kompositionen. Die ersten dieser Art erschienen 1913 in John S. Zamecniks *Sam Fox Moving Picture Music* und zeugten von einem auf Topoi basierenden Bild-Ton-Verständnis. So wurden unter Titeln wie „Death Scene“, „Church Music“, „War Scene“ oder „Cowboy Music“ kurze Charakterstücke für Klavier abgedruckt. Sie tragen eine spätromantische Klangästhetik, und ihre musikalischen Topoi sind oft auf das Musiktheater zurückzuführen, ihre musikalischen Merkmale werden von Fabich wie folgt zusammengefasst:

- „-ein musikalischer Grundgestus wird das ganze Stück, ohne Stimmungsumschwung und Veränderung durchgehalten.
- die Musik ist so angelegt, daß keine große Entwicklung stattfindet, mit dem praktischen Vorteil, daß jederzeit, etwa bei einem Szenenwechsel abgebrochen werden kann.
- Verzicht auf Einleitung, direkter Beginn
- die Bevorzugung einfacher Reihenformen ermöglicht die Wiederholung einzelner Formabschnitte
- keine motivische Beziehung von Glied zu Glied
- Verzicht auf modulatorische Abläufe, stattdessen Rückungen
- Sequenzierungen ersetzen thematische Arbeit
- Verzicht auf inhaltliche Differenzierung
- Rückzug auf einige wenige Grundgesten“²⁶

²⁴ Riesenfeld 1926, S. 101.

²⁵ Fuchs 2015, S. 39–40.

²⁶ Fabich 1993, S. 23; Fabich bezieht sich dabei z.T. auf: Hansjörg Pauli: *Filmmusik. Stummfilm*, Stuttgart 1981, S. 101.

Diese schemahaften Stücke wurden in den USA *photoplay music* genannt, während sich in Deutschland der Begriff Kinotheken (eine Wortkomposition aus Kino und Bibliothek) durchsetzte, basierend auf der gleichnamigen Reihe solcher kurzen, schemahaften Stücke von Becce, welche ab 1919 beim Verlag Schlesinger erschien und die ersten Originalkompositionen dieser Art aus Deutschland darstellen. Wie in der deutschsprachigen Filmmusikforschung gängig, wird im Folgenden der Begriff Kinothek verwendet, es sei jedoch hervor- gehoben, dass Becce keineswegs das Konzept solcher kurzen Kompositionen für den Film erfunden hat, schließlich erschien die erste Reihe seiner Kinotheken sechs Jahre nach Zamecniks erster Ausgabe der *Sam Fox Moving Picture Music*. Dass in Londons *Film Music. A Summary of the Characteristic features of its History, Aesthetics, Technique and possible Developments* (1970 [1936]) und Ottenheims *Film und Musik bis zur Einführung des Tonfilms. Beiträge zu einer Geschichte der Filmmusik* (1944), zwei weithin verbreitete Grundlagenwerke zum deutschen Stummfilm, dennoch Becce als Erfinder der Kinotheken genannt wird, mag auf einen damals herrschenden Antiamerikanismus zurückzuführen sein, findet jedoch ungeachtet möglicher Ursachen kaum Aufmerksamkeit in der Filmmusikfor- schung.

Weiter ist zu differenzieren zwischen Kompilation und Illustration. Während beide Begriffe zur Stummfilmzeit weitgehend synonym verwendet wurden,²⁷ ist im Folgenden die Illustration als übergeordneter Begriff bezüglich der allgemeinen Vertonung eines Stummfilms zu verstehen, darunter fällt auch eine durchkomponierte Originalkomposition für einen Film. Die kompilatorische Praxis meint im Folgenden hingegen explizit eine Illustration, deren musikalischer Bestand collagenartig aus präexistenten Werken oder Kinotheken zusammen- gesetzt ist.

Während der Biskopperiode erschien eine Reihe von Anthologien, die Kinothek-Stücke, prä- existente Werke des Konzertrepertoires oder beides nach unterschiedlichen Kriterien geord- net, für den Gebrauch bei verschiedenen Filmszenen empfohlen. Zu den relevantesten zählen neben Zamecniks *Sam Fox Moving Picture Music* (1913) unter anderem Edith Langs und George Wests *Musical Accompaniment of Moving Pictures* (1920) und Ernő Rapées *Motion Picture Moods For Pianists and Organists* (1924). Hervorzuheben ist in diesem Zusammen- hang Maria Fuchs Dissertation ‚*Fragmente musikalischer Poetologie*‘. *Studien zum Allge- meinen Handbuch der Film-Musik* (1927) (2015), welche sich mit Erdmanns, Becces und Bravs *Allgemeinem Handbuch*, der größten Anthologie solcher Art im deutschsprachigen

²⁷ Fabich 1993, S. 19.

Raum,²⁸ befasst und die hermeneutische Grundlage einer solchen toposbasierten Katalogisierung für den filmischen Gebrauch analysiert.

Daneben veröffentlichten bald auch viele Musikverlage ihre eigenen Filmmusikreihen, B. Schott Söhne führte die *Domesticum-Film-Reihe*, der Verlag Robert Rühle veröffentlichte die *Filmharmonie* und der Heinrichshofen's Verlag die *Preis-Kino-Bibliothek*, während bei Schlesinger die *Universal-Film-Musik* erschien.

Auf Basis dieser Anthologien und Reihen wurde von den Kinokapellmeister:innen vor Ort eine Begleitmusik zusammengestellt. Deren Qualität war der zeitgenössischen Rezeption nach zu urteilen jedoch äußerst wechselhaft. So kritisierte Erdmann im *Allgemeinen Handbuch* selbst, dass „die Praxis, aus aller möglichen, bunt zusammengewürfelten Musik eine Filmbegleitung zu kompilieren, [...] so vollkommen unseren gewohnten Anschauungen vom künstlerischen Musikschaffen“ widerspreche, „daß man sich kaum vorzustellen vermag, wie auf dieser Basis einmal etwas Wertvolles zustande kommen könnte“²⁹. Dennoch handelte es sich bei der Kompilation um das vorherrschende Gestaltungsmittel in der Bioskoperperiode, dem sich auch das *Allgemeine Handbuch* verpflichtet hatte.

Der Grund für den weiten Erfolg einer sonst eigentlich unliebsamen Praxis kann in den von Hugo Riesenfeld geschilderten Entstehungsumständen einer musikalischen Begleitung liegen:

„In preparing the music for a film, the director first has the picture run off while he makes notes. He then consults his library for selections which he believes will produce the proper atmosphere. With these before him he again calls for a running off of the film, and working at a piano, he tries out the music he has selected. Now and then he presses a button which notifies the projectionist to stop the machine while he looks for a different number or makes further notes. After the music is assembled and timed to the film, it is turned over to copyists who prepare a complete score for the musicians. Usually three or four days are devoted to rehearsals.“³⁰

Hier zu erkennen ist der große Bedarf an Musik, der in Kinokapellen der 1920er herrschte, sowie der große Zeitdruck, unter welchem die Kompilationen parallel zum laufenden Betrieb zustande kamen. Ausschlaggebend waren dabei auch die Größe und Auswahl ihrer Notenbibliotheken oder jener der Kinos. Es war also die effiziente und universale Natur dieser Technik, die ihr zum Erfolg verhalf. In diesem Zusammenhang spielt die Provenienz der in der Bioskoperperiode gängigen Besetzung innerhalb der Kinos eine Rolle.

Die Besetzungsbezeichnung der Salonorchester, welche sich 1910 in den Kinos als Standardbesetzung durchgesetzt hatten, bezieht sich auf einen Anfang des 20. Jhd. gängigen

²⁸ Das thematische Skalenregister zählt insgesamt 3050 musikalische Nummern für den Gebrauch. Vgl. Erdmann / Becce / Brav 1927, Bd. II.

²⁹ Erdmann / Becce / Brav 1927, Bd. I, S. IX–X.

³⁰ Riesenfeld 1926, S. 103.

Klangkörper, basierend auf einem Klaviertrio und meist um „Flöte, Klarinette, Oboe, Trompete, Posaune, Harmonium, Klavier, Schlagzeug, Violine I (meist doppelt), Violine obligat, Violoncello und Kontrabass“³¹ erweitert. Das Salonorchester wurde auch Pariser Besetzung genannt, da es den französischen Caféhauskapellen nachempfunden wurde, und hatte dementsprechend vorerst nichts mit dem Film zu tun.³² Charakteristisch hieran ist jedoch, dass die Größe einer Salonorchesterbesetzung so unterschiedlich sein konnte, dass die dafür orchestrierten Werke sowohl von einem Klaviertrio bis hin zu einem voll besetzten Salonorchester mit möglichst geringem Einfluss auf die Wirkung des Stückes spielbar sein mussten. Dieser Aspekt ist besonders zentral, da die meisten Kinokapellen in der Provinz deutlich kleiner und unprofessioneller ausfielen als in den großen Kinos der Metropolen. Die musikalische Begleitpraxis machte sich dies mithilfe der Kompilation zu Nutze. Für die Veröffentlichung von Kinotheken hieß das, dass alle Stücke in variabler Besetzung zu erwerben waren (meist für großes Orchester, Salon- bzw. kleines Orchester, Quintett, Klaviertrio oder nur für Klavier oder Violine), und andererseits entsprechend simpel strukturiert sein mussten, um im Fall des Falles auch nur auf einem Klavier noch den gewünschten Zweck zu erfüllen.

2.1.2.2 Die Autorenillustration

Neben der Kompilationspraxis waren in den 1920er Jahren eigens für einen Film in Auftrag gegebene Originalkompositionen, sogenannte Autorenillustrationen, von Bedeutung. Der Begriff geht auf Erdmann zurück, der darin eine Originalkomposition für einen Stummfilm verstand und tritt in dieser Form im deutschsprachigen Raum erstmals 1913 mit Joseph Weiss' Musik zu *Der Student von Prag* auf.³³ Eine Autorenillustration kann dabei neben genuinen Eigenkompositionen präexistente Musik verwenden und zeichnet sich für Erdmann besonders dadurch aus, dass es sich dabei um eine zusammenhängende Musik aus der Feder eines:einer Komponist:in oder eben Autor:in, handelt und stellt damit einen Gegenpol zur Willkür der kompilatorischen Praxis dar.³⁴ Die Zahl der Autorenillustrationen im deutschsprachigen Raum nahm jedoch erst im folgenden Jahrzehnt zu. Grund dafür war mitunter auch die erst spät einsetzende Bemühung der Filmindustrie im Lichte einer

³¹ Ottenheim 1944, S. 62.

³² Ebd., S. 60–63.

³³ Erdmann / Becce / Brav 1927, Bd. I, S. 6–7.

³⁴ Ebd.

„Standardisierung und um eine Anhebung des qualitativen Niveaus zur Steigerung der Filmwirkung und des Unterhaltungswertes“³⁵, das zahlungskräftigere Bürgertum als Zielgruppe anzusprechen. Mit dieser Entwicklung war auch die Etablierung des Salonorchesters einhergegangen.

Innerhalb dieser Dynamik postuliert Oliver Huck zwei gegensätzliche Strömungen unter den Komponisten der ersten Autorenillustrationen von 1913 und 1914. Eine, ausgehend von Becce, Bruno Müller, Paul Lincke, Ralph Benatzky und Robert Stolz, die sich um die Popularität der Filmmusik bemüht habe, und eine, ausgehend von Ferdinand Hummel und Josef Weiss, die sich um eine Nobilitierung der Filmmusik bemüht habe.³⁶ Der Autorenfilm kann also als praktischer Handlungsort der abstrakten Diskurse in der Filmmusikpresse gesehen werden. Konsens herrschte in der Filmmusikpresse jedoch darüber, dass große Filme grundsätzlich eine eigene Musik bräuchten.³⁷ Dennoch blieb die Zahl der Filme mit einer eigens dafür komponierten Musik immer deutlich in der Minderheit, insgesamt erschienen während der Bioskopperiode nur 56 Filme mit Autorenillustration in Deutschland.³⁸ Im Vergleich wurden in Deutschland allein im Jahr 1927 2.192 Filme, davon 242 Langspielfilme, produziert,³⁹ die Autorenillustration stellte also die Ausnahme dar.

Dem legt Erdmann zwei praktische Probleme zugrunde. Einerseits fehle es an ausreichendem Interesse der Filmindustrie an einer qualitativ hochwertigeren Filmmusik und damit an finanziellen Mitteln. Andererseits seien zu wenig kompetente Komponist:innen am Film interessiert. Beide zusammen behinderten die Entstehung echter „Musikfilme“.⁴⁰ Darüber hinaus war aufgrund des Stadt-Land-Gefälles der (musikalischen) Ressourcen verschiedener Kinos auch nach Entstehung einer Autorenillustration keineswegs garantiert, dass diese in allen Kinos den Vorstellungen ihrer Urheber:innen entsprechend erklingen würde. Guido Bagier berichtet dazu:

„Mit halber, drittel oder zehntel Besetzung wird, wenn der Theaterbesitzer den lobenswerten Ehrgeiz hat, sich der angebotenen ‚eigenen‘ Musik zu bedienen, meist ohne jede Probe die Komposition heruntergespielt, ein Grausen für den anwesenden Verfasser, ein Rätsel für den Kunstfreund, der den geachteten Namen des Komponisten kopfschüttelnd mit den vorgeführten Tönen verknüpft.“⁴¹

³⁵ Bullerjahn 1996, S. 283–284.

³⁶ Huck 2022, S. 327–328; Linckes für 1913 angekündigte Film-Operette *Glückswalzer* ist zwar nicht erschienen, seine Musik ist jedoch im Manuskript erhalten, siehe: <https://www.auction.fr/lot/musik-lincke-paul-der-gluckswalzer-tonfilm-von-paul-lincke-musikmanuskript-mit-66479552>, Zugriff: 24.09.2025.

³⁷ Fuchs 2015, S. 45.

³⁸ Bullerjahn 1996, S. 286–287.

³⁹ Jason 1935, S. 78; dazu werden hier alle zugelassenen Filme in Deutschland gezählt, wodurch auch Schmalfilme und Wochenschauen in die Nummer einfließen. Da Kurzspielfilme 1927 lediglich drei Filme ausmachen, entfällt die deutliche Mehrheit der Filme in dieser Statistik auf Wochenschauen und ähnliche Produktionen.

⁴⁰ Erdmann / Becce / Brav 1927, Bd. I, S. 7.

⁴¹ Bagier 1925, S. 352.

Aber auch bei den Uraufführungen in den Metropolen herrschten teilweise prekäre Bedingungen. So berichtet Ottenheim, dass die Musik oft viel zu spät in Auftrag gegeben worden wäre und wiederum Gegenstand zahlreicher kurzfristiger Änderungen am Film durch die Regisseur:innen oder die Zensur wurde, so dass manche Kompositionen erst am Tag ihrer Uraufführung und entsprechend flüchtig geprobt werden konnten.⁴²

Und auch Erdmann sieht in den bis 1927 erschienenen Autorenillustrationen zwar einen guten Ansatz, vermisst aber dennoch deren künstlerische wie praktische Grundlage. Für ihn sei unter einer Autorenillustration vor allem eine Verbesserung der bestehenden Kompilationspraxis zu verstehen und darin auch ein Schritt in Richtung eines „Musikfilms“, wie er es nennt. Es handelt sich bei der Autorenillustration also keineswegs um eine Filmmusik, nach Erdmanns Verständnis, ein Produkt, das nur unter Einbezug der Musik während der Genese des Drehbuchs und der Filmaufnahmen entstehen könne.

Erdmann wählte den Begriff der Autorenillustration daher bewusst, um diese Kompositionen einerseits vom Musikkurator abzugrenzen und andererseits, um den damals stark mit künstlerischem Anspruch aufgeladenen Begriff der Originalkomposition zu meiden.⁴³ Hintergrund dessen war auch, dass die Kinomusik oft jenen Komponist:innen als Tätigkeitsfeld diene, die keine neoklassische „Trivialmusik“⁴⁴ schreiben und gleichzeitig Schönbergs und Stravinskis kompositorischem Weg nicht folgen wollten. Denn besonders die experimentellen Komponist:innen forderten den Einsatz Neuer Musik in dem damals neuen Medium, eine Forderung, die 1927–1929 in den Experimentalfilmen der Baden-Baden-Musikfeste mündete und abseits des populären Kinos Wirkung entfaltete.

Dabei postuliert Dettke einen Gegensatz zwischen einer Kinomusik und einer Filmmusik, der sich hier für eine Verwendung im weiteren Verlauf anbietet. Die Kinomusik zeichne sich durch ihre Live-Aufführung im Kino aus und treffe vor allem verschiedene Gattungen der Stummfilmmusik (Kinotheken, Improvisation u. ä.). Die Filmmusik hingegen zeichne sich durch ihre feste Verbindung von Bild und Ton aus, wie sie nur auf einem Lichttonfilmstreifen möglich sei.⁴⁵ Die dramaturgische Verknüpfung von Film und Musik, die daraus hervorgeht, kann, wie Bullerjahn hervorhebt, jedoch auch bereits im Stummfilm bezüglich der sogenannten Autorenillustrationen entstehen. So positioniert Emilio Audissino Huppertz' Autorenillustration zu *Metropolis* trotz ihrer Live-Charakteristik nicht im Bereich der

⁴² Ottenheim 1944, S. 94.

⁴³ Fuchs 2015, S. 45–46.

⁴⁴ Thiel 2001, S. 76.

⁴⁵ Dettke 1995, S. XVII–XIX.

Kinomusik, sondern, aufgrund ihrer engen dramaturgischen Verzahnung mit Bild und Handlung, im Bereich der Filmmusik.⁴⁶ Hier ist demnach die ästhetische Schwelle zwischen Stummfilm und Tonfilm erreicht. Davon ausgehend postuliert Bullerjahn, dass mit den späten 1920er Jahren bereits alle grundlegenden Gestaltungsmittel der Filmmusik für den Tonfilm in den Stummfilmmusiken etabliert waren.⁴⁷

Welcher Natur diese Gestaltungsmittel waren und wie sich die einzelnen Techniken im Stummfilm und im Tonfilm unterscheiden wird, in Kapitel 3 „Wandel kompositorischer Mittel“ erläutert.

2.1.3 Diskurs in den Filmmusikperiodika der 1920er Jahre

Die Diskussion ästhetischer Fragen in der Filmmusik kommt nicht umhin, sich mit den einschlägigen Periodika der Bioskopperiode zu befassen. Ab 1910 gab es in den USA regelmäßige Beiträge zum Themenkomplex Filmmusik in verschiedenen Periodika. Bereits zuvor erschienen in Deutschland innerhalb von Filmzeitschriften vereinzelt Artikel, welche die Filmmusik zum Gegenstand hatten. Beinroth und Bullerjahn weisen 18 Artikel mit Musikbezug aus 1907 in *Der Kinematograph* nach. Bis Ende der Stummfilmperiode folgten dort 75 weitere.⁴⁸ Als besonders einflussreich gelten dabei Poldi Schmidts⁴⁹ filmmusikalische Texte, die ab 1911 gelegentlich in *Der Kinematograph* erschienen.⁵⁰

Erst deutlich später jedoch etablieren sich eigene Zeitschriften und Sonderausgaben zur Filmmusik. Zwei der bedeutendsten Theoretiker der Bioskopperiode, Hans Erdmann und Kurt London, übernahmen jeweils erst 1924 ein Musikreferat, Erdmann im *Reichsfilmblatt* und London im *Film-Kurier*.⁵¹ Beide veröffentlichten später theoretische Abhandlungen, die zur Grundlagenliteratur geworden sind.⁵² Erdmanns Beiträge zum *Allgemeinen Handbuch* gehen dabei weitgehend auf seine Schriften im *Reichsfilmblatt* und in *Film-Ton-Kunst*, wo Erdmann ab 1926 Redakteur wurde, zurück und wurden oft nur marginal angepasst.⁵³

Gegenstand des Diskurses in den verschiedenen Filmperiodika war zum großen Teil eine Kritik der gängigen Illustrationspraktiken, welche auch Produkt eines Spannungsfeldes

⁴⁶ Audissino 2016, S. 45–63.

⁴⁷ Bullerjahn 1996, S. 283–288.

⁴⁸ Beinroth / Bullerjahn 2014, S. 23.

⁴⁹ Poldi Schmidl war das Pseudonym Leopold Schmidts, eines Musikkritikers.

⁵⁰ Fuchs 2015, S. 88–89.

⁵¹ Fuchs 2015, S. 88–89.

⁵² Siehe: London 1936; sowie: Erdmann / Becce / Brav 1927.

⁵³ Fuchs 2015, S. 148–153.

zwischen Kunst und Nicht-Kunst der Filmmusik entsprang. Anfänglich wurde dabei besonders an der Improvisation Kritik geübt. Ein Kritiker schrieb 1914 im *Kinematographen*:

„Noch immer pocht der Kinomusiker auf seine Fähigkeit, die Begleitmusik aus dem Moment erfinden zu können, und wie haltlos ein solches Talent in Gegenüberstellung zu ein- und mehraktigen Films [sic!] ist, braucht nicht erwiesen zu werden. Es ist meine Pflicht, mit allem Nachdruck darauf aufmerksam zu machen, darauf aufmerksam zu machen, dass der Naturmusiker im Lichtbildtheater sich überlebt hat. [. . .] Und das Formen im Rahmen einer Phantasie erstreckt sich höchstens auf Umkehrung des Themas, auf einige wenige Nachahmungen, Tonartänderungen und Sequenzenreihen. Die Einfügung neuer Themen scheitert zumeist an der Furcht, sie im unrichtigen Moment zu bringen. Diese begrenzte Technik des Naturmusikers im Kino zeitigt das höchst langweilige Variieren innerhalb eines oder zweier Motive. Was zwischendurch zu hören ist, sind Läufe, Arpeggien, Tonschlingen und Verlegenheitsakkorde. Glaubt der Musiker am Kinoklavier wirklich, das Publikum sei derart unmusikalisch, um alle diese traurigen Ereignisse nicht zu hören? Also: Schluss meine Herren Kinopianisten mit den angeblich geistreichen Illustrationen. Lassen sie sich Ouvertüren, Phantasien, Charakterstücke und Potpourris kommen [. . .]. Ein gut vom Blatt gespieltes kleines Stück, dessen Inhalt mit der Stimmung im Film nur halbwegs übereinstimmt, hat mehr Wirkung als die halbstündige Variation des Feuerzaubermotivs in der Tonart C-Dur, untermengt mit allerlei aktuellen Schlagerphrasen.“⁵⁴

Doch auch die Besetzung und die mancherorts angewandte mechanische Reproduktionen waren Gegenstand der Kritik.

„Manches Mal bleibt das musikalische Ungeheuer mitten in der Vorführung stehen, seine Rolle ist eben abgespielt. Gemächlichen Schrittes geht der Türsteher an das Dings heran und windet das Uhrwerk schnarrend wieder auf. Auf der Leinwand spielen sich die drolligen Vorgänge zwischen Hund und Polizei, oder des rollenden Fasses meinestwegen, ab, und dazu ertönt mit einem Male wehmütstiefe Musik des Chopinschen Trauermarsches. Jedem wird dies aufgefallen sein, aber wo ist der Unternehmer, der seine liebe teure Orgel dem ästhetischen Empfinden der Zuhörer opfern möchte? Dieses sehr Jahrmarktmäßige muss aus den Veranstaltungen verschwinden“⁵⁵

Als Resultat dessen gab es verschiedene Bemühungen um eine Steigerung der musikalischen Qualität und um eine Standardisierung dieser.

In einem ersten Schritt etablierten sich Salonorchester in größeren Lichtspielhäusern bereits ab 1909. Im Folgejahr übernahmen auch die übrigen Kinos diese Standardbesetzung, obwohl man im *Der Kinematograph* noch 1908 der Auffassung gewesen war, „ein Orchester wird seine Aufgabe selbst bei vorzüglichen Leistungen nie so gut erfüllen können, als ein Pianist, der sich den einzelnen Teilen der Handlung bei Dramen und humoristischen Sujets so exakt anschließen vermag“.⁵⁶ Dieser Wechsel hin zum Salonorchester bot eine, wenn auch weiterhin volatile, weitgehende Besetzungssicherheit. Kritisiert wurden diese darauffolgend zumeist aber eher aufgrund ihrer geringen Probenzeit und etwaig unzulänglicher Besetzung in kleineren Kinos und im ländlichen Raum.⁵⁷

Die in der Folge etablierte Kompilation wurde zwar als Verbesserung zur Improvisation, welche sie als vorherrschende Illustrationspraktik abgelöst hatte, wahrgenommen, bald

⁵⁴ „Kino-Musik und Kino-Varietés. Zwischen Parkett und weisser Wand“ 1914, fol. 52.

⁵⁵ „Zukunftsmusik“ 1907, fol. 1.

⁵⁶ „Die Musik zum lebenden Bilde“ 1908, fol. 2–3.

⁵⁷ Bullerjahn 1996, S. 287–288.

jedoch aus verschiedenen Gründen kritisiert. Zentrale Kritikpunkte waren dabei die collagartige Natur dieser Technik, welche durch die Aneinanderreihung verschiedener, mehr oder weniger passend ausgewählter Stücke eine Reihenfolge abseits der Logik der dazugehörigen Bildfolge ohne Modulationen und daher mit hörbaren Unterbrechungen schuf.⁵⁸ Die Schuld für die daraus entstandene Problematik wurde nicht nur den Filmproduzent:innen zugeschrieben, sondern auch bei den Musiker:innen gesucht:

„Schuld an der Vernachlässigung der Filmmusik, die sich so wenig um das Wesen des Films kümmert, ist das unselige Pflichtgefühl des Musikers. Er hat nicht den Mut, ein gewähltes Musikstück zu wechseln, bevor er beim letzten Takte anlangte, und er hat geradezu das Gefühl eines musikalischen Verbrechens, wenn man ihm zumuten würde, er solle manche Szenen überhaupt nicht begleiten“⁵⁹

Des Weiteren wurde die allgemeine Legitimität einer Übertragung präexistenter Musik auf einen Film, für den dieselbe nicht geschaffen wurde, infrage gestellt. Pringsheim schreibt, es sei „doppelt unkünstlerisch [...] einem Musikstück, irgendeinem Stück Kunst, das seinen Ort und seine Funktion hat, eine Verwendbarkeit zu unterstellen, die seinem Wesen und seinem Zweck fremd ist“⁶⁰.

Von der durchaus durchmischten Lage des Diskurses zeugt jedoch die vom Journalisten Wallner-Basté eingenommene Gegenposition zu Pringsheim. Dieser schreibt, „Greuelpropaganda“ wie jene Pringsheims bediene sich:

„der Behauptung, die illustrative Verwendung tue dem musikalischen Kunstwerk Gewalt an, schände, verstümme es. Unwahr. Wahr ist vielmehr, dass beim Film zwar die Musik ancilla ist, dienende Magd – nicht mehr wie vor Jahrhunderten theologiae, sondern fortschrittlicher Weise nun des selbstherrlichen Zelluloidstreifens, der abrollend nicht wartet, bis ein Liebesblick sich in einem langen Adagiosatz nach Gebühr wiedergespiegelt hat: dass aber das Anpassen der fertigen Musik in Form, Tempo, Phrasierung an die filmischen Erfordernisse die musikalische nicht verletze, das eben erreicht des Illustrators Geschick und Taktgefühl. [...] An Filmmusik Massstäbe der Sinfonik zu legen, ist sinnlos. Wollt ihr nach Regeln messen, Kunstrichter, was nicht nach euren Regeln Lauf, denkt an Hans Sachsens Mahnung: sucht davon erst die Regeln auf. Filmmusik, verkannte, gescholtene, unentbehrlich selbstlose Helferin – sollst leben, Filmmusik!“⁶¹

Die Kernpunkte dieser Kritik, gegen die Wallner-Basté sich wehrt, und deren maßgebliche Ideallösung eigens dafür komponierten Musik ist, klingen an, als der *Berliner Börsen-Courier* 1922 wie folgt die gängige Musikpraxis kritisiert. Es handle sich dabei um einen:

„der schlimmsten Uebelstände [...], die – aus allen populären Kompositionen zusammengesetzt – große klassische Musikwerke entwertet, ohne eine reinlichere Aufnahme des Films beim Publikum zu erzwingen. Im Gegenteil: die Masse, die Beethoven vom Kino her kennt, wird, wenn sie seine Symphonien später hört, die aus dem Kino bezogenen kitschigen Begleitvorstellungen nicht mehr los. Und der Film selbst kann erst zu der letzten Wirkung des bewegten Lichtbilds kommen, wenn dem

⁵⁸ Beinroth / Bullerjahn 2014, S. 24.

⁵⁹ *Der Kinematograph* [1916], o.S., zit. n. Beinroth / Bullerjahn 2014, S. 25.

⁶⁰ Pringsheim 1923, S. 12, zit. n. Fuchs 2015, S. 96.

⁶¹ Wallner[-Basté] 1927, fol. 2.

rhythmischen Wechsel des Bildablaufs die Musik entspricht. D.h. also, wenn zu dem Film eine Originalmusik geschrieben wird.“⁶²

Vor dem Hintergrund eines Drangs hin zu einer Originalmusik, im Sinne einer bereichernden Einheit aus Bild und Ton, sowie der Reproduktion dieser bei gleichbleibender Qualität, bildet dieser Diskurs so den Boden, auf dem die Tonfilmmusik entstand. Explizitere Forderungen in Richtung einer allgemeinen, im weitesten Sinne mechanischen Einheit zwischen Bild und Ton waren in diesem Kontext wegbereitend.

Passend dazu war die Forderung nach Originalkompositionen, welche genau diesen Problemen Abhilfe schaffen sollte, nicht neu im filmmusikalischen Diskurs, sondern bereits ab 1909 ein zentraler Teil dessen. Schon im Vorjahr wurde generell „die Bedeutung einer trefflichen Musik“⁶³ hervorgehoben. Im Folgenden ging es dann auch um den künstlerischen Wert des Filmes und der Musik, welche gemeinsam ein Gesamtkunstwerk ergeben sollten.⁶⁴ Die dahinterstehenden Forderungen einer „trefflichen Musik“ konkretisierten sich im Laufe der 1910er Jahre weiter. Mit Etablierung der Kompilation erhob Schmidl den Einwand, die episodische Natur dieser Technik ohne dramaturgische Übergänge zwischen ihnen würde entgegen der zusammenhängenden Geschichte eines Spielfilms stehen⁶⁵ und 1921 forderte Schmidl, dass der Komponist in die Dreharbeiten eingebunden werden müsse, damit eine komplementäre und förderliche Einheit zwischen Bild und Musik entstehen könne.⁶⁶ Damit bezog er sich auf die ersten Langspielfilme, zu denen in Deutschland auch Musik in Auftrag gegeben worden war. Diese entstand jedoch erst nachdem der Film bereits abgedreht war, so beispielsweise im Fall von *Der Student von Prag* (1913).⁶⁷

Obwohl im Laufe der 1920er Jahre zahlreiche Filme mit dazugehörigen Originalkompositionen erschienen, von denen einige vor oder während der Dreharbeit entstanden waren, beherrschte noch 1929 die in ihren Grundzügen gleiche Forderung den Diskurs:

„Der einzige Weg, eine Einheit von Filmdrama und Musik sicherzustellen ist natürlich der: Musiker zu den Aufnahmen beizuziehen und ihnen die Komposition zum jeweiligen Filmstück zu übertragen. Nur so kann eine Musik entstehen, die den Intentionen des Regisseurs hinsichtlich des Gesamtstils und des Stimmungsgehaltes entspricht, und die in ihren einzelnen Motiven und Sätzen eine symphonische Beziehung zum gespielten Drama hat.“⁶⁸

⁶² „Die Filmbegleitmusik“ 1922, o.S., zit. n. Fuchs 2015, S. 99.

⁶³ „Die Musik zum lebenden Bilde“ 1908, fol. 3.

⁶⁴ Beinroth / Bullerjahn 2014, S. 25.

⁶⁵ Schmidl o.J., o.S., zit. n., Beinroth / Bullerjahn 2014, S. 25.

⁶⁶ Schmidl 1921, o.S.

⁶⁷ Beinroth / Bullerjahn 2014, S. 25.

⁶⁸ Bernhard 1929, S. 174–175.

Anders als einige Jahre zuvor jedoch erwägt Paul Bernhard hier bereits, ob die Problematik einer unzulänglichen Reproduktion einer Originalkomposition durch eine mechanische Kopplung von Ton und Bild bald aufgehoben würde. Das Aufkommen des Tonfilms war bereits absehbar und hier gewissermaßen antizipiert.

2.2 Umbruch durch den Tonfilm

2.2.1 Technische Voraussetzungen und Bemühungen um Synchronisation von Bild und Ton

Um die Etablierung des Tonfilms gegen Ende der 1920er Jahre zu ermöglichen, bedurfte es einer Reihe technischer Voraussetzungen, deren zentraler Gesichtspunkt die Synchronität zwischen Bild und Ton darstellt. In dieser Hinsicht gab es bereits zum Zeitpunkt der ersten öffentlichen Filmvorführungen Bemühungen um eine solche Kopplung von Bild und Ton in Form von Musik. Die technische Entwicklung dieser Kopplung schritt parallel und mit den Entwicklungen der Stummfilmmusik verschränkt voran und muss daher immer im Zusammenhang mit dieser betrachtet werden.⁶⁹

Bereits 1891 koppelte Edison einen Phonographen an den Bildstreifen eines Guckkastens, der Raum für mehrere Leute bot. Der daraus entstandene Kinetoskop, wie ihn Edison nannte, gab jedoch nur Ton zu 15 Metern Film wieder. In den folgenden knapp dreißig Jahren gab es zahlreiche Versuche, die Bild-Ton-Kopplung neben Lösungen, die eine maschinelle Kopplung an ein Grammophon nutzten, durch unterschiedliche Gleichlaufsysteme zu verwirklichen. Entweder durch die Kopplung des Bildstreifens mit dem Ablauf eines Notenstreifens am unteren Bildrand, im sogenannten Noto-Verfahren, durch einen abgefilmten, dirigierenden Kapellmeister im Bild, im sogenannten Beck-Verfahren (typisch für die Stummfilmoper), oder durch das Mitlaufen eines Ziffernblattes im Bild, welches die verbleibende Zeit bis zum nächsten Thema angab, im sogenannten Emmerich-Verfahren.⁷⁰

Zwei weitere Ansätze sind dabei aufgrund ihres alternativen Bild-Ton-Verhältnisses hervorzuheben. 1903 begann der Filmproduzent Oskar Meßter mit der Herstellung seiner „Ton-Bilder“. Meßter patentierte mehrere in ihren Grundzügen ähnliche Verfahren zur Synchronisierung von Bild und Ton, die sich darin auszeichnen, dass sie das Ziel verfolgten, den

⁶⁹ Fuchs 2015, S. 44.

⁷⁰ Bullerjahn 2012, S. 490.

Film der Musik unterzuordnen und das sonst recht stabile Machtgefüge zwischen Bild und Ton umzukehren. Dazu ließ Meßter u. a. 1910 eine dafür von Paul Lincke geschriebene Musik als Notenband ablaufen und auf Film festhalten. Als das Bild gefilmt wurde, war das Tempo der Kamera an jenes des Notenstreifens geknüpft.⁷¹

Einen anderen, auch stark musikgebundenen Ansatz, wählte Carl Robert Blum. Das System, welches er das Musikchronometer nannte, ähnelt in seinen Grundzügen dem Noto-Verfahren und anderen Gleichlaufsystemen. Auch hier lief ein Notenstreifen durch das Sichtfeld des:der Dirigent:in, die Besonderheit lag jedoch in Blums dazugehöriger Erfindung, dem Rhythmograph, einem mit zwei Knöpfen ausgestattetes Gerät, in dem der zu beschriftende Notenstreifen des Musikchronometers von einer Spule auf die andere abgerollt wird. Dabei kann durch das Betätigen der beiden Knöpfe entweder ein Hauptakzent oder ein Nebenakzent mit Farbe auf dem Notenstreifen festgehalten werden, um welchen später die Partitur ergänzt wird. Zentral war für Blum dabei, dass so, wenn man, je nach Ausgangslage, entweder die Aufnahmekamera oder den Projektionsapparat eines fertigen Films mit dem Rhythmograph koppelte, diese rhythmische Notation und damit auch die spätere Notation der Partitur den „natürlichen“ Rhythmus der Musik festhielt, da die rhythmische Darstellung aufgrund der gleichbleibenden Geschwindigkeit des Notenstreifens den Notenwerten räumlich gerechter wird als die herkömmliche Notation. So sollte die musikalische Begleitung einerseits reproduzierbar sein, da auf diese Weise die zeitliche Interpretation eines Dirigenten an den Filmstreifen geknüpft festgehalten war, und andererseits für eine bessere und musikalisch hochwertigere Begleitung garantieren.⁷² Die Vorzüge eines solchen Systems gegenüber der Verwendung anderer Verfahren beschreibt Bernhard wie folgt:

„Es [das Musikchronometer] verkoppelt lediglich Film und Musik zu der unentbehrlichen Einheit, aber es bietet dabei nicht nur die Möglichkeit, die Kompensation [sic!; meint verm. Komposition] ein für allemal nach den Absichten des Autors wiederzugeben, er läßt daneben dem Dirigenten die nötige Freiheit, sie nach seinem Ermessen zu interpretieren. Ja, der Apparat fördert geradezu ein freieres Musikzieren, denn er entbindet den Musiker von den aufreibenden Bemühungen um den unerläßlichen Kontakt mit dem Film.“⁷³

Obwohl das Musikchronometer nach seiner ersten öffentlichen Aufführung 1926 viel Anklang fand und auch Edmund Meisel, welcher der Rhythmik in seinen Filmmusiken einen besonderen Wert zumaß, zeitweise mit dem Gerät arbeitete, setzte sich Blums Erfindung nicht durch. Dies lag nicht nur an dem mit diesem Verfahren verbundenen Aufwand und

⁷¹ Ottenheym 1944, S. 51.

⁷² Kocher 2023, S. 74–81.

⁷³ Bernhard 1929, S. 176; Über Bernhard ist neben einigen musikjournalistischen Publikation mit Bezug auf den Stumm- und Tonfilm kaum etwas bekannt. Es muss daher davon ausgegangen werden, dass er neben seiner Funktion als Musik- bzw. Filmkritiker eine andere unbekannte verwandte Tätigkeit verfolgte.

seinen technischen Mängeln, sondern auch daran, dass der Tonfilm den Bedarf für Verfahren solcher Art kurz darauf vollkommen aufhob.⁷⁴

In der Stummfilmkomposition ging man derweil einen anderen Weg. Um in großen Originalkompositionen eine möglichst hohe Synchronität mit dem Film zu gewährleisten, vermerkten Komponisten in ihren Partituren und den infolge gedruckten Direktionsstimmen sogenannte *cue words*. Stichwörter dieser Art beschreiben das Bildgeschehen an der betroffenen Stelle und ermöglichen dadurch besondere Effekte auf die richtigen Bilder. Huppertz' Klavierauszug zu *Metropolis* zählt so beispielsweise 1028 Stichwörter, die dem:der Kinokapellmeister:in als Orientierung dienen und die Synchronität gewährleisten sollten.⁷⁵ Darüber hinaus richteten manche Komponist:innen kurze Vorwörter an die Kapellmeister:innen in entsprechenden Einlagen des gelieferten Notenmaterials, in denen sie auf mögliche Anpassungen des Tempos und sogar der Abspielgeschwindigkeit des Films, je nach Akt und Szene, eingehen. Huppertz instruiert den Kapellmeister so beispielsweise im Klavierauszug zu *Die Nibelungen*, 1. Teil: *Siegfried*:

„Die Musik ist im allgemeinen für ein normales Vorführungstempo von 24 Bildern in der Sekunde geschrieben (bei Vorführungen durch Ernemann-Apparat). Dieses Tempo kann evtl. auch auf 25 gesteigert werden, dementsprechend auch das musikalische Zeitmaß. Der Film spielt bei gedachter Vorführung 2 Stunden 3 Minuten. Jedes schnellere Tempo und die dadurch erfolgende Verhetzung der Musikzeitmaße würde die beabsichtigte Wirkung völlig zerstören.

Dringend notwendig ist Ihre Verständigung mit dem Vorführer, und Sie wollen bitte folgende Punkte zur wesentlichen Erleichterung Ihrer Zusammenarbeit freundlichst beachten.

Im I. *Gesang* bis zum Drachenkampf empfehle ich die Vorführung auf ein Tempo zu beschränken, daß das Bild nicht flackert; also langsame Einstellung, Drachenkampf normales Tempo nehmen, nach dem Kampf wieder etwas bremsen, dann flott durch bis zum Schluß.“⁷⁶

Während *cue words* auch heutzutage noch eine Rolle in der Filmmusik spielen, wurden die meisten dieser Bemühungen um eine möglichst präzise Bild-Ton-Synchronität vom Tonfilm abgelöst. Die ersten Erfolge auf diesem Gebiet konnten mithilfe verschiedener Nadeltonfilme erzielt werden, zu denen eine entsprechende Schallplatte angefertigt und mitgeliefert wurde, die synchron zur Projektion abgespielt wurde. Versuche dieser Art hatte es bereits ab Edisons Unternehmungen 1891 gegeben. Ab 1912 gab es erneut eine Anstrengung um technisch verbesserte Aufnahme- und Wiedergabeverfahren, v.a. in den USA verfolgten Firmen wie die Western Electric Co. verschiedene Ansätze mit unterschiedlichen Grammophonplatten und Verstärkungsverfahren. Am populärsten auf diesem Gebiet war das Vitaphone-

⁷⁴ Kocher 2023, S. 79–81.

⁷⁵ Strobel 2010, S. 77.

⁷⁶ Einleitung zur *Nibelungen*-Musik, 1. Teil: *Siegfried*, mit dem Titel *Sehr geehrter Herr Kapellmeister* von Gottfried Huppertz, März 1924, Berlin, Deutsche Kinemathek, 4.3-197905 Huppertz 2/2. Für eine Transkription vgl. Güttinger 1987, S. 95; sowie: Bullerjahn 1996, S. 305.

Verfahren, welches eine Wachsplatte mit 17 Zoll Durchmesser und 33½ Umdrehungen pro Minute verwendet. Solche Wachsplatten hatten wie alle anderen Platten des Nadelton-Verfahrens nur eine begrenzte Laufzeit, weshalb sie meist für Kurzfilme verwendet wurde. Im Falle des Vitaphones betrug die Laufzeit einer Wachsplatte 11 Minuten, für lange Vorführungen mussten also mehrere Seiten bzw. Platten verwendet werden, was einen Stopp der Projektion erforderte. Der bekannteste Film im Vitaphone-Verfahren war *The Jazz Singer* mit Al Jolson, der nach seiner Uraufführung in New York am 6. Oktober 1927 zum internationalen Erfolg wurde. Wie auch zuvor der erste Vitatonfilm *Don Juan* (Alan Crosland, 1926), in dem nur Orchestermusik und Geräusche aufgenommen wurden, wurde den Dialogen in *The Jazz Singer* wenig Bedeutung zugemessen, so dass sie zwar mit aufgenommen, dabei jedoch improvisiert wurden. Während die deutschsprachige Presse den Film gehalten aufnahm, war der Erfolg des Tonfilms von diesem Zeitpunkt an auch in Deutschland nur noch eine Frage der Zeit und öffnete die Tore für den Lichttonfilm, eine Technik, die man der deutschen Filmindustrie bereits 1923 wiederholt erfolglos angeboten hatte.⁷⁷

Bereits 1913 begann Joseph Vogt nach eigener Aussage, sich mit dem Problem der fotografierten Töne auseinander zu setzen. Nach dem Ersten Weltkrieg schloss er sich 1919 mit Joseph Engl und Joseph Massolle zur Triergon zusammen. Das Grundprinzip ihrer Idee war es, über eine schalldruckempfindliche Lichtquelle den Ton auf einem Filmstreifen zu kodieren und umgekehrt über eine photosensitive Zelle beim Abspielen des Films wieder in Schall umzuwandeln, deshalb wurde diese Technik im Folgenden Lichttonfilm genannt. Vogt nennt dabei drei Grundsätze ihrer Arbeit:

- „1. Als Schallträger muß der gleiche Film dienen, der auch das Bild trägt.
2. Der Schall nur fotografisch aufgenommen und durch fotografische Prozesse vervielfältigt werden.
3. Alle erforderlichen Einrichtungen für die Schallaufnahme, -verstärkung, -übertragung, -fixierung, -kopierung und -wiedergabe dürfen den Originalschalleindruck nicht deformieren.“⁷⁸

Am 17. September 1922 hatte die Technik bereits ihren späteren Zustand erreicht und wurde bei einer Vorführung im Alhambra-Kino in Berlin vorgestellt. Die Reaktionen in der Presse reichten von Enthusiasmus bis zu vollständiger Ablehnung.⁷⁹ Obwohl sich die Technik in ihren Grundzügen danach nicht mehr veränderte, dauerte es bis ans Ende der Dekade, für die deutsche Filmindustrie, um sich des Lichttonfilms zu bedienen.

Die daraus resultierenden Veränderungen waren enorm. Es ergaben sich daraus auch völlig neue Aufnahmebedingungen, welche mit teils enormen Kosten einhergingen. Plötzlich

⁷⁷ Ottenheim 1944, S. 131.

⁷⁸ Vogt 1964, S. 11.

⁷⁹ Ebd., S. 44.

mussten neue schalldichte Hallen gebaut werden, deren Wände maßgeblich bis zu 30 Meter tief in den Boden reichten, und die Kamera mit einer gepolsterten Kabine umgeben werden, damit weder ihre eigenen Kurbelgeräusche noch Erschütterungen von schweren Autos oder ähnlichem von außerhalb mit aufgenommen würden.⁸⁰

Hinzu kam, dass erstmals die Notwendigkeit für eine genormte Bildfrequenz bestand (24 Bilder in der Sekunde wurden zum Standard, ein ähnlicher Wert wie zum Niveau der Stummfilmzeit. Dies garantierte jedoch auch die gleiche Spiellänge und zu einem gewissen Grad auch die gleiche Wirkung in verschiedenen Spielstätten.⁸¹

Dies alles geschah jedoch vor dem Hintergrund einer Unklarheit über die Zukunft des Tonfilms. Diese Unsicherheit ist auch daran zu erkennen, dass Bernhard 1929 noch erwägt, die Zukunft des Tonfilms möge darin liegen, dass die Filmindustrie Empfehlungen für zu ihren Filmen passenden Schallplatten herausgeben würde. Weiter prophezeit er, dass dies gegebenenfalls nicht mehr nötig sei, da man sich die Technik eines Übertragungsverfahrens zunutze machen könne, ähnlich jenem welches kurz darauf tatsächlich im Fernsehen angewandt wurde:

„Vielleicht aber werden alle diese Probleme schon in Bälde dadurch hinfällig, daß die Filme mitsamt ihrer komponierten Musik gar nicht mehr an einzelne Theater verliehen werden brauchen. Man kann ohne allzu viel Phantasie voraussehen, daß mit der Vervollkommnung der Wellenübertragung für Ton und Bild die Filmtheater sowohl die Filme wie die für sie komponierte Musik in vollkommener Synchronisation von einer Sendestation übernehmen werden. Erst dieser Modus wird allen Filmbühnen einheitliche optisch-akustische Vorführungen von vollendeter Beschaffenheit ermöglichen. Erst dann werden die Filmgesellschaften die Verpflichtung fühlen, ihren bildnerischen Leistungen gleichwertige musikalische zuzugesellen. Denn dann werden ihre Bemühungen sich ökonomisch und künstlerisch lohnen. Filme von absoluter Einheit in Bild und Ton werden dann überall auf der Erde gleichzeitig vor Millionen gespielt werden. Die besten Komponisten werden sich zur Verfügung stellen, und eine geniale Filmmusik wird eine Wirkung in die Breite haben, wie sie bislang in der Geschichte der Musik unbekannt war.“⁸²

Bernhard vergisst hier das Problem der mit dem Tonfilm verlorengehenden Übersprachlichkeit des Stummfilms. Außerdem wissen wir heute, dass große Filmmusiken zwar erst mit dem Tonfilm internationale Anerkennung fanden, wie beispielsweise in Personen wie Dimitri Tiomkin, Ennio Morricone oder John Williams, dass dies jedoch keineswegs durch die Technik des Fernsehens geschah, wie Bernhard vermutete.

⁸⁰ Warschauer 1929, S. 174.

⁸¹ Ottenheim 1944, S. 131–132.

⁸² Bernhard 1929, S. 176–177.

2.2.2 Widerstände in der Filmmusikbranche

Während der Tonfilm in den USA bereits früher Fuß fasste als in Europa, wiegte man sich vor dem neuen Medium hierzulande aus praktikablen wie ästhetischen Gründen in Sicherheit. Ursprünglich schien der Tonfilm noch deutlich teurer als eine Besetzung für Live-Musik zu sein. Für ein Orchester mit neun Musiker:innen zahlten Kinos 1929 demnach rund 50.960 Reichsmark pro Jahr, während ein Programm mit Tonfilm hingegen 90.800 Reichsmark pro Jahr kostete.⁸³ Dieses Verhältnis schien sich jedoch recht schnell zu relativieren, denn noch im selben Jahr legt Warschauer dar, dass gerade bei Kinobetreiber:innen, eine Präferenz dazu vorherrschte, Künstler:innen einmal zu bezahlen und aufzunehmen, anstatt ihnen jeden Abend im Kino eine Gage zu zahlen.⁸⁴ Und tatsächlich waren die Gagen für Musiker:innen in Kinokapellen teils ungewöhnlich hoch, wie Riesenfeld für die USA belegt:

„In the larger of our motion picture theatres the minimum salary is eighty-three dollars a week, and almost half of the players get one hundred dollars. First stand players and concert masters usually are paid from \$7000 to \$10,000 a year. The organists get from \$6000 to \$20,000, depending on their individual performances.“⁸⁵

Aber auch auf ästhetischer Ebene gab es Zweifel an der künstlerischen Gleichwertigkeit des Tonfilms mit seinem stummen Vorgänger. So hieß es unter anderem, der Film würde durch den Ton in eine Krise gestürzt, da die Stummheit zu seinen grundlegenden Gesetzen gehören würde, wodurch der Ton einen der schönsten Werte des Films bedrohen würde.⁸⁶ Es handle sich im Tonfilm lediglich um „photographiertes Theater“⁸⁷. Außerdem käme es dabei zur „Neutralisierung unserer empfangenden Phantasie durch die Zwischenschaltung eines der Sprache von Licht und Schatten fremden Element“⁸⁸. Weiter herrschte Zweifel, ob es eine Bereicherung des Films durch „das Reden, das dreidimensionale Tönen, ausgehend von zweidimensionalen Gebilden“⁸⁹ gäbe.

Überlegungen jener Art unterfütterten bei vielen Filmmusikkomponist:innen, -dirigent:innen und anderen Fachleuten einen Unglauben an den möglichen Erfolg des Tonfilms. So sah Riesenfeld im Vitaphone-Verfahren ausschließlich eine geeignete Möglichkeit, kleinen Kinos ohne oder mit sonst nur schlechter Musikbegleitung Zugang zu den Begleitmusiken

⁸³ Ottenheim 1944, S. 137.

⁸⁴ Warschauer 1929, S. 173.

⁸⁵ Riesenfeld 1926, S. 105.

⁸⁶ Warschauer 1929, S. 172.

⁸⁷ Lüschen 1929, o.S. zit. n. Thomas 1962, S. 11.

⁸⁸ Jacques 1929, o.S. zit. n. Thomas 1962, S. 11.

⁸⁹ Eggebrecht 1929, o.S. zit. n. Thomas 1962, S. 11.

erstklassiger Kinokapellen zu bieten, er hielt jedoch sonst weiter an der Zukunft der Live-Musik fest.⁹⁰

Und noch 1929 verständigten sich alle Lichtspieltheater in Deutschland, den Stummfilm weiter im Programm zu behalten, da gute Orchester von 35 Mann, wie im Emelka-Palast, nicht durch mäßig synchronisierte Musik zu ersetzen seien⁹¹ und die bis dahin verbreiteten Tonfilmanlagen unbrauchbar wären.⁹² Umso unerwarteter muss für viele der erdrutschartige Sieg des Tonfilms gewesen sein, als 1930 die heimische Tonfilmproduktion von acht Tonfilmen im Vorjahr auf 101 Tonfilme schoss.⁹³

Im Folgenden wurde oft die Hoffnung laut, es würde eine ähnliche Entwicklung wie in den USA geben, wo nachdem rund 35.000 Berufsmusiker:innen aus Kinos entlassen wurden, diese allesamt wieder eingestellt werden mussten, angeblich, da der Stummfilm dem Tonfilm überlegen gewesen sei. Jedoch war auch diese stark rezipierte „Auferstehung“ des Stummfilms in den USA nur von kurzer Dauer.⁹⁴

Der Deutsche Musikerverband (DeMuV), eine gewerkschaftlich organisierte Vereinigung der deutschen Berufsmusiker:innen, übte erwartungsgemäß harsche Kritik am Tonfilm, da seine Mitglieder ihre Existenzen durch die neue Entwicklung bedroht sahen (immerhin waren laut Angaben des DeMuV rund 50.000 der Berufsmusiker:innen in Deutschland im Filmbetrieb beschäftigt)⁹⁵. Zu diesem Zweck veröffentlichte der Deutsche Musikerverband sogenannte Aufklärungs- und Werbeschriften, die oft polemisch gegen den Tonfilm wetterten. Gegen Mitte des Jahres 1930 geriet die öffentliche Diskussion auf ihren Höhepunkt und wurde in nahezu allen einschlägigen Zeitschriften zugunsten der Kinomusiker:innen behandelt. Dort hieß es unter anderem:

„Der Tonfilm ist praktisch nur eine Verkapselung von Lichtbild und Grammophon. Tonfilm ist schlechtes Theater, Halbseide oder aber Margarine. Der hundertprozentige Tonfilm ist nichts anderes als eine hundertprozentige Verdummung des Publikums“⁹⁶

Aber auch Filmkritiker standen dem Tonfilm lange kritisch gegenüber, so hinterfragte der Filmkritiker Rudolf Arnheim am Schluss einer kritischen Ausführung über den Tonfilm den künstlerischen Wert des neuen Mediums mit den suggestiven Worten: „Der Tonfilm als

⁹⁰ Riesenfeld 1926, S. 104.

⁹¹ Scheer 1929, zit. n. Ottenheim 1944, S. 138.

⁹² Ottenheim 1944, S. 138–139.

⁹³ Jason 1935, S. 85.

⁹⁴ Ottenheim 1944, S. 137–138.

⁹⁵ Nach Ottenheim 1944, S. 141.

⁹⁶ Ebd., S. 140.

verbessertes Opernglas und als Konservenbüchse – herrlich! Der Tonfilm als eine eigene Kunstform...?“⁹⁷

So heftig, wie die Diskussion diesbezüglich entbrannt war, so schnell verschwand sie auch wieder. 1931 erinnert sich der Musikwissenschaftler Georg Schünemann anlässlich einer Sondervorstellung mit Orchester noch einmal zurück an die goldenen Zeiten der großen Kinokapellen und schreibt, auch das Publikum wünsche sich die Live-Musik zurück.⁹⁸ Ernsthaft diskutiert wurde dies jedoch nicht wieder.

2.2.3 Direkte Auswirkungen auf die filmmusikalische Kompositionspraxis

Das Verschwinden der Orchester aus den Kinos und ihre indirekte Relokalisierung in die Studios entrückte sie nicht nur dem Bewusstsein des Publikums, es hatte auch weitere ästhetische Folgen. Unter anderem durch die neuen Aufnahmetechniken. Die vom Tonfilm bedingte Mikrofonierung der Filmmusik hatte einen nicht marginalen Einfluss auf die Filmmusik im Allgemeinen, da Kompositionen nun die Eigenheiten der verwendeten Mikrofone berücksichtigen mussten. Wie ein Instrument in der Aufnahme klang, variierte stark nach Instrumentengruppe. Auf einer kompositorischen Ebene waren die Folgen möglicherweise noch stärker, so schreibt London, die Mikrofone und Lautsprecher der frühen Tonfilme hätten kein echtes *pianissimo* und kein starkes *fortissimo* aufnehmen oder wiedergeben können. Dies habe zur Folge gehabt, dass Komponist:innen die Dynamik stärker durch Phrasierung, Instrumentation und Kontrasteffekte gestalteten.⁹⁹

Des Weiteren verlor der Film durch das Element der Sprache seine internationale Komponente und deutsche Filme konnten nicht ohne weiteres in den USA gezeigt werden, wie auch umgekehrt. Schauspieler:innen mussten daher nun neben einem Beweis ihrer Begabung der Deklamation zeitweise Rollen auch in verschiedenen Sprachen spielen. Die Filme wurden also gleich mehrfach in verschiedenen Sprachen abgedreht, ein nicht zu unterschätzender Aufwand bei den ohnehin hohen Kosten für einen Filmdreh.¹⁰⁰ Bei anderen Schauspieler:innen wurde sich ein Grund überlegt, weshalb die gespielte Figur möglicherweise einen Akzent haben könne, beispielsweise eine Migrationsgeschichte oder ähnliches. Wenn aber ihr Englisch beispielsweise so schlecht war, dass ihre Arbeit in einem englischen Film

⁹⁷ Arnheim 1928, S. 61.

⁹⁸ Schünemann 1931, S. 506–507.

⁹⁹ London 1936, S. 181–182.

¹⁰⁰ Warschauer 1929, S. 174.

undenkbar war, zogen viele betroffene Schauspieler:innen zurück in ihre Heimatländer, in denen sie weiter im Film arbeiten konnten.

Ein weiterer Fallstrick, der jedoch nur verhältnismäßig wenig Opfer forderte, war der Wandel der schauspielerischen Darstellung. Nun, da es die Sprache gab, wirkte die pantomimische Darstellungsweise der Stummfilmzeit, wie sie manche Schauspieler:innen wie John Gilbert mit in den Tonfilm überführten, fehl am Platz und verlangte nach einer Anpassung der Spielweise. Nicht jedem;jeder gelang dies.¹⁰¹

Musikalisch erhofften sich nun vor allem Komponist:innen neue Möglichkeiten. Wiederholt kam der Ruf nach einer nun möglichen „Herstellung von 100-prozentigen Musikfilmen“¹⁰² auf. Dass es eine Filmgattung dieser Art nie zu einer Vorherrschaft in der internationalen Filmindustrie brachte, ist vermutlich auch darauf zurückzuführen, dass solche Hoffnungen die neue Konkurrenzsituation der Musik mit anderen akustischen Elementen außer Acht ließen. Während die Stummheit des frühen Films anfangs noch durch den Einsatz von Musik kachiert wurde, wurde diese Stummheit im ästhetischen Selbstverständnis vieler Filmschaffender mit Aufkommen des Tonfilms zur Tugend erhoben, welche es zu schützen galt.¹⁰³ Der französische Dichter und Filmregisseur Benjamin Fondane fasste die Neubewertung der Stummheit im Film 1930 wie folgt zusammen:

„these images are silent and the cinema is silent. Not (as we believed) because there was no way to make the characters speak, not because it is flawed and lacking, but because its *raison d'être*, the cause of its good fortune, was to have found (accidentally, and I admit, out of powerlessness) that which differentiated it, set it apart from all the other arts, that which made it unique: this was the fact that it was silent, that it gave us the stuff of the moral, visual, and cosmogonic world, under the guise of silence.“¹⁰⁴

Dass die Stummheit derart idealisiert wurde, legt eine Diskrepanz in der Wahrnehmung des Films als Kunstgattung Ende der 1920er Jahre offen. Denn während die Gegner des Tonfilms den stummen Film lobten und Heinrich Strobel geradezu vor einem „Rückfall in die naturalistische Theaterei“¹⁰⁵ warnte, kann gesagt werden, dass der Erfolg dem Tonfilm, und damit der Nutzbarmachung von Dialog und Geräusch, Recht gab. Freilich ist eine Diskussion über den künstlerischen Wert solcher konträren filmischen Ansätze damit nicht obsolet. Forderungen ihrer Art lösten sich jedoch bald auf, da von Seiten der Filmindustrie der Druck auf die betroffenen Akteur:innen stieg, sich mit den neuen Produktionsregeln des Mediums

¹⁰¹ Jossé 1981, S. 280–282.

¹⁰² Huppertz, Gottfried: Brief an Max Hinrichsen vom 20. Oktober 1930, Leipzig, Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 1422.

¹⁰³ Für eine ausführliche Diskussion dessen vgl. Buhler 2024.

¹⁰⁴ Fondane 1930, S. 47.

¹⁰⁵ Strobel 1929, S. 316, zit. n. Stern 1981, S. 24.

zurecht zu finden. Am Beispiel von Hollywood kann gesehen werden, wie aufgrund geänderter Ansprüche an die Filmkomposition im Tonfilm andere Komponist:innen als zuvor engagiert wurden:

„In the late 1920s, the Hollywood studios either called upon composers with experience in silent-film scoring from deluxe theatres or they recruited composers, orchestrators and arrangers with experience on Broadway, including songwriters for film musicals. The composers from the deluxe cinemas, such as Riesenfeld and Mendoza, were assigned to score the synchronized silent films, whereas those who had specialized in arranging and composing Broadway production music, such as Max Steiner, Louis Silvers, Herbert Stothart and Alfred Newman, were assigned to the musicals and talking pictures. These initial assignments would have important consequences as studios quickly eliminated silent-film production, leaving a set of composers trained more on Broadway than in the silent cinema to establish the musical conventions of the Hollywood sound film.“¹⁰⁶

Aus kompositorischer Sicht sind daher vor allem jene Veränderungen in Betracht zu ziehen, welche mit neuen akustischen Elementen abseits der gängigen Stummfilmmusik in Verbindung standen.

Einerseits herrschte die ersten Jahre des Tonfilms eine Faszination für die Dialog- und Geräuschwiedergabe vor, welche ihren Ausdruck in einem Spektrum von Filmen mit verschiedener Relevanz der Sprachverständlichkeit auf Kosten von Musik und anderer Klangeffekten, bis hin zum hundertprozentigen Talkie (auch Talking Picture), fanden.¹⁰⁷ Infolgedessen etablierte sich die Komposition in Nummern, welche sich entweder nicht mit dem Dialog schnitten oder sich dezent unter diesen legten, wie sie weitgehend bis heute in klassischen Hollywood-Produktionen gang und gäbe ist. James Buhler und Hannah Lewis gehen dabei davon aus, dass es weder, wie lange in der Wissenschaft angenommen wurde, Probleme im Re-Recording (also der separaten Tonaufnahme nach dem Filmdreh) noch ein Mangel an Sprachverständnis waren, die zu diesem Wechsel führten. Da bereits vor 1930 zahlreiche Filme existierten, die den Dialog mit Musik unterlegten, nehmen sie stattdessen eine Distanzierung vom Klangbild des Stummfilms an, der Tonfilmmacher:innen dazu bewegt habe, die musikalische Begleitung anstelle einer durchkomponierten Musik in Nummern zu gestalten.¹⁰⁸

Andererseits bestand nun die Möglichkeit, Musik so in das Handlungsgeschehen einzubauen, wie es vorher nicht möglich war, sodass diegetischen Musik nun eine zentrale Rolle in der Komposition einnahm. Nachdem die anfängliche Forcierung der Sprachwiedergabe ihren Sensationscharakter verloren hatte, kam es daher zu einem Aufblühen der Musikfilmproduktionen. Dies geschah am prägnantesten in Form dessen, was London als „theme-

¹⁰⁶ Buhler / Lewis 2016, 19.

¹⁰⁷ Ebd., S. 16–17.

¹⁰⁸ Ebd., S. 19–20.

song« craze“¹⁰⁹ bezeichnet. Das Einbauen eines bekannten Schlagers oder Liedes in die musikalische Illustration, welches bereits in den letzten Jahren der Bioskopperiode in Form des Song Pluggings begonnen hatte, wurde im frühen Tonfilm ungleich verbreiteter. Dabei fungierten Film und Schlager optimalerweise beidseitig als Werbung füreinander. Die daraus entstehende Filmgattung wurde gemeinhin Schlagerfilm¹¹⁰ genannt und ließ, sofern sie sich keiner präexistenten Werke bedienten, die Liedkomposition trotz der oft harschen Kritik von Seiten vieler Filmschaffender zu einem wichtigen Bestandteil der Komposition werden, auch da sich das musikalische Material des restlichen Films immer wieder daraus ableitete. Die kompositorische Reaktion auf Dialog und Geräusch, sowie die Nutzbarmachung von diegetischer Musik stellt zwei zentrale Neuerungen in der Filmkomposition durch den Tonfilm dar und lässt noch keine direkten Schlüsse auf die etablierten Praktiken der Stummfilmkomposition zu.

Bullerjahn erkennt vier Gestaltungsmittel der Autorenillustration. Dazu zählen die deskriptive Technik, die Mood-Technik und die Leitmotiv-Technik. Bullerjahn nennt außerdem die Baukastentechnik, bemerkt jedoch selbst richtigerweise, dass diese nach ihrer Anwendung bei Satie erst in den 1980er Jahren wieder im Experimentalfilm angewandt wurde.¹¹¹

Die drei Techniken zogen sich durch alle Autorenillustrationen der 1910er und 1920er Jahre und gingen direkt in die Techniken des Tonfilms über, weshalb die Autorenillustration als direkter Wegbereiter der Filmmusik für den Tonfilm gesehen werden muss. Ausgehend von diesen drei Techniken können fünf kompositorische Mittel identifiziert werden, welche die Komposition während der Bioskopperiode maßgeblich prägten und in verschiedener Popularität bis heute in der Filmmusik fortbestehen. Zu diesen zählen die Leitmotivik, die Mood-Technik, die Audiovisuelle Crossmodal Correspondence in mehreren Ausprägungen, sowie in ihren aktualisierten Formen die Techniken der Kinotheken und des Song Pluggings.

Da Huppertz' filmisches Werk neben einer Reihe von Kinothekstücken zu einem großen Teil aus Autorenillustrationen besteht, die dieselben fünf Techniken der musikalischen Illustration aufweisen, soll die genauere Natur des Übergangs dieser Techniken aus der Bioskopperiode in die ersten Jahre des deutschen Tonfilms im Folgenden anhand je eines dafür signifikanten Tonfilms von Gottfried Huppertz untersucht werden.

¹⁰⁹ London 1936, S. 118.

¹¹⁰ Ottenheim 1944, S. 30; für eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem Begriff in Abgrenzung zu Operettenfilm, Filmoperette, Opernfilm und Filmoper vgl. Thomas 1962, S. 18 36

¹¹¹ Bullerjahn 1996, S. 288–289; Darin findet sich auch eine kurze Einschätzung über das Fortbestehen dieser Techniken im heutigen Hollywood-Kino.

3. Wandel filmkompositorischer Mittel im Tonfilm

3.1 Die Kompilation

3.1.1 Huppertz' Kinotheken in der Stummfilmzeit

Während Huppertz weitgehend für seine Autorenillustrationen zu *Metropolis* und *Die Nibelungen* bekannt ist, schrieb er auch zahlreiche Kinotheken, wie sie bereits bezüglich der Kompilation und Illustration erläutert wurden. Um eine Analyse dieser Praxis im Tonfilm zu ermöglichen, soll kurz auf Huppertz' Werke für verschiedene Filmmusikreihen eingegangen werden.

Huppertz' erste Filmmusik war mit der Originalmusik zu *Die Nibelungen* bereits eine Autorenillustration von großem Umfang. Zuvor war Huppertz weitgehend unbekannt und betätigte sich vorrangig als Liedkomponist und als Sänger auf verschiedenen deutschen Opernbühnen. Während die Komposition für den Film ihm aufgrund seiner Bühnenerfahrung und der Nähe des Stummfilms zum Operngenre nicht allzu schwer gefallen sein mag, liegt auch darin eine Grundlage der Komposition für Kinotheken. Heute sind über ein Dutzend Kinotheken in mindestens vier Filmmusikreihen verschiedener Verlage¹¹² von Huppertz erhalten. Werke wie *Fest der Freude* trugen mehrsprachige Titel auf Englisch, Französisch und Spanisch (*Smiles – Bonheur – Alegria de la vida*), sowie dazu passende Situationsbeschreibungen in allen vier Sprachen. Die deutsche dazu lautet: „freudige, lustige Bewegung – frohes Schaffen – rüstige Arbeit – Vorbereitung zum Fest – Aktschluss –“¹¹³ und unterscheidet sich darin kaum von anderen Kinotheken der 1920er Jahre.

Charakteristisch an Stücken wie diesem ist die mehrfache Ausführung in verschiedenen Besetzungen, der schematische Aufbau und die hermeneutische Deutungsoffenheit für den Gebrauch im Kino. Besonders fällt in diesem Zusammenhang auf, dass die Mehrheit von Huppertz' Werken für Kinotheken aus seinen zuvor erschienenen Originalkompositionen hervorgingen. So erschien der ursprünglich aus den *Nibelungen* stammende *Hunnenritt* 1927 als Kinothek bei Robert Rühle unter der Beschreibung „Reiterhorden – Verfolgung – wilde Jagd – Barrikadenkämpfe – Schlachtenmusik – Naturkatastrophen –“¹¹⁴.

¹¹² Erhalten sind Werke aus den Reihen *Preis-Kino-Bibliothek* (Heinrichshofen, Magdeburg), *Serie A* (der Film-Musik-Union, Berlin; später B. Schott's Söhne, Mainz), *Domesticum-Film-Serie* (B. Schott's Söhne, Mainz) und *Filmharmonie* (Robert Rühle, Berlin).

¹¹³ Huppertz 1927c, Deckblatt.

¹¹⁴ Huppertz 1927d, Deckblatt.

Die ursprüngliche Verwendung als Illustration für den Ritt der Hunnen in einer mittelalterlichen Heldensage verliert dabei ihre Relevanz und öffnet die Musik zu einer hermeneutischen Umdeutung. Hierin deckte sich die Praxis auch mit dem theoretischen Diskurs ihrer Zeit. Im *Allgemeinen Handbuch* heißt es dazu, dass die Bedeutung einer Musik nur in Nuancen erfassbar sei, was eine semantische Offenheit mit sich bringt und andererseits zu einer musikalischen Hermeneutik innerhalb des *Allgemeinen Handbuchs* führte, die zu einer Kategorisierung nach sogenannten Stimmungsatmosphären führte. Dabei wollte man:

„auf möglichst sorgliche und eingehende Weise, wenn auch natürlich eben nur intuitivem Wege, zu einer wortgemäßen Ausdeutung der einzelnen Stücke gelangen. Einen Vorteil wird diese Methode auf alle Fälle haben könne: solche andeutenden *Vorschläge* – nur um solche kann es sich handeln – können die Stimmung eines Tonstücks zuweilen dadurch klarer schildern, daß sie zunächst einmal einen *prägnanten Gefühlskreis* bezeichnen, von dem aus dann genauere Rückschlüsse auf dessen konzentrischen Linien gemacht werden können, als es sonst möglich wäre.“¹¹⁵

Ein solcher musikhermeneutischer Ansatz brachte, wie Fuchs zeigt, einen Bezug auf die barocke Affektlehre und Kretzschmars musikalische Hermeneutik mit sich, sodass man schlussendlich von einer Übernahme von musikalischen Topoi aus der ersten Musik- und Operntradition des 18. und 19. Jhd. sprechen kann.¹¹⁶

Auch Auszüge aus *Metropolis* und weitere Stellen aus der Musik zu den *Nibelungen* fanden Eingang in Kinotheken (diese sind: *Rivolta (Marcia caratteristica)*¹¹⁷, *Im Garten Eden / In the Garden Eden / Dans le jardin Eden*¹¹⁸ und *Elegie. Andante affettuoso*¹¹⁹). Dabei wählte Huppertz immer die musikalisch selbstständigen Stellen der Filme aus und verzichtete auf die andernfalls aus ihrem Kontext gerissenen Leitmotive. Dies ist insofern naheliegend, da Komponisten wie Huppertz in der Autorenillustration oft ähnlich wie bei der Komposition für Kinotheken kurze Abschnitte komponieren mussten. Deren Charakter war ausschließlich illustrierend, weshalb sich diese Abschnitte besonders gut für die Verwendung in anderen Filmen eigneten.

Im Falle von *Rivolta* lautet die Beschreibung „Marsch revoltierenden Charakters“ und bleibt so recht eindeutig. Die hier ins Spiel kommenden Topoi sind der Marsch an sich und die Idee einer Revolte bzw. einer aufgewühlten Menschenmenge. Die Umsetzung des Ersteren lässt sich hier anhand der starren Begleitung in Vierteln mit dem Zusatz *sempre marcato*, dem starken Einsatz von Schlagwerk im selben Viertelrhythmus, sowie an der fanfarenartigen Melodiegestaltung dominiert durch die Trompete erkennen. Der revoltierende Aspekt

¹¹⁵ Erdmann / Becce / Brav, 1927, Bd. I, S. 63.

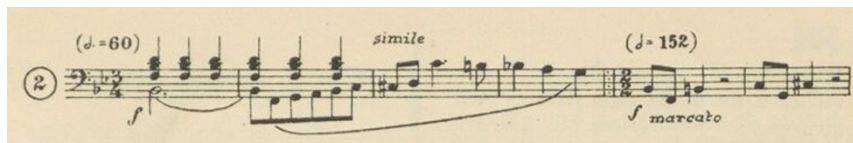
¹¹⁶ Fuchs 2015, S. 131–143 & 200–217.

¹¹⁷ Huppertz 1928.

¹¹⁸ Huppertz [1929].

¹¹⁹ Huppertz 1927e.

wiederum entspricht den musikalischen Aspekten des im *Allgemeinen Handbuch* unter „Eine Revolte ist im Gange“ angeführten Stücks (Notenbeispiel 1), hierunter fallen die marschartige Charakteristik verbunden mit chromatischen Läufen und Tritonisprüngen.¹²⁰



Notenbeispiel 1: Notenincipit 326 zu John Stepan Zamecnik „Sam Fox Photopl. Edit III, 1, S. 2. Allegro agitato. Allegro“ mit der Beschreibung „Eine Revolte ist im Gange“ (Erdmann / Becce / Brav 1927, Bd. II, S. 25)

Umgekehrt kann hieraus geschlossen werden, dass die kompilatorische Praxis, einschließlich ihrer toposbasierten Logik, auch Eingang in die durchkomponierten Autorenillustrationen fand.

Darüber hinaus spiegelt diese doppelte Positionierung Huppertz' als Komponist von Autorenillustrationen und Kinotheken auch die ästhetisch inkohärente Haltung des Komponisten vor dem Diskurs um die Techniken der Kompilation und der durchkomponierten Filmmusik wider. Während die collagenhafte Natur der Kompilation der Idee einer originellen Filmmusik auch während der Stummfilmzeit widerspricht, waren die Kinotheken einflussreich genug, um auch in der Autorenillustration und, wie im folgenden Abschnitt gezeigt wird, sogar im frühen Tonfilm wirksam zu werden.

Wie erfolgreich Huppertz mit seinen Kinotheken war, ist nicht klar. Für einen gewissen Erfolg spricht jedoch, dass er vom Verlag Peters mit der Anfrage kontaktiert wurde, verschiedene Werke von André-Ernest-Modeste Grétry, Edvard Grieg, Moritz Moszkowski, Hugo Wolf und Zygmunt Stojowski zu filmmusikalischen Zwecken zu arrangieren.

3.1.2 Fallbeispiel: *Siegfrieds Tod* (1933)

Ein Sonderfall in Bezug zur kompilatorischen Praxis im Tonfilm stellt Huppertz' Musik zu *Siegfrieds Tod* von 1933 dar, eine stumme Neubearbeitung des ersten Teils der *Nibelungen*-Filme Langs von 1924 mit einer auf Lichttonfilm eingespielten Musik. Abgesehen von einem von Theodor Loos eingesprochenen Vorwort und der durchgängigen, mechanisch mit dem Bild verknüpften Musik, sind dem Film alle Eigenschaften eines Stummfilms zu eigen, weshalb er auch als stummer Tonfilm beschrieben werden kann. Es ergibt sich somit eine Diskrepanz zwischen technischer und ästhetischer Zugehörigkeit des Films.

¹²⁰ Vgl. Erdmann / Becce / Brav 1927, Bd. II, S. 25.

Huppertz' Briefwechsel mit Max Hinrichsen ist zu entnehmen, dass er die 1924 für den ersten Teil von Langs Stummfilmepos *Die Nibelungen* entstandene Filmmusik im Sommer 1932 „völlig umgearbeitet und mit dem Berl.[iner] Sinf.[onie] Orchester im Tonfilm aufgenommen habe.“¹²¹ Der Film erschien jedoch erst im Folgejahr, 1933, vermutlich, da dies auch Richard Wagners 50. Todesjahr war. Die Umarbeitung geschah unter der Aufsicht Fritz B. Biermanns, der jedoch nicht im Film genannt wird, hier wird weiterhin Fritz Lang als Regisseur genannt. Ob Lang aber tatsächlich in diese Produktion einbezogen wurde, ist fraglich. Der Umfang der in *Siegfrieds Tod* vorgenommenen Veränderungen im Verhältnis zu Langs *Die Nibelungen*, 1. Teil: *Siegfried*, offenbart sich bereits mit einem Blick auf die Länge der jeweiligen Filme. War Langs Vorlage von 1924 noch ca. 150 Minuten lang, so dauert seine Tonfilmfassung von 1933 nur knapp 80 Minuten und damit etwas mehr als halb so lang.

Die Kernhandlung dreht sich noch immer um den Drachentöter Siegfried, der mithilfe der Tarnkappe König Gunther zum Sieg in seinem Werben um die starke Brunhilde verhilft, wofür er Gunthers Segen für eine Ehe mit seiner Schwester Kriemhild erhält und später durch einen Verrat durch Hagen ums Leben kommt. Als Konsequenz mit der Kürzung des Films geht jedoch auch eine Vereinfachung der Handlung einher. Wie Mueller darlegt, wird dabei Gunthers Mitschuld an Siegfrieds Tod gänzlich auf Hagen verschoben, der hier zum typischen Bösewicht stilisiert wird. Weiter nähert sich die Handlung Wagners *Ring der Nibelungen* an, mit dem Unterschied jedoch, dass das Ende in *Siegfrieds Tod* offenbleibt und den Eindruck entstehen lässt als sei die „Revanche“ Kriemhilds weiter ausstehend, ohne dass eine ähnliche Bearbeitung von *Die Nibelungen*, 2. Teil: *Kriemhilds Rache*, geplant gewesen wäre. Mueller zieht hier den logischen Schluss zur Politik der NSDAP und der Instrumentalisierung Wagners und des Nibelungenepos zur politisch motivierten Propagierung einer ausstehenden Rache des deutschen Volkes,¹²² der sogenannten „Dolchstoßlegende“. Man führte die Niederlage im Ersten Weltkrieg, sowie die damit einhergehende desaströse Lage der frühen Weimarer Republik und die unliebsamen Folgen des Friedensvertrags von Versailles (im Vokabular der NSDAP auch oft: „Schande von Versailles“) im nationalsozialistischen Narrativ auf einen Verrat zurück, analog zur Tötung Siegfrieds durch Hagen. Joachim Heinzle erklärt die Logik dahinter folgendermaßen: „Wie der im offenen Kampf

¹²¹ Huppertz, Gottfried: Brief an [Max] Hinrichsen vom 8. November 1932, Leipzig, Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 1422; Die erhaltene Partitur besteht aus eine Mischung von neukomponierten Stellen, sowie einer Umstellung und Bearbeitung der 1924 ursprünglich für *Die Nibelungen* entstandenen Musik.

¹²² Mueller 2010, S. 100–102.

unbesiegbare Siegfried meuchlings ermordet wurde, so sei das deutsche Heer, angeblich unbesiegt im Feld, von den Novemberrevolutionären aus der Heimat, also hinterrücks, überwältigt worden.“¹²³

Neben der generellen Kürzung spiegelt Huppertz’ Musik auch die beiden Hauptaspekte dieser dramaturgischen Änderungen, die neue Dämonisierung der Figur Hagens und die starke Wagnerrezeption, wider. Erstens reagiert er musikalisch auf das veränderte Narrativ des Films, indem er ein neues Hagen-Motiv schafft, um dessen neue Charakterentwicklung nachzuvollziehen.¹²⁴

Zweitens greift Huppertz an mehreren Stellen des Films auf präexistente Musik Wagners zurück. Diese Entwicklung hat zwei interessante, voneinander getrennte Aspekte. Einerseits hatten Lang, Harbou und Huppertz sich und ihr Werk 1924 sowohl filmisch als auch musikalisch klar von Wagner abgrenzen wollen. Besonders die Filmmusik sah sich vor der allgegenwärtigen Assoziation mit Wagners *Ring der Nibelungen* unter enormen Druck, sich von derselben zu emanzipieren. Huppertz schrieb dazu: „Für mich bestand die Schwierigkeit, mit einer uralten Sage eine uralte Musik zu verbinden. Inwieweit ich gut gegriffen habe, mögen die fachkundigen Zuhörer beurteilen.“¹²⁵ Anders als bei Becces Musik zu *Richard Wagner* 1913, als man nach horrenden Forderungen der Wagnererben auf einen Einbezug Wagnerscher Musik verzichtete, war es ein grundlegendes Anliegen der Schaffer:innen von *Die Nibelungen*, sich dem Einfluss der Wagnerschen Oper für ihre Erzählung der Nibelungensage weitgehend zu entziehen. Was Huppertz’ Sinneswandel bei der Bearbeitung seiner Musik 1932 herbeiführte lässt sich nicht sagen, es ist jedoch denkbar, dass der externe Druck, anlässlich des Wagner-Jahres 1933 einen stärkeren Bezug zu diesem zu zeigen, hier ausschlaggebend war. Da aber nicht klar ist, ob Harbou und Lang in die Neubearbeitung einbezogen waren, und da Huppertz bereits im Dezember 1932 der NSDAP beitrug, könnten auch eine politische Komponente oder eine gewandelte Wagnerrezeption mögliche Gründe für eine Verwendung Wagnerscher Musik sein.

Dabei fällt auf, dass sich die Verwendung von Teilen aus verschiedenen Wagner-Opern auch als kompilatorische Arbeit innerhalb einer Autorenillustration während der Tonfilmzeit betrachten lässt. Zu den von Huppertz hierzu verwendeten Stücken zählen Siegfrieds Kampf mit dem Drachen aus dem zweiten Aufzug von *Siegfried* (1876), WWV 86 C, sowie die

¹²³ Heinze 2013, S. 1024.

¹²⁴ Mueller 2010, S. 97–102.

¹²⁵ Huppertz 1924d, S. 138.

„Trauermusik“ (auch „Trauermarsch“ genannt) aus dem dritten Aufzug der *Götterdämmerung* (1876), WWV 86 D.

Der von Huppertz verwendete Abschnitt besteht aus den Takten 927–956 des dritten Aufzugs der *Götterdämmerung* und springt durch einen Schnitt in der Aufnahme ans Ende des Stückes. Während diese Takte bei Wagner den Trauerzug und sein langsames Verschwinden im Nebel darstellen, die Regieanweisung lautet dazu: „Aus dem Rheine sind Nebel aufgestiegen und erfüllen allmählich die ganze Bühne, auf welcher der Trauerzug bereits unsichtbar geworden ist, bis nach vorne“ (Dritter Aufzug, T. 948), ist die Darstellung des Trauerzuges im Film naturgemäß als Montage gestaltet. Die Musik setzt ein, nachdem Siegfried im Wald zu Boden fällt und stirbt, wonach sich der „Trauermarsch“ über verschiedene Einstellungen auf die Brücke vor dem Nibelungenfort, Kriemhild und die Rückkehr der Jagdgesellschaft mit dem toten Siegfried erstreckt. Genauer wird gezeigt, wie Kriemhild aus dem Schlaf erwacht und zum Fenster geht und dort nach kurzer Zeit die Rückkehr der Jagdgesellschaft mit dem toten Siegfried erblickt. Nach einer Einstellung auf Brunhilde in ihrer Kemenate und das Einziehen des Trauerzuges ins Fort, endet die Montage als Kriemhild beim Eintritt in eine Halle den auf dem Boden liegenden, toten Siegfried erblickt.

Obwohl es hier also eine offensichtliche Analogie zum Trauerzug in der Wagner-Vorlage gibt, wandelt sich hier der Bild-Ton-Zusammenhang, da Huppertz die Musik in Zusammenhang zu einer um Kriemhild strukturierten Montage einsetzt. Die semantische Offenheit und hermeneutische Ausdeutung der Kinotheken werden hier also auf den „Trauermarsch“ angewendet.

Anstelle einer leitmotivischen Kontemplation an einem Ruhepunkt der Handlung (der Trauerzug ist nicht mehr zu sehen und nur die Musik rückt in den Vordergrund), wie sie Wagner an dieser Stelle der Handlung in der *Götterdämmerung* vollzieht, setzt Huppertz die Musik hier auf Einschnitte von Kriemhild, die sich um Siegfried sorgt und scheinbar schon vor Ankunft seines Leichnams erwacht und zu ahnen scheint, dass etwas geschehen sein muss. Noch vor Ankunft des Trauerzuges wird auch Brunhilde gezeigt, welche abwartend in ihrer Kemenate sitzt, was suggeriert, dass sie von den jüngsten Geschehnissen weiß, obwohl sie Gunther, anders als in Langs Vorlage, nicht zum Mord an Siegfried aufgefordert hat. Die Überschneidung der Musik mit den verschiedenen Einstellungen Kriemhilds, die in zunehmende Bewegung gerät, während der Trauerzug sich nähert und dann ins Fort zieht, wird durch die Musik anders konnotiert als in Wagners *Ring*. Während der „Trauermarsch“ bei Wagner gewissermaßen einer resümierenden Abschlussmusik des Helden Siegfried dient, die die verschiedenen Motive seines Vaters, Siegmund, seines Schwertes, das Siegfried-

Motiv und das Brünnhilde-Motiv verarbeitet, wird hier Brunhildes Trauer um ihren Mann und Geliebten hervorgehoben.

Zwar gab es hier, wie auch bei Huppertz' Verwendung der Musik zum Kampf mit dem Drachen einen klaren narrativen Zusammenhang zu Wagner, dennoch setzt Huppertz die beiden präexistenten Stücke in einer sonst originalen Filmmusik ein, sodass sie in ihrer Behandlung als Kinothek eine Doppelfunktion aus Zitat und hermeneutischer Ausdeutung erhalten.

Eine Umdeutung präexistenter Programmmusik dieser Art ist in keinem weiteren Tonfilm Huppertz' nachzuweisen und auch darüber hinaus schafft er hier eine Mischform aus Stummfilm und Tonfilm, Kompilation und Autorenillustration, wie sie vermutlich kein zweites Mal zu finden ist. Die Herangehensweise der Umdeutung präexistenter Musik auf Basis der theoretischen Grundlagen der Kinotheken, semantischer Offenheit und Regeln der deskriptiven Technik und der Mood-Technik lässt sich jedoch auch über Huppertz hinaus nachweisen. Sie stellt in ihrer Grundform die Basis einer aus dem späteren Tonfilm bekannten Praxis dar, in der, je nach Machart, die Grenzen zwischen Zitat und Mood-Technik bei der Verwendung präexistenter Musik verschwimmen.¹²⁶

3.1.3 Analyse der *Filmmusikalischen Charakteristik von Werken der Edition Peters* (1930)

Besonders aufschlussreich für die Untersuchung der kompilativen Technik im Tonfilm ist die *Filmmusikalische Charakteristik von Werken der Edition Peters*¹²⁷ (im Folgenden die *Filmmusikalische Charakteristik* genannt), welche 1930 erschien und einen Katalog verschiedener zur filmischen Verwendung geeigneter musikalischer Werke im Stil des *Allgemeinen Handbuchs* darstellt. Da es sich hierbei um die späteste bekannte Veröffentlichung eines solchen Katalogs, einer eigentlich im Stummfilm verankerten Praxis, handelt und in der Forschung bislang unbekannt ist, soll derselbe im Folgenden detailliert beschrieben und mit Bezug auf seine Positionierung zwischen Stumm- und Tonfilm analysiert werden. In der im Sächsischen Staatsarchiv Leipzig befindlichen Korrespondenz zwischen Huppertz und den Vertretern des Verlags Peters, Max Hinrichsen und Paul Ollendorf, ist ein umfangreicher Austausch über die Zusammenstellung des Katalogs erhalten, welcher bereits in das erste

¹²⁶ Mit dem zunehmenden Einzug präexistenter Werke der populären Musik in den 1980er Jahren gewann dieses Verhältnis durch die ungleiche Konkretheit textierter Lieder eine neue Dynamik, auf welche einzugehen unter Rücksicht auf die Länge dieser Arbeit nicht möglich ist.

¹²⁷ Huppertz 1930, Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, 21070 C. F. Peters, Leipzig, 4397/4.

Jahr des Tonfilms in Deutschland fällt und so die zeitgenössische Perspektive auf die Rolle der Kinotheken im Stumm- und im Tonfilm dokumentiert.

Wie aus der Korrespondenz hervorgeht, kam die ursprüngliche Initiative zur Erstellung einer verlagseigenen Filmmusikreihe von Paul Ollendorf, der am 15. August 1929 an Huppertz schrieb:

„[Ich möchte] bemerken, dass ich für meine Salon-Orchester-Propaganda, insbesondere für die Film-Kreise, unabhängig von den Benjamin-Verzeichnissen, die Werke der Edition Peters, soweit sie für Salon-Orchester vorliegen oder in Verbreitung sind, nach Wesensart der einzelnen Teile in der bekannten Weise für Filmgebrauch katalogisieren würde. Der Anfang hierzu wurde bei mir gemacht. Ich glaube aber, dass niemand besser ein solches Verzeichnis herstellen könnte, als Sie und frage an, ob Sie Zeit haben und wie ihre Honoraransprüche hierfür lauten.“¹²⁸

Das Projekt ging verlagsintern spätestens im Dezember 1929 an Max Hinrichsen über. Eine Begründung hierfür findet sich in der gesichteten Korrespondenz nicht, allerdings bestand der Kontakt zwischen Huppertz und Ollendorf in Bezug auf die diversen Orchestrierungen für Salonorchester durch Huppertz fort. Huppertz' Arbeit an der *Filmischen Charakteristik* dauerte bis spätestens zum 1. August 1930 an, als er von Hinrichsen die Mitteilung erhielt, dass der Katalog soeben erschienen sei. Für die Arbeit an demselben, welche exklusive späterer Werbebemühungen knapp ein Jahr andauerte, erhielt Huppertz insgesamt 600¹²⁹ Reichsmark.¹³⁰

3.1.3.1 Die Taxonomie der Filmmusikalischen Charakteristik von Werken der Edition Peters

Die *Filmmusikalische Charakteristik von Werken der Edition Peters* gliedert sich in drei Teile, die sich in ihren Ordnungsregeln unterscheiden. Die Gliederung dieser lauten wie folgt:

- I. Orchesterwerke (Katalogisierung und Werk-Charakteristik)
- II. Gesamtverzeichnis (ohne die spezifisch nordischen Motive)
- III. Musik nordischen Charakters (Werke von Grieg, Sinding, Halvorsen, Svendsen)

¹²⁸ Ollendorf [Paul]: Brief an Gottfried Huppertz vom 15. August 1929, Leipzig, Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 1422.

¹²⁹ Diese Summe entspräche dem aus den *Kaufkraftäquivalenten historischer Beträge in deutschen Währungen* der Deutschen Bundesbank (2025) hervorgehenden Verhältnis von 1:4,2 Euro (2024) nach, in etwa einer Kaufkraft von rund 2,250 Euro.

¹³⁰ Huppertz, Gottfried: Brief an [Max] Hinrichsen vom 27. Januar 1930, Leipzig, Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 1422.

Huppertz verwendet im Katalog folgende Symbole zur Besetzungsbezeichnung:

* (Asterisk) für großes Orchester, × (Andreaskreuz) für Streichorchester und • (Mittelpunkt) für Salonorchester, Kleines Orchester und Quintett. Alle kleineren Besetzungen sowie Solobesetzungen werden ausgeschrieben. Zusätzlich benötigte Instrumente werden in Kurzform in Klammern angegeben. Beispielsweise: Griegs *Abend im Hochgebirge* op. 68: „× (Ob. Horn)“, also für Streichorchester mit Oboe und Horn.

3.1.3.2 Orchesterwerke (Katalogisierung und Werk-Charakteristik)

Der erste Teil der *Filmmusikalischen Charakteristik* beinhaltet ausschließlich Werke für großes Orchester und Streichorchester und war für den Gebrauch im Tonfilm ausgelegt. Das insgesamt 115 Nummern zählende Verzeichnis ist alphabetisch geordnet und zweiseitig konzipiert, sodass sich auf der linken Seite in folgender Reihenfolge der Werktitel (in Deutsch und Englisch), der Komponist und die etwaige Opus Nummer sowie der Bearbeiter, eine ebenfalls zweisprachige Charakterbeschreibung des jeweiligen Werkes, seine Tonart, die Spieldauer und seine Besetzung befinden. Auf der gegenüberliegenden Seite ist immer mindestens ein Noten-Incipient abgebildet, welches meist das Kopffthema beinhaltet und einen Eindruck der wichtigsten musikalischen Eigenschaften des Werkes vermitteln soll.

Das Verzeichnis besteht, wie auch der Rest des Kataloges, überwiegend aus Kompositionen der zweiten Hälfte des 19. Jhd. und dem frühen 20. Jhd. Darin wiederum zeichnet sich ein starker Hang zu deutschen, österreichischen und skandinavischen Komponisten ab, was vermutlich der allgemeinen Zusammensetzung der im Verlag geführten Komponisten zuzuschreiben ist. Am stärksten repräsentiert ist Edvard Grieg, der mit 44 Nummern alleine knapp 38% des Katalogs stellt. Danach folgen Walter Niemann mit 16 Nummern, Moritz Moszkowski mit 14 Nummern und Felix Mottl mit 13 Nummern. Zählt man auch noch Hugo Wolf mit sechs Nummern hinzu, kommen diese fünf Komponisten gemeinsam auf einen Anteil von 63%. Die im Katalog getroffene Auswahl für die Begleitung des (Ton)Films ist klangsprachlich also einerseits recht begrenzt, andererseits zeugt diese enge Auswahl auch von der allgemein ungleich verteilten Präsenz verschiedener Komponist:innen im Stummfilm. Ottenheim schreibt, viel Raum habe in der Praxis der Kinotheken „gehobene“ Unterhaltungsmusik¹³¹ eingenommen. Darin wiederum nennt er Léo Delibes, Camille Saint-Saëns, Edvard Grieg, Franz Liszt, Johannes Brahms und Gioachino Rossini. Huppertz'

¹³¹ Ottenheim 1944, S. 61.

starker Fokus auf Grieg muss daher weniger als Begrenzung der Auswahl, sondern eher als Kenntnis des gängigen Repertoires der Filmmusik und der Rolle der Edition Peters darin verstanden werden.

Hinzu kommt, dass 46 der 115 Nummern Orchestrierungen von nur vier Bearbeitern sind, davon 19 von Huppertz selbst (nur Leopold Weninger ist mit 22 Nummern noch stärker vertreten). Grund dafür ist, dass Hinrichsen Huppertz wiederholt darauf aufmerksam machte, welche Vorteile für ihn daraus erwachsen würden, wenn er seine eigenen Orchestrierungen des Verlages prominent platzierte:

„Ich wies Huppertz nochmals ganz besonders darauf hin, dass sich seine Einnahmen aus der Amme [Anstalt für mechanisch-musikalische Rechte GmbH] beträchtlich erhöhen könnten, wenn er sich im besonderen Masse für seine Salon-Orchester-Bearbeitungen einsetzte. Ich glaube nicht fehl zu gehen, wenn ich annehme, dass er hier einige gute Erfolge verzeichnen wird.“¹³²

Über den gesamten Katalog hinweg nennt sich Huppertz insgesamt 85-mal selbst, davon 50-mal im „Gesamtverzeichnis“ und 16-mal in der „Musik nordischen Charakters“. Setzt man dies in Verhältnis zur Zahl der genannten Werke, ergibt sich eine starke Wiederholung der eigenen Werke mit vielen Kreuzreferenzen. So belaufen sich die 85 Nennungen auf 13 Werke, von denen im Falle von Moszkowskis *Spanischen Tänzen* op. 12 (1876) und Mottls *Drei Tanzstücke aus Grétry's heroischem Ballet ‚Céphale et Procris‘* (1901) die einzelnen Sätze ausgegliederte Nummern darstellen, sodass sich von 19 Stücken auf 85 Nennungen sprechen lässt. Die im Katalog getroffene Auswahl muss daher auch als Produkt der ökonomischen Interessen ihrer Ersteller verstanden werden.

¹³² [Hinrichsen, Max]: Notizen über ein Treffen mit Gottfried Huppertz vom 25. November 1929, Leipzig, Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 1422.

No. 1—13 Großes Orchester *; Streichorchester x; Salonorchester, Kleines Orchester und Quintett ●							
No.	Titel	Komponist (Bearbeiter)	Charakter	Tempo	Tonart	Spiel- dauer in Min.	Be- setzung
1.	Abend im Hochgebirge . <i>Evening in the Moun- tains</i>	Grieg, op. 68 . . .	Traurige Weise — Solo- wirkung <i>Sorrowful Strains. With Solo effect</i>	Andante espres- sivo	E-moll . .	2	x (Ob. Horn)
2.	Adagietto (V. Symphonie)	Mahler (Weninger)	Liebeszene — seelenvolle Kantilene <i>Love-Scene, with emotional Cantilena</i>	Lento molto	F-dur . . .	8	● x
3.	Air (Holberg-Suite)	Grieg, op. 40 . . .	Religiös — getragen . . . <i>Religioso — sostenuto</i>	Andante reli- gioso	G-moll B-dur	2 1/2	x
4.	Air und Sicilienne (Ballettsuite I)	Gluck-Mottl	Lustig ausgelassenes Trei- ben — Tanzstück im alten Stil <i>Merry wanton wild Pranks — Old-fashioned Dance- Tune</i>	Allegro — Andan- tino	D-dur G-moll	3	*
5.	An den Frühling <i>To Spring</i>	Grieg, op. 43 . . . (Huppertz)	Freudige Naturstimmung — schwungvoll <i>Rejoicing in Nature — with élan</i>	Allegroappassio- nato	F-dur . . .	2	●
6.	An der Wiege <i>By the Cradle</i>	Grieg, op. 68 . . .	Liebliche Idylle <i>Lovely Idyl</i>	Allegretto tran- quillamente	E-dur . . .	1 1/2	x
7.	Anitras Tanz (Peer-Gynt-Suite I) <i>Anitra's Dance</i>	Grieg, op. 46 . . . (Weninger)	Orientalischer Liebestanz <i>Oriental Love-Dance</i>	Tempo di Ma- zurka	A-moll . .	2 1/2	* ●
8.	Arabischer Tanz (Peer-Gynt-Suite II) <i>Arabian Dance</i>	Grieg, op. 55 . . . (Weninger)	Orientalischer Tanz — exo- tische Volksszene <i>Oriental Dance — exotic Village Scene</i>	Allegretto vivace	C-dur A-dur	3	* ●
9.	Åses Tod (Peer-Gynt-Suite I) <i>The Death of Ase</i>	Grieg, op. 46 . . . (Weninger)	Schmerz — Verlassenheit — Totenklage <i>Anguish — Solitude — La- mentation o'er the Dead</i>	Andante dolo- roso	H-moll . .	3	* ●
10.	Bajaderentanz (Vasantasena-Suite) <i>Dance of the Bayaderes</i>	Halvorsen	Indischer Tanz <i>Hindu Dance</i>	Allegro con spi- rito	E-moll A-dur	2	*
11.	Bauertanz <i>Rustic Dance</i>	Grieg, op. 63 . . .	Ländliche Volksszene — lustig — ausgelassen <i>Rustic Scene — In a merry, wanton style</i>	Allegro moderato	C-dur . . .	2	x
12.	Chant d'amour	Stojowski, op. 26 (Huppertz)	Liebesgeständnis <i>Confession of Love</i>	Andante	F-dur . . .	3	●
13.	Chinesische Nachtigall . . (Alt-China) <i>Chinese Nightingale</i> (Ancient China)	Niemann, op. 62 . (Weninger)	Melancholisch-schwer- mütig — Elegie — Flöten- solo <i>In a melancholy, dolesome style — Elegy — Flute Solo</i>	Andante molto sostenuto e ma- linconico	A-moll . .	4	●

Abbildung 1: Alphabetisch geordnete Werkbeschreibung der Nummern 1–13 aus dem Orchesterkatalog der ‚Filmmusikalischen Charakteristik‘ mit Charakterbeschreibung (Huppertz 1930, S. 4)

Full Orchestra * : String Orchestra x : Small Orchestra and Quintet ●

No. 1—13

1. *Andante espressivo*
2. *Sehr langsam (Lento molto)*
Archl
3. *Andante religioso*
4. *Allegro* *Andantino*
Cest. Ob.
p molto espress.
5. *Allegro appassionato*
pp
6. *Allegretto tranquillamente*
Archl
pp
7. *Tempo di Mazurka*
Vl.
8. *Allegretto vivace*
2 Picc.
pp
9. *Andante doloroso*
Str.
p
10. *Allegro con spirito*
Viol.
p
11. *Allegro moderato*
p Archl
pp
12. *Andante*
mf poco rubato
13. *Andante molto sostenuto e malinconico*
Vl. Archl pizz.

Abbildung 2: Notenincipits zu den Nummern 1–13 aus dem Orchesterkatalog der ‚Filmmusikalischen Charakteristik‘ (Huppertz 1930, S. 5)

3.1.3.3 „Gesamtverzeichnis (ohne die spezifisch nordischen Motive)“

Der zweite Teil der *Filmmusikalischen Charakteristik* ist in seiner Taxonomie erst alphabetisch nach 58 Themen und darin nach Komponisten geordnet. Die darin befindliche, sieben-teilige Systemordnung ähnelt jener des Orchesterverzeichnisses und teilt sich in den Komponisten und die etwaige Opus Nummer sowie ggf. den Bearbeiter, den deutschen Titel, den englischen Titel, die italienische Tempobezeichnung, die Tonart, die Spieldauer und die Besetzung des Stücks. Anders als zuvor verzichtet dieser Teil jedoch auf Noten-Incipits und eine tiefergehende Charakterbeschreibung der einzelnen Werke.

Die 58 Themen beinhalten klassische Tempo- bzw. Satzbezeichnungen, wie *Adagio* und *Andante*, sowie Topoi wiederkehrender filmischer Thematiken, wie „Liebesglück“ und „Lustig“, sowie typische Inzidenzmusik (also der Handlung erwachsene Musikstücke) wie „Märsche“ und „Aufzüge“. Darin übernimmt die *Filmmusikalische Charakteristik* das Denken in hermeneutisch offenen Topoi der Kinotheken, wie es auch im *Allgemeinen Handbuch* zu finden ist.

Huppertz ergänzt die thematischen Topoi, wie damals bereits gängig, durch musikalische Kategorien, entscheidet sich aber gegen eine thematische Ordnung und für eine alphabetische Auflistung. Dies war, entgegen des ersten Eindrucks, äußerst praxisnah, da, wie Ottenheim beschreibt, auch die meisten Kapellmeister:innen und Kinobibliotheken ihre Zettelkästen alphabetisch nach Gattungen einteilten.¹³³

Es fällt jedoch auf, dass das „Gesamtverzeichnis“ der *Filmmusikalischen Charakteristik* stark von demselben Exotismus getränkt ist, der in der europäischen Kunstmusik der 1920er Jahre noch durchaus gängig war. Beispielsweise werden unter Werken chinesischen sowie italienischen Charakters ausschließlich Kompositionen des aus Hamburg stammenden Walter Niemann aufgelistet. Dies ist einerseits Niemanns Nähe zum Impressionismus geschuldet, zeugt aber auch davon, wie die filmische Darstellung des Anderen durch eine Projektion der Abweichung eigener Normen auf eine imaginierte Gruppe auch auf musikalischer Ebene geschah und vermutlich bis heute ihre Spuren in der westlichen Darstellung anderer Kulturen auf der Leinwand beeinflusst hat.

Aus dem „Gesamtverzeichnis“ ist weiter die Kategorie „Lieder“ hervorzuheben. Während große Anthologien wie das *Allgemeine Handbuch* völlig auf Gesangswerke verzichten, listet

¹³³ Ottenheim 1944, S. 60.

Huppertz dort und an weiteren Stellen Werke von Wolf, Grieg und Emil Mattiesen auf, die zu Klavier mit Gesang zu spielen sind und vermutlich der Verwendung als Inzidenz dienen sollten. Huppertz' Einbezug dieser Werke lässt sich einerseits in seiner Biografie begründen (Huppertz war lange vorrangig als Sänger und Liederkomponist tätig gewesen, zugleich geht aus dem Briefwechsel mit Peters hervor, dass er mit den Liedern Griegs und besonders jenen Wolfs vertraut war), andererseits waren Sänger:innen im Begleitprogramm von Kinos keineswegs ungewöhnlich, dabei herrscht besonders bezüglich der Nickelodeonperiode (1905-1910) Konsens über die Rolle von Sänger:innen in der musikalischen Begleitung.¹³⁴

Dieser Umstand lässt daher nicht nur auf den musikalischen Hintergrund der jeweiligen Urheber der entsprechenden Kataloge, sondern auch auf eine stärkere Präsenz von Sänger:innen während der Bioskopperiode im deutschsprachigen Raum als bisher angenommen schließen. Andererseits bietet dies auch Raum für Überlegungen, ob Huppertz angesichts des zunehmenden Song Pluggings, einer Praxis der Vermarktung von Liedern durch deren Aufführung im Musiktheater, die in den 1920er Jahren zunehmend ins Kino gerückt war,¹³⁵ den Bedarf nach gesungenen Liedern für den Tonfilm antizipierte, wie sie mit dem Schlagerfilm dann vollends zur Norm wurden.

3.1.3.4 „Musik nordischen Charakters (Werke von Grieg, Sinding, Halvorsen, Svendsen)“¹³⁶

Die „Musik nordischen Charakters“ ist als Ausgliederung aus dem thematischen Katalogteil zu verstehen und unterscheidet sich daher lediglich durch die Auswahl der Themen und Komponisten. Alle weiteren nationalen und exotistischen Kategorisierungen, die nicht der titelgebenden Thematik entsprechen, entfallen.

Stärker noch als im Orchesterverzeichnis fällt hier Griegs Werkkorpus ins Gewicht. Von den knapp 220 Nummern macht er mit 200 Nennungen rund 91% aus. Zugespitzt gesagt, scheint

¹³⁴ Fuchs 2015, S. 34–36.

¹³⁵ Slowik 2012, S. 30.

¹³⁶ Gemeint sind hiermit neben Werken Edvard Griegs solche der drei norwegischen Komponisten Christian August Sinding (1856–1941), Johan August Halvorsen (1864–1935) und Johan Severin Svendsen (1840–1911). Alle drei teilen unterschiedliche Verbindungen nach Leipzig, teilweise auch mit bekanntem Kontakt zum Verlag C. F. Peters. Vgl. auch: Herresthal, Harald: Art. „Sinding, Christian“, in: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/536217>, 2006, Zugriff: 09.02.2026; Dybsand, Øyvin: Art. „Halvorsen, Johan August“, in: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/599444>, 2002, Zugriff: 09.02.2026; Herresthal, Harald: Art. „Svendsen, Johan Severin“, in: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/599445>, 2006, Zugriff: 09.02.2026.

es sich also vor allem um eine filmische Klassifizierung der Werke Griegs zu handeln, und weniger um eine solche mit nordischem Charakter bzw. nur eine sehr verengte Auswahl dieser. Dennoch schreibt Huppertz an Hinrichsen bezüglich seines Ansatzes zu diesem Abschnitt des Kataloges:

„Das von Ihnen gewünschte Sonderverzeichnis: ‚Nordische Musik‘ fasse ich so auf, daß es nicht alle von nordischen Komponisten geschaffenen Werke enthält, sondern nur die für den Film geeigneten Werke, die typisch nordischen Charakter haben.“¹³⁷

Dass Hinrichsen ein solches Sonderverzeichnis wünschte, hat sicherlich auch mit der Relevanz skandinavischer Komponisten für den Katalog der Edition Peters zu tun und spiegelt sich, wie schon bezüglich der katalogisierten Orchesterwerke beschrieben, in der gesamten Auswahl der *Filmmusikalischen Charakteristik* wider.

Ein nennenswerter Nebeneffekt der Erstellung dieses Kataloges ist das spätere Angebot, welches Hinrichsen an Huppertz heranträgt, einen *Peer Gynt*-Film zu illustrieren. Bereits im August 1929 hatte Ollendorf Huppertz kontaktiert und ihn darum gebeten, zu inquiren, was eine angemessene Forderung von Seiten des Verlags für eine solche Verfilmung auf Basis verschiedener Werke Griegs sei.¹³⁸ Die Antwort Huppertz' beinhaltet generell aufschlussreiche Einblicke in die frühe Verhandlung und Entstehung der Honorare für Stumm- und Tonfilm und würde anderswo von weiterer Ausführung profitieren.¹³⁹

1933 kam Huppertz dann selbst als Illustrator für den *Peer Gynt*-Film ins Spiel, erstmals durch ein Telefonat mit Herrn Dr. Elling, dessen weitere Funktion nicht aus der vorliegenden Korrespondenz hervorgeht, bis Hinrichsen Huppertz 1934 an Guido Bagier weiterleitet:

„Ich habe gestern mit Herrn Dr. Bagier von der TOFA gesprochen, der zur Zeit mit den Vorbereitungen zu einem ‚Peer Gynt‘ Film beschäftigt ist, und ihn auf Sie als Fachmann auf dem Gebiete der Musik-Illustration und als einen der Musik Edvard Griegs hingewiesen, da Sie ja seinerseits den filmmusikalischen Katalog der Edition Peters zusammengestellt und bei dieser Gelegenheit alle Grieg-Werke durchgesehen haben.“¹⁴⁰

So wurde Huppertz einerseits neben seiner Erfahrung als Filmmusikkomponist aufgrund seiner Arbeit an der *Filmmusikalischen Charakteristik* und der darin inbegriffenen Auseinandersetzung mit dem Œuvre Griegs als geeigneter Kandidat für die Illustration des Tonfilms gehandelt. Andererseits scheint dies Huppertz gewissermaßen Recht zu geben in seiner

¹³⁷ Huppertz, Gottfried: Brief an Max Hinrichsen vom 02. Februar 1930, Leipzig, Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 1422. Unterstreichungen stammen aus der Quelle.

¹³⁸ Ollendorf, [Paul]: Brief an Gottfried Huppertz vom 15. August 1929, Leipzig, Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 1422.

¹³⁹ Huppertz, Gottfried: Brief an [Paul] Ollendorf vom 18. August 1929, Leipzig, Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 1422.

¹⁴⁰ Hinrichsen, Max: Brief an Gottfried Huppertz vom 19. Juli 1934, Leipzig, Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 1422.

Annahme, der Tonfilm würde weiter kompilatorisch funktionieren, was in diesem Film natürlich auch dem musikalischen Sujet zuzuschreiben ist. Huppertz' Bemühungen um den Auftrag blieben erfolglos, nach eigenen Angaben aus terminlichen Gründen:

„Leider kam mein Brief an Herrn Dr. Bagier zu spät, er hatte inzwischen – direkt nach der Besprechung mit Ihnen – bei mir angerufen. Da er hörte, daß ich verreist sei und selbst nach Oslo mußte, hat er jemand anders engagiert.“¹⁴¹

Dies hatte zur Folge, dass schlussendlich ausgerechnet Giuseppe Becce, Autor der *Kinotheken* und Vertreter einer kompilatorischen Praxis, die Musik zu *Peer Gynt* (Bagier, 1934) schrieb.

3.1.3.5 *Kinotheken im Tonfilm*

Schmidt-Boelcke beschreibt die Entwicklung der Kinoorchester in Deutschland als „von ca. 1920 bis 1929 ständig aufwärts“¹⁴² gehend, danach wird in der Literatur ein Verschwinden der Kinoorchester mit Aufkommen des Tonfilms in Deutschland angenommen. Folglich endet die Musikgeschichtsschreibung über Kinotheken vielerorts mit 1929.¹⁴³

Rügner muss jedoch zugestimmt werden, wenn er die Gattung des Hochgebirgsfilms als einen Ausnahmefall bezeichnet, dessen beständiger Wechsel zwischen „naturalistischen Volksszenen und phantastischen Bergbildern“¹⁴⁴ ein Fortführen der schematischen Kompilationspraxis ermöglichte. Er erkennt hier, dass Becce in seiner Musik zu *Das Blaue Licht* (Riefenstahl / Balázs, 1932) seine bereits aus den Kinotheken hervorgehende und im *Allgemeinen Handbuch* klar postulierte Technik der bipolaren „Expression/Incidenz-Dramaturgie absolut adäquat“ anwendet und so an die Kompilationstechnik des Stummfilms anknüpft. Fuchs (2015) zeigt weiter, dass Becces Verwendung dieser Technik durchaus kein Einzelfall in seinem Œuvre ist, und weist nach, dass er eine in seiner Filmmusik für Murnaus *Der letzte Mann* als *Andante doloroso* bezeichnete Melodie später sowohl für diverse Stummfilmkompositionen und bis weit in die Tonfilmperiode hinein immer wieder verwendete. So lässt sich besagte Melodie bereits 1926 in der Filmmusikreihe *De Wolfe*, ausgegliedert als Kinothekestück unter dem Titel *Premonition – Vorahnung – Pressentiment* nachweisen und taucht in Filmen wie *Der Rebell. Die Feuer rufen* (Trenker, 1932), *Das Blaue Licht*, in einer

¹⁴¹ Huppertz, Gottfried: Brief an Max Hinrichsen vom 29. Juli 1934, Leipzig, Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 1422.

¹⁴² Schmidt-Boelcke in Rügner S. 79.

¹⁴³ Rügner 1988, S.73–77.

¹⁴⁴ Ebd., S. 101.

prominenteren Rolle in einer Bearbeitung desselben Films 1952 und in *Veronika, die Magd* (auch: *Was das Herz befiehlt*; Hainisch, 1951) auf.¹⁴⁵

Fuchs sieht die Praxis der Wiederverwertung als eine Notwendigkeit an, welche sich aus den prekären Entstehungsbedingungen der meisten Filmkompositionen ergibt. Dazu zählen sowohl die finanzielle als auch zeitliche Komponente, wie folgender Brief Eduard Wiesers an Becce bezüglich eines Kompositionsauftrags zu seinem Film *Ruf der Berge* (1954) darlegt:

„Now we have completed the rough cut of this film and we will begin with the synchronization in the first days of January . . . Since this film has its premiere at the end of January, the time for the synchronization is very short. Therefore, I ask you for your response as to whether you are available to compose, orchestrate and conduct the music for this film. If we get a commitment, we would suggest that, for your own convenience, you come to Bern to compose the music . . . As you know, the budgets of cultural films are usually very small and we ask you to let us know what you would charge as a lump sum for the composition, instrumentation and conducting of this film, so for all activities including the recording session with the orchestra.“¹⁴⁶

Stellt man dieser Praxis die *Filmmusikalische Charakteristik* zur Seite, ergibt sich ein Bild, welches den Konsens über das Ende der Kinotheken mit dem Verschwinden der Kinokapellen bzw. mit dem Aufkommen des Tonfilms jedenfalls teilweise relativiert. Da Huppertz durch seine Arbeit während der Bioskopperiode mit den Entstehungsumständen originaler Filmkompositionen vertraut war, kann die *Filmmusikalische Charakteristik* als ein Ansatz gelesen werden, die Techniken des Stummfilms sowie die notwendige Effizienz dieser in den Tonfilm zu überführen.

Obwohl dies mancherorts geschah, wie am Beispiel von Becce gesehen werden kann, spricht der ausbleibende Erfolg der *Filmmusikalischen Charakteristik* gegen dieses Konzept. Ist heute einerseits nur noch ein Exemplar dieses Katalogs auf Mikrofilm im Sächsischen Staatsarchiv Leipzig erhalten, so gibt auch folgender Brief Hinrichsens an Huppertz Aufschluss über die Diskrepanz zwischen dem tatsächlichen Erfolg dieses Konzepts für den Tonfilm und den Erwartungshaltungen seiner Schöpfer:

„Ausserdem fügte ich noch eine Pressenotiz bei, die wir an die Tages- und Musik-Zeitungen verschickten. Obwohl sich eine grössere Anzahl Kataloge in dem Besitze der Film-Musik-Illustratoren befindet, sind Erfolge bisher überhaupt noch nicht zutage getreten. Ich wäre Ihnen dankbar, wenn sie bei Gelegenheit entsprechende Musiker Ihres Bekanntenkreises noch einmal auf ihren Katalog hinweisen.“¹⁴⁷

Einerseits kann wohl gesagt werden, dass weder Huppertz noch Hinrichsen den plötzlichen Hang zum Realismus im frühen Tonfilm antizipiert hatten. Wie die filmmusikalischen

¹⁴⁵ Fuchs 2015, S. 80–83.

¹⁴⁶ Wieser, Eduard: Brief an Giuseppe Becce vom 27. Dezember 1954, Deutsches Filminstitut Frankfurt, zit. n. Fuchs 2024, S. 76.

¹⁴⁷ Hinrichsen, [Max]: Brief an Gottfried Huppertz vom 17. Oktober 1930 Leipzig, Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 1422.

Periodika aufgrund der plötzlichen Abwesenheit nicht-diegetischer Musik Anfang der 1930er Jahre verschwanden,¹⁴⁸ so bestand auch kein Markt mehr für einen Katalog, der weitgehend aus nicht-diegetischer Musik im Stile der Kinotheken der 1920er Jahre bestand.

Zugleich wird die hybride Natur des Katalogs, ausgelegt auf diverse Stummfilmbesetzungen wie auch sinfonische Tonfilmmusik, ihm mit dem abrupten Verschwinden der Salonorchester und Kinotopp-Pianist:innen ein Nachteil gewesen sein, den seine Autoren bald bemerkten. Im November 1930, nur drei Monate nach Veröffentlichung des Katalogs, schreibt Hinrichsen bezüglich einer ausstehenden Veröffentlichung der von Huppertz arrangierten Werke für Salonorchester an den Komponisten, dass diese bis auf weiteres ausgesetzt werden müsse. Er begründete dies mit dem Verschwinden der Kinoorchester: „Die Nachfrage nach Salonorchestermusik ist, wie Sie wissen, durch die Kinoverhältnisse [gemeint ist der Tonfilm] stark zurückgegangen.“¹⁴⁹

Offen bleibt, welche Relevanz Huppertz und Hinrichsen dem Szenenton und dem Dialog in ihrer Konzeption der *Filmmusikalischen Charakteristik* beimaßen und in welchem Verhältnis sie diese zur Expression/Incidenz-Dramaturgie sahen. Die inkorrekte Einschätzung des Tonfilms ihrerseits reiht sich in eine allgemeine Fehlrezeption bezüglich der Relevanz und Funktionalität des neuen Mediums unter Stummfilmeuten ein. Wie oben bereits erörtert, mobilisierte der Deutsche Musikerverband 1930 stark gegen das neue Medium, das man darin die Existenzen vieler ihrer Mitglieder bedroht sah, und auch sonst stand man in der Presse und Fachkreisen dem Tonfilm 1930 noch höchst kritisch gegenüber. Auch Huppertz äußerte gegenüber Hinrichsen die Vermutung, dass der Tonfilm den Stummfilm und die Kinoorchester nicht vollends verdrängen könne:

„Wenn sie heute noch den gewünschten Erfolg der [Filmmusikalischen] ‚Charakteristik‘ vermissen, so liegt es daran, daß die Tonfilm Produktion noch ganz auf die Schlager- resp. Operettenfilme eingestellt ist. Ich hörte vor einigen Wochen von einem unserer allerersten Produktionsleiter, daß diese etwas einseitige Einstellung notwendig war zur Einführung des Tonfilms, der heute dieselben Kinderkrankheiten durchmacht, wie der stumme Film vor x-Jahren. Es sei auch bald eine Wendung zu erwarten und die Herstellung von 100-prozentigen Musikfilmen werde bald einsetzen. Übrigens ist der stumme Film nicht tot, denn die amerikanischen Produzenten kündigen 150 neue stumme Filme an, eine große Anzahl von Kino-Orchestern sind in Amerika wieder engagiert und diesem Beispiel werden bald Deutschland und die übrigen europäischen Länder folgen müssen. Ich bin weiter tätig in der Propaganda für unseren Filmkatalog, der in allen interessierten Berufskreisen großen Anklang fand.“¹⁵⁰

¹⁴⁸ Henzel 2022, S. 86.

¹⁴⁹ Hinrichsen, [Max]: Brief an Gottfried Huppertz vom 21. November 1930, Leipzig, Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 1422.

¹⁵⁰ Huppertz, Gottfried: Brief an [Max] Hinrichsen vom 20. Oktober 1930, Leipzig, Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 1422.

Die von Huppertz referenzierte Renaissance der Kinoorchester in den USA war nur von kurzer Dauer und die prophezeite Wendung zum 100-prozentigen Musikfilm blieb dort wie in Europa aus. Dennoch gibt dieser Brief Aufschluss über die Motivation hinter der *Film-musikalischen Charakteristik*.

Der Katalog zeugt dabei von einem hybriden Verständnis, welches von einer Koexistenz von Stummfilm und Tonfilm ausgeht und durch das Festhalten an der Kompilationspraxis, sowie einem Schwerpunkt auf leichte Spielbarkeit versucht, die Produktionsumstände und Fallstricke einer Filmkomposition mit und ohne Ton zu antizipieren. Zugleich stellt er dabei ein neues Element im komplexen Gewebe der pluralen Zukunftsvisionen während der ersten Jahre des Tonfilms dar und hilft uns, den medialen Umbruch sowie das Verhalten durch die betroffenen Akteure besser zu verstehen.

Vor diesem Hintergrund ergibt es Sinn, dass Huppertz noch in *Siegfrieds Tod*, seiner ersten Tonfilmkomposition, an den Techniken der Stummfilmkomposition festhielt. Erst mit *Der Judas von Tirol* wandte sich Huppertz einer vollends an den Tonfilm angepassten Kompositionstechnik zu.

Wohlgemerkt ist das Konzept vorgefertigter Musikstücke nach Charakterzuordnung keineswegs aus der Filmproduktion verschwunden, vielmehr hat sie sich in Form von sogenannten *Music Sound Libraries* anstelle von gesammeltem Notenmaterial auf kleinere Film- und Fernsehproduktionen und in den Verantwortungsbereich von Produzenten und Studios bzw. musikalischen Beratern anstelle der Kapellmeister in den jeweiligen Kinos verlagert. Das genauere Verhältnis dieser nah verwandten Praktiken und ihre zwingendermaßen unterschiedliche Gestaltung des Bild-Ton-Verhältnisses harren noch weiterer Untersuchung.

3.2 Die Mood-Technik

3.2.1 Mood-Technik im Stummfilm

Mood-Technik, oft auch *mood music* genannt, meint die wohl verbreitetste Technik der Autorenillustration der Bioskopperiode und bezieht sich auf einen Ansatz, der, wie Bullerjahn schreibt auch auf die „nicht sichtbaren Befindlichkeiten der Protagonisten“¹⁵¹ bedacht ist und somit den zentralen Unterschied dieser Technik zur deskriptiven Technik und zur Leitmotivik darstellt. Während alle diese Techniken durchaus gemischt auftreten können – ein Leitmotiv beispielsweise mag nach Regeln der Mood-Technik verarbeitet werden –, wurde

¹⁵¹ Bullerjahn 1996, S. 296.

der Leitmotivik, und teilweise auch der deskriptiven Technik, ihre Oberflächlichkeit und Verdoppelung des gezeigten zum Vorwurf gemacht. Genau dies kann in der Mood-Technik jedenfalls theoretisch vermieden werden.

Kennzeichnend für die Mood-Technik ist ihr vertikales Bild-Ton-Verhältnis, welches sich dadurch auszeichnet, dass sie zu einer oder mehr Einstellungen immer nur einen Affekt ausdrückt. In diesem Sinne steht die Mood-Technik den Kinotheken bzw. der Kompilation sehr nahe und kann gewissermaßen als Kompilation ohne präexistente Musik verstanden werden, also eine Originalkomposition, deren musikalischer Ausdruck auf denselben hermeneutischen Ideen der musikalischen Bedeutungsfelder fußt, wie die gängigen Kinothekensammlungen. Dies ist mit ein Grund dafür, weshalb Erdmann bewusst den Begriff „Autorenillustration“ anstelle von „Originalkomposition“ wählte, denn vielen Autorenillustrationen, die auf Mood-Technik zurückgriffen, waren einige der gleichen kritisierten Charakteristiken zu eigen, wie der Kompilationspraxis. Wie Bullerjahn zeigt, handelte es sich bei den fertigen Autorenillustrationen oft um mosaikhafte Zusammenstellungen, die wie in Becces Musik für *Der letzte Mann* (Murnau, 1924) zwischen ihren teilweise entlehnten Affektillustrationen nicht immer Überleitungen komponiert hatten.

Die Grundlage einer nach einzelnen Affekten gerichteten Musik hat ihre Ursprünge in der barocken Affektlehre und ist stärker noch als in den Kompilationen in der Mood-Technik zu finden, da einige Affekte direkt in die Darstellung bestimmter Moods bzw. Stimmungen übergingen. Dazu zählen unter anderem der „Suspiratio“ (der Seufzer) und der „Passus durisculus“ (der harte oder schwere Gang), ein chromatisch absteigender Lamentobass, welche beide dem affektiven Ausdruck von Trauer und Klage dienen.¹⁵²

Trotz ihrer unmittelbaren Nähe zur Kompilationspraxis kann gesehen werden, dass die Mood-Technik oft doch tiefer greift als gewöhnliche Kompilationen auf Basis von Kinotheken, die meist eher Äußerlichkeiten und keine inneren Prozesse widerspiegeln. Ein Mittel hierzu war auch die Antizipation, welche als wirksames dramaturgisches Mittel Handlungen und Geschehen so vorausgreifen konnte, dass der Musik eine eigene narrative Funktion zukam.

¹⁵² Albrecht 2021, S. 94; sowie Bullerjahn 1996, S. 297–298.

3.2.2 Fallbeispiel: *Elisabeth und der Narr* (1934)

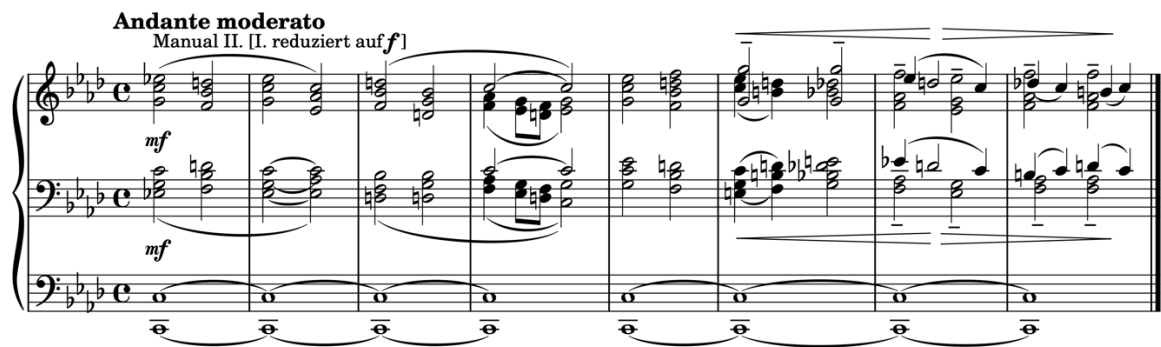
Dass sich das Prinzip der Mood-Technik am stärksten von allen Techniken der Stummfilmperiode im Tonfilm niederschlug, ist nicht weiter überraschend, denn seine theoretische Grundlage, die musikdramaturgische Bedeutung einer musikalischen Ausdeutung des Innenlebens der dargestellten Figuren auf Basis gewisser musikalischer Topoi, verlor mit dem Eingang des Tons nicht bedeutend an Relevanz. Einzig quantitativ lässt sich eine starke Veränderung feststellen, da die Mood-Technik genau wie alle anderen filmmusikalischen Techniken sich unter dem Druck von Szenenton und Dialog in Nummer fügen musste. Wie Bullerjahn in ihrer Analyse von Becces *Der letzte Mann* die dramatische Kategorisierung des *Allgemeinen Handbuchs* anwendet,¹⁵³ so lässt sich parallel dazu eine solche Analyse auch bezüglich eines Tonfilms wie Huppertz' *Elisabeth und der Narr* anstellen. Anhand der wenigen Nummern des Films (die nicht-diegetische Musik hat nur knapp elf Minuten Anteil an der 74-minütigen Spieldauer) kann eine entsprechende Konsistenz der hermeneutischen Musikanwendung nachgezeichnet werden.

Im Mittelpunkt der Handlung steht Elisabeth, die in einem Mädchenpensionat am Bodensee lebt. Ihr Vater, der bankrottgegangene Bankier Dietrich, wird von Michele erschossen – einem als geistig krank stilisierten Verehrer Elisabeths und ihres Orgelspiels. In der Folge geraten sowohl der Organist Thomas, Elisabeths Lehrer, als auch ihr weiterer Verehrer Waldorf unter Mordverdacht. In der Folge tritt Elisabeth als Novizin ins Kloster ein. Als Michele, erneut vom Klang ihres Orgelspiels angezogen, vom Orgelbalkon stürzt, gesteht er sterbend die Tat und klärt damit den Mord an Dietrich auf. Elisabeth verbleibt bei den Nonnen von St. Veith, ob sie später zu Waldorf zurückkehrt, bleibt offen.

Die Charakterentwicklung, welche Elisabeth infolge des Todes ihres Vaters durchmacht, vollzieht Huppertz auch musikalisch nach. Barham zeigt anhand Elisabeths Orgelspiel, wie sich ihr Charakter innerhalb nur weniger Tage transformiert hat. War ihr Spiel eines kurzen vierstimmigen Satzes von Bachs *Willst du dein Herz mir schenken* (*Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach*, Band 2, Nr. 37, BWV 518) noch dem erwartbaren Niveau einer jugendlichen Orgelschülerin entsprechend, so ist ihre mehrminütige Improvisation während des Finales um ein Weites anspruchsvoller und scheint durch eine Verarbeitung des ursprünglich aus der Totenmesse stammenden gregorianischen Chorals des *Dies irae* ganz bewusst den Verlust ihres Vaters aufzugreifen (Siehe Notenbeispiel 2). Die Musik löst bei Michele, der sich an sie heranschleicht, einen Kontrollverlust aus, und die monumentale Kraft

¹⁵³ Bullerjahn 1996, S. 297–301.

ihres Orgelspiels zieht sogar ihren eigenen Orgellehrer Thomas an, der, als er sie aus seinen angrenzenden Wohnräumen spielen hört, sagt: „Ich muss wissen, wer da spielt.“¹⁵⁴ Was Barham hier als von Harbou abgesteckten Raum für weibliche Emanzipation und weiblichen Handlungsraum identifiziert¹⁵⁵ stellt musikalisch die Mehrheit des diegetischen Teils von Huppertz’ Musik dar. Die nicht diegetische Musik hingegen zeugt von einer Übernahme der Mood-Technik aus dem Stummfilm.



Notenbeispiel 2: Verarbeitung des ‚Dies Irae‘ in Elisabeths Orgelspiel (eigener Notensatz nach: ‚Elisabeth und der Narr‘, „Letzte Orgelszene“, T. 51–58)

Eine Analyse der „Elisabeth’s Zimmer“-Musik zeigt das für die Mood-Technik typisch vertikale Bild-Ton-Verhältnis, welches immer je nur einen Affekt ausdrückt. Während Elisabeth, unwissend von der ihr bevorstehenden Hiobsnachricht, in freudiger Erwartung ihr Zimmer mit Blumen für den Besuch ihres Vaters dekoriert, lässt die Musik nichts von der bereits geschehenen Tragödie ahnen. Stattdessen vermitteln synkopierte Aufwärtsbewegungen in den Streichern, eine Reihe Dur-Akkorde und die bewegten Flöten- und Violinen-Soli gemeinsam mit der Instrumentation aus Streichern, Holzbläsern, Harfe, Glockenspiel und Triangel eine zum freudigen und unbesorgten Affekt passende musikalische Stimmung, wie sie auch in Huppertz’ Kinothek *Fest der Freude* vorliegt.¹⁵⁶ Der Schnitt auf Thomas und die Äbtissin, die sich Elisabeths Zimmer wie ein Trauerzug nähern, ändert nicht nur die sichtbare Stimmung, sondern bringt auch einen entsprechenden musikalischen Wechsel mit sich. Der Tempowechsel zu Lento, sowie der pizzicato Kontrabass, die Tonwiederholungen und Antizipationen vor einer Reihe von Seufzer-Motiven sowie die in Moll gehaltene Fortschreitung in Tempo Lento weisen keinerlei Bezug zur vorangestellten Musik auf und charakterisieren typische Merkmale einer Trauer- bzw. Trauermarschmusik aus der Kompilationspraxis, wie sie im *Allgemeinen Handbuch* unter anderem in den Beispielauszügen zu „LY

¹⁵⁴ Harbou 1934, 01:11:27.

¹⁵⁵ Barham 2024, S. 109–111.

¹⁵⁶ Vgl. Huppertz 1927c.

[Lyrisches Expression]. Spannung-Path. Schwere Klage.“ zu finden sind. Zuordnungen zu diesen musikalischen Eigenschaften sind dabei unter anderem: „Trauer“, „Schmerz“, „Klagend“ und an anderer Stelle: „Etwas Trauermarsch“.¹⁵⁷

Notenbeispiel 3: Anwendung der Mood-Technik auf Basis des „Trauer“-Topos' (eigener Notensatz nach: ‚Elisabeth und der Narr‘, ‚Elisabeth's Zimmer‘, T. 34–41)

Obwohl Huppertz' Filmmusik klar von seinem eigenen Personalstil zeugt und ein vollkommen selbstständiges künstlerisches Werk darstellt, ist hier in der vertikalen Illustration hermeneutisch tradierter Stimmungstopoi klar der Einfluss der Mood-Technik und der Kinotheken erkennbar. Bedenkt man die im Stummfilm verankerten Ursprünge dieser Technik und die Häufigkeit dieser Kompositionsart, wundert es nicht, dass Huppertz Kinotheken als geeignetes Konzept für den Tonfilm hielt und einen entsprechenden Katalog für den Stumm- und Tonfilm entwarf.

3.3 Die Leitmotivik

3.3.1 Das filmische Leitmotiv im Bezug zu Wagner

Wie bereits zu Beginn dieser Arbeit klar geworden ist, hängt das Erbe der westlichen Filmmusik stark mit dem spätrömantischen Opernstil zusammen, dies gilt insbesondere für die Stummfilmmusik, die dem Repertoire dieser Zeit ungleich nähersteht. Dabei sticht besonders Richard Wagner hervor, dessen weitreichender Einfluss auf die frühen Entwicklungen der Filmmusik nicht von der Hand zu weisen ist.¹⁵⁸ Hervorzuheben ist hier die Technik des

¹⁵⁷ Vgl. hierzu unter anderem Erdmann / Becce / Brav 1927, Bd. II, S. 9 & 54–55.

¹⁵⁸ Diese Relevanz spiegelt sich auch in der Sekundärliteratur wider. Vgl. hierzu u.a.: Huck, *Das musikalische Drama im ›Stummfilm‹. Oper, Tonbild und Musik im Film d'Art*, Hildesheim / Zürich / New York: Georg Olms 2012; sowie: Wißmann, Friederike / Borchmeyer, Dieter / Friedrich, Sven / Hinrichsen, Hans-Joachim / Stollberg, Arne / Vazsonyi, Nicholas (Hrsg.): *wagnerspectrum* 18/1 (2022).

Leitmotivs, in Bezug zu welcher Wagner erst ab dem *Ring der Nibelungen* einen Weg abseits der gängigen Opernkomposition fand. Zentrale Merkmale des Wagnerschen Leitmotivs sind dabei ihr formbildendes Moment, ihre semantische Aufladung im Kontext der dramatischen Handlung und ihre inneren, systematischen Zusammenhänge.¹⁵⁹

In der Filmmusik hingegen hat sich ein äußerst unscharfer Begriff etabliert, der sich schlichtweg auf ein wiederholt auftretendes Motiv bezieht und häufig im Zusammenhang zu einer Figur steht. Obwohl Vorahnung, Erinnerung und semantische Spannung, wie sie im dramatischen Kontext Wagners eine wichtige Rolle spielen, sich dabei nur selten ausmachen lassen, wird dieser Begriff immer wieder mit Wagner in Verbindung gebracht.

Hintergrund dieser stark von Wagner abweichenden motivischen Arbeit in der Praxis der (Autoren-)Illustration ist ihr Ursprung aus einer praktischen Notwendigkeit während der frühen Bemühungen um die Standardisierung der Stummfilmmusik. Am Anfang dieser Entwicklung standen Versuche von Pianist:innen, im Vorfeld einer Vorführung Motive für die Protagonist:innen des Films auszuarbeiten und diese in ihre Improvisation einzubauen. Dadurch wurde ein Raum für Improvisation in einer dem Film untergeordneten Rolle geschaffen, die der scheinbaren Willkürlichkeit der musikalischen Illustration entgegenwirken sollte.¹⁶⁰ 1911 empfahl Clarence Sinn für eine gelungene musikalische Begleitung diesbezüglich:

„To each important character, to each important action, motif, or idea, and to each important object (Siegmond's sword, for example), was attached a suggestive musical theme. Whenever the action brought into prominence, any of the characters, motifs, or objects, its theme or motif was sung or played. [...] Such a method of applying music to the pictures is the ideally perfect one, and if it could be universally carried out, would leave nothing be desired.“¹⁶¹

Mit der Etablierung der Kinotheken empfahl man den Kapellmeister:innen und Pianist:innen dann, in ihrer Vorbereitung neben einer Auswahl der zur Kompilation gebrauchten Stücke auch eine Reihe von Leitmotiven bereitzulegen, um der filmmusikalischen Begleitung damit gerecht zu werden. Lang und West empfahlen in diesem Zusammenhang sogar eine gemischte Anwendung aus leitmotivischer Arbeit, Improvisation und einem Katalog zur kompilatorischen Arbeit: „The kernel of the musical illustration of a picture is the main theme. This should be typical in mood or character of the hero or heroine. It should have emotional appeal, it should easily be recognizable and admit of such treatment as mentioned above.“¹⁶²

¹⁵⁹ Henzel 2022, 83–84.

¹⁶⁰ Schmidl 1910, S. 1–4.

¹⁶¹ Sinn 1911, zit. n. Henzel 2022, S. 87.

¹⁶² Lang / West 1920, S. 8.

Interessanterweise sieht aus heutiger Perspektive Strobel eine Kontinuität von Wagners Leitmotivik in Form der Kinotheken, die durch ihre hermeneutische Kodifizierung einer dramatischen Situation einem Leitmotiv gleichkäme.¹⁶³ Im historischen Zusammenhang von Leitmotiven und Kinotheken sind die beiden Techniken jedoch als getrennte Einheiten zu betrachten.

Wie Brav schreibt, sollten jedoch meist ein oder mehrere präexistente Werke als Leitmotive für die zentralen Momente des Films dienen. Er legt den jeweiligen Illustrator:innen dabei ein Studium der Oper ans Herz, aus welcher man die geeignete Anwendung des Leitmotivs im Film erlernen könne. Bemerkenswerterweise verzichtet Brav hier auf jegliche Referenz zu Wagner.¹⁶⁴

Lange fand das Leitmotiv jedoch dennoch keine verbreitete Anwendung in der Praxis. Grund dafür waren mitunter die verschiedenen Herausforderungen in der praktischen Umsetzung für eine:n Illustrator:in. Bereits die Beschaffung des Notenmaterials stellte kleine Kinokapellen vor Herausforderungen, da, wie Brav beschreibt, bei der leitmotivischen Verwendung eines Stückes und dessen entsprechende Wiederholung während des Films, entweder unverhältnismäßig hohe Kosten eingegangen werden mussten, um mehrfache Ausführungen des selben Stückes zu beschaffen, oder aber, wenn dies vermieden werden sollte, ein riskantes Umsortieren der Noten während der Vorführung notwendig war, was schnell zu schwerwiegenden Fehlern in der musikalischen Begleitung führen konnte.

1926 schreibt Brav daher, dass von den wenigen Anwendungsfällen des filmischen Leitmotivs die meisten in durchkomponierten Filmen, sprich in der Autorenillustration, angestellt worden seien.¹⁶⁵ Das Übergewicht der leitmotivischen Arbeit in den Autorenillustrationen ist naheliegend, da dieser Illustrationsmethode die Hindernisse der leitmotivischen Arbeit in der Kompilation fremd sind. Während die Verwendung der Leitmotivik von Kritik bis dahin weitgehend unberührt war, stieß sie mit ihrer durch die steigende Zahl der Autorenillustrationen zunehmenden Relevanz Mitte der 1920er Jahre erstmals auf Kritik.¹⁶⁶

Wie populär und problematisch die Verwendung des filmmusikalischen Leitmotives in den meisten Autorenillustrationen war, zeigt auch die durchmischte Rezeption zu Huppertz' Musik zu Langs *Metropolis* und der darin angewandten Leitmotivik.

¹⁶³ Jaspers / Vogt 2013, S.

¹⁶⁴ Brav 1926, S. 81.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Henzel 2022, S. 89.

Die Handlung ist in einer dystopischen, streng hierarchisierten Zukunftsstadt situiert, die in eine privilegierte Oberstadt und eine von Maschinenarbeit geprägte Unterstadt geteilt ist. Während Industriemagnat Johann Fredersen über das System herrscht, entdeckt sein Sohn Freder beim Abstieg in die Arbeiterstadt die soziale Ungerechtigkeit und verliebt sich in die Arbeiterin Maria. Maria predigt den rebellierenden Arbeitern Geduld und die Vision eines Mittlers, der zwischen Herrschenden und Arbeitenden für Verständnis und Frieden sorgen soll.

Um ihren Einfluss zu brechen, lässt Fredersen vom Erfinder Rotwang einen Maschinenmenschen in Marias Gestalt erschaffen. Diese „falsche“ Maria stachelt die Arbeiter:innen jedoch zum Aufstand an und führt zur Zerstörung der Maschinen, wodurch die Unterstadt zu überfluten droht. Erst angesichts der Katastrophe erkennen beide Seiten die Notwendigkeit eines Ausgleichs. Mit Hilfe Marias bringt Freder Arbeiterführer und Unternehmer zusammen und erfüllt damit die Rolle des, wie es im Sinnspruch des Films heißt, vermittelnden Herzens zwischen Hirn und Hand.¹⁶⁷

Ähnlich wie bereits in *Die Nibelungen* und auch in *Zur Chronik von Grieshuus* ordnet Huppertz in *Metropolis* allen Hauptfiguren sowie einigen Gruppen, Orten und Konzepten Motive zu. Dazu zählen u.a. das Maria-Motiv, das Arbeiter-Motiv, das Moloch-Motiv und das Mittler-Motiv. Während des Verlaufs des Films gewinnen diese Motive narrative Bedeutung indem sie einerseits immer dann erklingen, wenn die entsprechende Person oder Sache in der Handlung hervortritt oder wenn über etwas oder jemanden gesprochen wird, so dass die Musik dem Publikum hier den Inhalt des stummen Dialogs vermittelt, ohne übermäßig viele Zwischentitel zu bemühen.

Ein Beispiel für diese Anwendung des Leitmotivs ist Freders Erzählung vom Moloch, welches er in den Maschinenräumen der Unterstadt, wo das Moloch-Motiv (siehe Notenbeispiel 4) zum ersten Mal erklingt, gesehen hat (siehe Abb. 3). Während er eindringlich auf seinen Vater einredet (siehe Abb. 4), um ihn von dem Horror zu überzeugen, der sich dort ereigne, erklingt erneut das Moloch-Motiv und verweist so auf die vorausgegangene Szene. Huppertz erfüllt hier (wenn auch möglicherweise unbewusst) eine zentrale Forderung Bravs

¹⁶⁷ Die Zusammenfassung der Handlung von *Metropolis* entstand mithilfe von Microsoft CoPilot GPT-5.1 (2025) und wurde eigenständig überprüft und eingearbeitet.

bezüglich der Anwendung des Leitmotivs. Dieses müsse „gerade das aussprechen, was der Zuschauer auf der Leinwand nicht sieht.“¹⁶⁸



Abbildung 4: Freders Vision des Molochs in der Unterstadt (Lang, Fritz (Regisseur): Metropolis (1927), DVD, Universum Film 2011)



Abbildung 3: Freders Schilderung des Molochs gegenüber seinem Vater, Fredersen (Lang, Fritz (Regisseur): Metropolis (1927), DVD, Universum Film 2011)



Notenbeispiel 4: Das Moloch-Motiv (eigener Notensatz nach: Metropolis. Musik zum gleichnamigen Ufa-Film, Klavierdirektion, Berlin: Universum-Film A. G. 1927, „I. Auftakt“)

Die motivische Arbeit spielt in Huppertz' Komposition eine so große Rolle, dass Larsen dem Film attestiert, quasi nur aus Leitmotiven zu bestehen, was zur Folge habe, dass es verhältnismäßig viel unterschiedliches musikalisches Material gebe. Dieses folge jedoch keiner klassischen Entwicklung im Stil eines Hauptthemas eines Sonatensatzes oder ähnlichem, sondern beruhe weitgehend auf seiner charakteristischen ursprünglichen Form.¹⁶⁹

Während es durchaus wiederholt narrative Momente der Leitmotive gibt, doppelt die Musik das Bild meist, weshalb Henzel hier von Stichwortmotiven spricht.¹⁷⁰ Während manche Filmkritiker wie der Musikwissenschaftler Herbert Biehle darin eine „zwischen Film und Musik [...] bisher nicht gekannte Einheit“¹⁷¹ sahen, stieß diese Technik mancherorts auf starke Kritik.

¹⁶⁸ Brav 1926, S. 81.

¹⁶⁹ Larsen 2005, S. 60–62.

¹⁷⁰ Henzel 2004, S. 97.

¹⁷¹ Biehle 1927, S. 268.

Erdmann schiebt zu *Metropolis* in diesem Zusammenhang: „Also erstens fehlt dem Film [*Metropolis*] das Leitmotiv und zweitens: seit Wagner diese Gasse aufgemacht hat, rennen sie alle hinein – hoffnungslos! –, Wagner war nämlich sein eigener Dichter.“¹⁷²

Daraus geht auch hervor, wie abweichend die Technik des Leitmotivs sowohl bei Huppertz als auch bei der Mehrheit der damals tätigen Filmmusikkomponisten zu ihrer Funktion bei Wagner verwendet wurde. Erdmann verstand das, was Huppertz und andere als Leitmotiv verwendeten, keineswegs als solches. In erster Linie liegt dies an der Verdoppelung des Bildes durch die Musik, also beispielsweise das Erklängen des Fredersen-Motivs, wann immer Fredersen das Bild betritt, welche Erdmann als zu „oberflächlich“ erscheint. Ein Jahr vor Erscheinen von *Metropolis* hatte Brav eine solche Anwendung des Leitmotivs im Film passenden kritisiert, indem er schrieb: „Vermeiden muß man weiterhin das auf die Dauer lächerlich wirkende Anhängen eines Motivs an eine bestimmte Person, so daß bei jedem Erscheinen dieser Person auf der Leinwand ihm wie ein Schatten im Orchester sein Motiv folgt.“¹⁷³ Stellenweise geht die leitmotivische Arbeit aber auch über eine solche Verdoppelung hinaus. Wie Henzel schreibt, käme es am Ende des Films, wenn nach der „gelungenen Versöhnung das ›Maria-Thema‹ simultan mit dem ›Metropolis-Motiv‹ erklingt“, zu einem kurzen Moment „semantischen Bestimmtheit“¹⁷⁴, die so einem Leitmotiv-Begriff im Wagnerschen Sinne entspräche.

Erdmanns Kritik an der gängigen Leitmotivik ging in das *Allgemeine Handbuch* über und stellt eine weitaus differenzierte Perspektive auf das Thema dar, als bei Lang, West und Sinn. Erdmann propagiert dabei keineswegs eine Abkehr vom Leitmotiv. Wenn er schreibt „die Epigonen nahmen die leicht faßliche und wirkungsvolle Aeüßerlichkeit für die musikalische Hauptsache; freilich für den stummen Film liegt der Gebrauch des Leitmotivs besonders nahe“¹⁷⁵, meint er darin den Ursprung für die Aneignung des Wagnerschen Begriffs im Film zu erkennen. Seine eigentliche Forderung war jedoch eine „tiefere Wirkung des Leitmotivs“ durch eine „Verbindung mit der jeweiligen dramatischen Konstellation“, die es ihm erlaube, „selbstständige dramatische Aktivität zu entfalten“¹⁷⁶. Anstelle einer Vielzahl personenbezogener Themen plädiert Erdmann dafür, „die innere Handlung [und] die Gefühlslinie“¹⁷⁷, also die größeren Zusammenhänge, zum Gegenstand der Musik zu machen, und plädiert

¹⁷² Erdmann 1927, S. 22.

¹⁷³ Brav 1926, S. 81.

¹⁷⁴ Henzel 2022, S. 98–99.

¹⁷⁵ Erdmann / Becce / Brav 1927, Bd. I, S. 52.

¹⁷⁶ Ebd., S. 51.

¹⁷⁷ Ebd., S. 46.

dabei gewissermaßen für das, was Brav ein Jahr zuvor als die „Fähigkeit [zum] andeutenden des Seelischen“¹⁷⁸ formuliert hatte.

Neben der von Erdmann attestierten leichten Fasslichkeit des Leitmotivs gab es jedoch einen vermutlich schwerwiegenden Grund für die weit verbreitete begriffliche Entfremdung des Wagnerschen Konzepts. Wie Henzel nachvollzieht, waren Wagner und alle mit ihm verknüpfen Konzepte Gegenstand der Legitimationsbemühungen in der Filmmusik während der Bioskopperiode.¹⁷⁹ Der Film wurde damit in die Nähe des Wagnerschen Gesamtkunstwerks und der ernsten Kunst generell gerückt. Wagner war so auch eine Legitimationsquelle für den Stummfilm als Ganzes, der während der Bioskopperiode zunehmend um die Aufmerksamkeit eines bürgerlichen Publikums bemüht war.

Wenn der Begriff in seiner Anwendung auch keine Nähe zu Wagners Konzeption des Leitmotivs hat oder diese mindestens aufweicht, so hat sich dieser dennoch etabliert und ist bis heute Teil des Diskurses über Filmmusik im Allgemeinen. Der Begriff ist als Versuch einer Einordnung in Wagners Schaffen zu verstehen und wird im Folgenden entsprechend der filmmusikalischen Praxis für jegliche wiederkehrende Motive mit Bezug zu Personen, Gruppen, Orten, Gegenständen oder Konzepten verwendet.

3.3.2 Fallbeispiel: *Hanneles Himmelfahrt* (1934)

Im deutschsprachigen Tonfilm schlug sich das Erbe dieser Art der thematischen Arbeit aus der Stummfilmzeit in abgeschwächter Form nieder. Zwar war die Idee eines dem Underscoring zugrundeliegenden Themas im deutschsprachigen Raum weit nicht so populär wie im US-amerikanischen Film, Leit motive treten aber auch hier immer wieder in Erscheinung. Typisch für die leitmotivische Arbeit im deutschsprachigen Tonfilm ist und war die Verwendung eines oder nur weniger Motive.¹⁸⁰

Wie in Harbous Film *Hanneles Himmelfahrt* wurden die Motive hier meist den Hauptfiguren wie hier der kleinen Hannele oder einer Beziehung zugeordnet und nahmen meist eine strukturierende Funktion ein, indem sie durch den Film hindurch immer wieder in Schlüsselmomenten in angepasster Instrumentation erklangen. Der Film *Hanneles Himmelfahrt*, welcher auf der gleichnamigen Novelle von Gerhard Hauptmann basiert, war ein weiteres Zeugnis der Zusammenarbeit zwischen Harbou und Huppertz und ist neben *Elisabeth und der Narr*

¹⁷⁸ Brav 1926, S. 81.

¹⁷⁹ Henzel 2022, S. 83–118.

¹⁸⁰ Henzel 2022, S. 108.

einer der beiden aus ihrer Zusammenarbeit hervorgehenden Tonfilme, welche zwischen 1933 und 1934 entstanden.

Die Handlung des Films orientiert sich stark an der Vorlage Hauptmanns und handelt von der 14-jährigen Hannele, die nach dem Tod ihrer geliebten Mutter alleine bei ihrem alkoholabhängigen und gewalttätigen Stiefvater, Maurer Mattern, in einem schlesischen Dorf lebt und sich aus Angst vor dessen Misshandlung und aus Sehnsucht nach ihrer Mutter versucht, das Leben zu nehmen. Während ihrer letzten Stunden in der Pflege Schwester Marthas hat sie Visionen von ihrem Stiefvater, ihrer Mutter und vom Tod, den sie sich von Herzen und aus einem tiefen Glauben her wünscht. Während ihres Scheidens aus dem Leben erscheinen Hannele verschiedene Figuren aus Kindermärchen, wie eine Gruppe Zwerge, der gestiefelte Kater, ein gläserner Sarg und ein Engelspaar. Harbou greift diese fantastischen Märchenelemente auf und lässt sie mit der dargestellten realen Welt verschmelzen.

Die bildliche Darstellung des Films durchzieht eine starke religiöse Symbolik, welche sich auch in Huppertz' musikalischer Gestaltung niederschlägt. Huppertz' Komposition teilt sich in zwölf bezifferte musikalische Nummern, eine „Schlussmusik“ ohne Nummer und zwei Choräle aus dem evangelischen Gesangbuch. Letztere stellen seltene Momente der diegetischen Musik im Film dar und werden von Hanneles Mitschüler:innen gesungen, die sich ihrem Trauerzug anschließen. Es handelt sich dabei um „Lasst mich gehn“ von Karl Friedrich Voigtländer (Text: Gustav Knak) und um „Jesus, meine Zuversicht“ von Johann Crüger (Text: unbekannt). Darüber hinaus hervorzuheben ist der „Schlusschor“ (siehe Notenbeispiel 5), welche mit einem frei nach der Bibel gedichteten Text und einem nur von einer

Mäßig bewegt

Chor

Dir ru-fen al-le En-gel, Dir die Him-mel und al-le Er-den,

Orgel

Harfe

Notenbeispiel 5: Verwendung eines kirchlichen Topos' durch die Instrumentierung aus Chor, Orgel und Harfe (eigener Notensatz nach: 'Hanneles Himmelfahrt', Nr. 11 „Schlusschor. Engelchor mit Orgel und zwei Harfen“, T. 19–22)

Orgel und Harfe begleiteten Vokalensemble einen typischen kirchlichen Topos erfüllt. Gleichzeitig ist hiermit in der Handlung Hanneles symbolisches Auferstehen verbunden. Das letzte Bild dieser Nummer ist dabei eine Inschrift aus Matthäus 11,28: „Kommt her zu mir, alle, die ihr mühselig und beladen seid; ich will euch erquicken“ (56:49). Dieser Satz wiederum steht bei Huppertz in einem größeren Zusammenhang und stellt den Leitgedanken eines der zwei Leitmotive dar, die sich durch den Film ziehen, und welches von Huppertz als „Sinnspruch“ bezeichnet wird. Genauer entspringt diese Bezeichnung einem handschriftlichen Auszug von drei Motiven, welche anlässlich eines Interviews mit Huppertz im *Film-Kurier* am 10. März 1934, kurz vor der offiziellen Uraufführung des Films, abgedruckt wurden (Notenbeispiel 6 & 7). Dort bezeichnet Huppertz diese auf den Bibelvers geschriebene Melodie als „Sinnspruch des Films“, jedoch schreibt der Interviewer dazu:

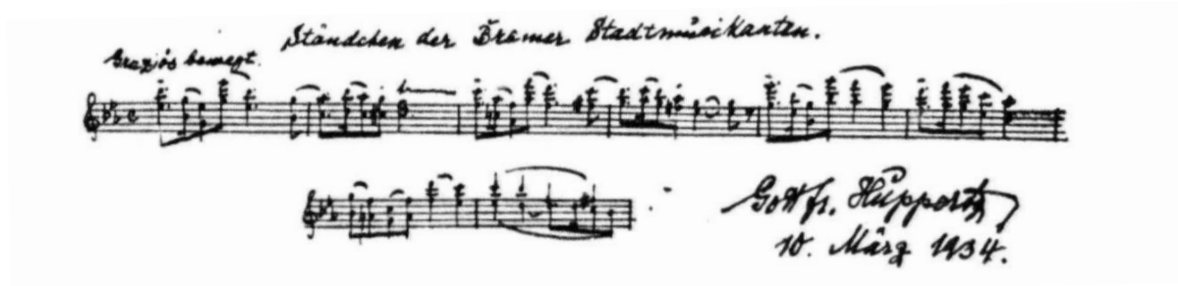
„Wohlgemerkt, er schuf daraus [aus den Motiven] nicht etwa ein Leitmotiv. Je tiefer er sich im Laufe der letzten Jahre in das Wesen der Filmmusik hineingearbeitet hat, desto stärker wurde in ihm die Erkenntnis, daß zu seinem filmmusikalischen Schaffen nicht die leitmotivische Kunst im Wagnerischen Sinne gehörte. Das mag daher rühren, daß der Film nach Huppertz' Ansicht der größte Teil seiner Wesenselemente nicht aus dem dramatischen Kunstwerk, sondern mehr aus dem epischen Bezirk bezieht.“¹⁸¹

Huppertz spiegelt hier den zeitgenössischen Diskurs zum Leitmotiv aus der Bioskopperiode wider und distanziert sich bewusst vom begrifflichen Bezug zu Wagner. Aus einer heutigen Perspektive muss jedoch gesagt werden, dass es sich hier um typische Beispiele für leitmotivische Arbeit im Sinne der Tonfilmära handelt.



Notenbeispiel 6: Abdruck der beiden Hauptmotive, Sinnspruch und Hannele-Motiv (Ra. 1934, Beiblatt)

¹⁸¹ Ra. 1934, Beiblatt; Die Interpunktion entspricht dem Wortlaut in der Quelle.



Notenbeispiel 7: Abdruck des „Ständchen der Bremer Stadtmusikanten“ mit Unterschrift von Gottfried Huppertz (Ra. 1934, Beiblatt)

Das Hannele-Motiv trägt die Angabe „In Art eines Kinderliedes“ und besteht aus einem achttaktigen Satz im Dreivierteltakt, der sich klassisch in einen zweiteiligen Vordersatz und einen Nachsatz teilt. Es scheint immer dann zu erklingen, wenn der Film Hanneles, inneren kindlich verklärten Wunsch nach dem Tod und damit nach der Wiedervereinigung mit der geliebten Mutter behandelt. Das Motiv ist hier Ausdruck ihres Innenlebens und wird so nicht zu einem Motiv für die Figur, sondern für deren Motivation oder deren Zweck und Absicht. Besonders stark wird dies bei Hanneles Begegnung mit dem Engel des Todes sichtbar. Als sie ihm zum ersten Mal gegenübersteht, gibt Hannele zu erkennen, dass ihr Wunsch nach dem Tod sie nicht völlig unberührt lässt: „Tod? Ich hab dich von Herzen oft ersehnt Tod und nun bangt mir vor dir.“¹⁸² Huppertz fängt diesen Zwiespalt musikalisch bei Hanneles zweiter und endgültiger Begegnung mit dem Engel des Todes ein, indem er seine von Blechbläsern dominierte, dramatische Illustrationsmusik des Todes mit Hanneles kindhaftem Motiv in der Oboe über zwei Tremoloviolen interpoliert und sie bei ihrem Tod verschmelzen lässt (Notenbeispiel 8).

¹⁸² Harbou 1935, 00:32:11–00:32:26.

Das Sinnspruch-Motiv hingegen erklingt nur drei Mal im Film und ist dabei zwei Mal an den Beginn bzw. das Ende des Films gesetzt, so dass es hier als Rahmen fungiert, der die Bedeutung des Films einklammert. Während seines ersten Einsatzes, im Vorspann, wird es von einem Chor gesungen, was dem Publikum gleich zu Beginn des Films die Bedeutung des dazugehörigen Textes vermittelt. Im Folgenden erklingt die Melodie erneut, als Hannele davon berichtet, dass Jesus sie kurz vor ihrem Suizidversuch zu sich gerufen habe, und erneut am Ende des Films, als Jesus erscheint und Hannele auferstehen und in den Himmel hinaufsteigen lässt. Nach dem Ende dieser fantastischen Szene und vor dem Schlussbild, auf das ruhige Gesicht der toten Hannele, ist eine steinerne Jesus-Statue zu sehen, hinter welcher der Sinnspruch geschrieben steht. Huppertz verzichtet hier interessanterweise jedoch auf einen weiteren Einsatz des entsprechenden Themas und vermeidet so die Verdoppelung von Ton und Bild, welche während der Stummfilmzeit zum Manko der Kritik Erdmanns an seiner Anwendung der Leitmotivik und dieser im Film generell geworden war.

Der Sinnspruch ist hier so einerseits mit der dramaturgischen Figur Jesu Christi verknüpft und fungiert gleichzeitig als maßgeblich objektives Gegenstück zu Hanneles äußerst persönlichem Wunsch nach dem Tod in Form ihres kinderhaften Motives. Interessanterweise lassen die beiden Motive jedoch auch eine Verwandtschaft über ihre Taktart, generelle Art ihrer Melodie und Bedeutung im Film hinaus erkennen. In beiden Motiven besteht der zweite Takt aus einer schrittweisen diatonischen Aufwärtsbewegung aus einer punktierten Viertel-, Achtel- und einer weiteren Viertelnote. In Zusammenhang zu ihrem Einsatz im Film lässt sich das aufsteigende Moment dieses Takts als tonmalerische Ausdeutung von Hanneles Aufstieg in den Himmel interpretieren.

Die leitmotivische Arbeit Huppertz' stellt sich hier also als komplexe, aber durchaus typische Verwendungsweise der Leitmotivik im filmischen Sinne dar. Anders als im Stummfilm ist die Verwendung von Leitmotiven hier deutlich sporadischer und dient meist als Bedeutungsträger, während die leitmotivische Arbeit besonders in Huppertz' *Die Nibelungen*, aber auch generell während der Stummfilmzeit, oft zur Verdopplung der Handlung diente, um durch den fehlenden Dialog oft sonst fehlende Orientierung musikalisch zu ersetzen. Für Huppertz' Personalstil typisch ist hier die Verwendung eines Sinnspruches, der sich als Motiv für den Film durch die gesamte Handlung zieht und keinem Charakter zuzuordnen ist, wie er es bereits 1927 ähnlich in *Metropolis* getan hatte. Gewissermaßen setzt Huppertz hier acht Jahre später die im Diskurs um den Stummfilm entstandene Forderung Bravs und

Erdmanns nach einer leitmotivischen Darstellung des nicht-sichtbaren und mit Schwerpunkt auf „die innere Handlung [und] die Gefühlslinie“¹⁸³ des Films im Tonfilm in die Tat um. Der Vollständigkeit halber sei noch kurz etwas zum dritten, im *Film-Kurier* abgedruckten Motiv, dem „Ständchen der Bremer Stadtmusikanten“, gesagt. Was hier in erster Instanz wie ein Leitmotiv erscheinen mag, ist aufgrund seines einmaligen Auftretens während des Films als Vortragsstück zu verstehen. Es ist also weniger Motiv, als dass es Auszug aus der Filmmusik ist. Dennoch ist Huppertz’ Auswahl dieser Stelle aus seiner Musik für den *Film-Kurier* aufschlussreich, da sie zeigt, wie sehr Harbous filmischer Impuls, der narrative Perspektivwechsel in die verklärte Märchenwelt Hanneles und ihre Fieberträume, mit Huppertz resonierte und auch musikalische Umsetzung fand.

3.4 Die deskriptive Technik

3.4.1 Deskriptive Technik

Unter dem Begriff einer deskriptiven Kompositionstechnik kann eine Reihe von filmmusikalischen Techniken zusammengefasst werden, die sich durch eine scheinbare direkte Beziehung zum gezeigten Bild bzw. die akustische Imitation visueller Abläufe auszeichnen und so den Gegenpol zur affektorientierten Mood-Technik darstellen.¹⁸⁴ Hierzu zählen Tonmalerei – das musikalische Nachahmen bildlicher Bewegungen oder Figuren – und die Inzidenzmusik – Musik, die im Zusammenhang mit der dargestellten Situation steht bzw. scheinbar den szenischen Abläufen entspringt, aber aus unterschiedlichen Gründen nicht als diegetisch verstanden werden kann. Weiters hiermit verwandt sind Konzepte wie die Audiovisuelle Crossmodal Correspondences, die ihren Ursprung in der Systematischen Musikwissenschaft hat und „feste Assoziationen zwischen unzusammenhängenden Stimuli aus unterschiedlichen Sinnesmodalitäten“¹⁸⁵ beschreibt, sowie das sogenannte Mickey Mousing, ein teils negativ konnotierter Begriff, unter dem eine nahezu komische Überladung mit tonmalерischer Nachahmung verstanden wird. Es verdankt seinen Namen der starken Tonmalerei in den frühen Disney-Animationsfilmen (besonders in den *Mickey-Mouse*-Filmen ab 1928 und den *Silly Symphonies* ab 1929).

¹⁸³ Erdmann / Becce / Brav 1927, Bd. I, S. 46.

¹⁸⁴ Da durch die räumliche Trennung von Leinwand und Kinokapelle bis zum Tonfilm keine feste Verbindung von Bild und Ton erreicht werden konnte, lässt sich in diesem Zusammenhang mit Bezug auf die von Dettke postulierte Unterscheidung von Kinomusik und Filmmusik wie in der gesamten Bioskopperiode nicht von diegetischer Musik sprechen. Vgl. Dettke 1995, S. XVII–XIX.

¹⁸⁵ Ambros / Reuter 2022.

Beide Konzepte, Tonmalerei und Inzidenz, sind bereits Teil der Improvisation im Stummfilm gewesen und waren dabei ab Mitte der 1910er Jahre zunehmender Kritik ausgesetzt, wobei das Konzept der deskriptiven Musik durchaus auch positiv betrachtet wurde. Im Zentrum dieser Kritik standen die sogenannten Trap-Drummer, die Schlagzeuger:innen, welche vielerorts schon früh gemeinsam mit den Kinopianist:innen zur elementaren musikalischen Begleitung gehörten¹⁸⁶ und deren primäre Aufgabe, die Geräuschimitation auf Basis visueller Abläufe, in Form des *Foley Artists* bis heute fort existiert. Ihre zunehmend komplexen Vorrichtungen zur Geräuschimitation und deren Klangprodukt wurden jedoch immer häufiger als unpassend und störend wahrgenommen.¹⁸⁷

Gegenstand der Kritik an der deskriptiven Technik war auch ihre tautologische Kopplung an das Bild, die, ähnlich wie beim Leitmotiv, teilweise als redundant oder gar lächerlich wahrgenommen wurde. Dass die deskriptive Technik dennoch zu einer der elementaren Techniken der Autorenillustration zählt, hat maßgeblich mit der durch sie entstehenden musikalischen Konkretheit zu tun. Ein Rückbezug auf Konventionen der Programmmusik des 19. Jhd. und teilweise, wie im Falle der Mood-Technik, auf die Affektlehre des Barock begünstigte die Wahl gewisser Instrumentationen oder Rhythmen, um der Musik einen bestimmten Inhalt zu verleihen. Tonmalerisch konnte das die Hervorhebung wichtiger Bewegungen oder Äußerungen sein oder das humoristische Verstärken visueller Komik. Typische tonmalerische Imitationen waren Geräusche von Zügen oder das Galoppieren eines Pferdes.¹⁸⁸

Auch in der Autorenillustration schlug sich dies nieder. Huppertz verwendet in *Metropolis* an verschiedenen Stellen Tonmalerei zu verschiedenen Zwecken. Die vielleicht populärste Anwendung dieser Technik in *Metropolis* findet sich in Huppertz' Imitation der großen Maschinen von Metropolis zu Beginn des Films, welche durch „rhythmisch repetierende, mechanische Ostinatofiguren“¹⁸⁹ die rotierenden Räder und stoßenden Kolben nachzuahmen

¹⁸⁶ Bullerjahn 2012, S. 490.

¹⁸⁷ Der Name *Foley Artist* geht auf Jack Donovan Foley zurück, einem prägenden „Geräuschemacher“ der frühen Talkies. Er gilt als Erster, der einen Film live am Stück nachsynchronisierte und arbeitete unter anderem am Sound zu Harry A. Pollards *Showboat* (1929), Tod Brownings *Dracula* (1931) und Stanley Kubricks *Spartacus* (1960). Vgl. Jackson 2005, S. 54.

¹⁸⁸ Firmen wie das noch heute existierende Unternehmen *Ludwig-Musser*, damals noch unter dem Namen *Ludwig & Ludwig*, verkauften spezielle Vorrichtungen wie die „Ludwig Bell-Plate and Railroad Imitation“ oder die so vermarktete „Snore Imitation“, die es den Trap-Drummern ermöglichen sollten, die gewünschten Geräusche möglichst einfach und realistisch nachzuahmen. Vgl. „Ludwig Imitations and Effects“, in: *Ludwig Drums. Drum Catalog* 28-C (1928), S. 73.

¹⁸⁹ Fabich 2001, S. 41.

sucht, wobei sich eine Ähnlichkeit zu Meisels Illustration der „Begegnung mit dem Geschwader“ in Ėjzenštejns *Panzerkreuzer Potemkin* unweigerlich aufdrängt.¹⁹⁰

Weitere Beispiele der Tonmalerei in *Metropolis* sind abfallende und aufsteigende Achtelläufe beim Treppensteigen (Siehe Notenbeispiel 9) oder eine Generalpause mit einem



Notenbeispiel 9: Tonmalerische Illustration eines Messerstichs (*Metropolis*. Musik zum gleichnamigen Ufa-Film, Klavierdirektion, Berlin: Universum-Film A. G. 1927, „I. Auftakt“)

darauffolgenden tutti eines akzentuierten Septakkords, um einen Messerstich hervorzuheben.

Ihr Gegenstück innerhalb der deskriptiven Technik, die Inzidenz, wird von Erdmann im *Allgemeinen Handbuch* folgendermaßen beschrieben:

„Im Wesen des Incidenz-Begriffs liegt es, daß die ihm entsprechende Musikform das typisch gewordene konventionelle Musikstück ist, wie es uns am reinsten in den Märschen, Tänzen und Liedern entgegentritt. Dramaturgisch bedeutet das den Anlaß bei Umwelt und Gelegenheit.“¹⁹¹ Während die übrigen Stücke im *Allgemeinen Handbuch*, die der Expression, also durchaus auch auf tradierten Assoziationen und Konventionen beruhen, definiert sich die Inzidenz besonders dadurch, dass die Konvention hier in einer Gattung liegt und nicht in einer Reihe von affektorientierten Kompositionstechniken. Folgt man dieser Logik weiter, fällt schnell auf, dass es sich dabei um ein zeittypisch-geschlossenes Gattungsverständnis handelt und hier eine mangelnde Reflektion bezüglich der in die Auswahl der „Expression“ eingeflossenen, konventionstradierten musikalischen Bedeutungsträger handelt. Dennoch lässt sich zwischen der Expression und der Inzidenz bzw. zwischen der Mood-Technik und der Inzidenz in der deskriptiven Technik unterscheiden, da sich die Inzidenz immer auf visuelle Vorgänge, wie den Auftritt einer Blaskapelle, eine Gruppe tanzender Menschen oder Ähnliches, bezieht, während die Mood-Technik bzw. Expression Gefühlslagen und

¹⁹⁰ Imitationen dieser Art fallen mit einer Tendenz im frühen 20. Jhd. zusammen, den gehäuften technischen Veränderungen und der maschinellen Umgebung im menschlichen Leben musikästhetisch Ausdruck zu verleihen. Kompositionen wie Arthur Honeggers *Pacific 231* (1924) und Aleksandr Vasil'evič Mosolovs Ballett *Stal'* (*Der Stahl*; 1926/27) waren richtungsweisend in der Festigung eines entsprechenden Topos der Marschine in der Musik, welche sich im Weiteren als Abstraktion in die Filmmusik übernehmen ließ. Für eine detaillierte Analyse der Darstellung des Maschinellen in der Musik Anfang des 20. Jhd. vgl. Drees 2021.

¹⁹¹ Erdmann / Becce / Brav 1927, Bd. I, S. 62.

Stimmungen darstellt. Im Folgenden kann unter Inzidenz daher der Einsatz einer bestimmten Gattung oder eines bestimmten Stückes aufgrund der damit verbundenen Assoziation anlässlich seines Anlasses in der Szene verstanden werden. Geht man von diesem Verständnis aus, entsteht eine Verbindung zur Idee des Zitats, auf die an entsprechender Stelle eingegangen wird.

Ein Beispiel hierfür in *Metropolis* ist die musikalische Darstellung des Yoshiwaras, einem Nachtclub, in dem sich die Beletage von Metropolis trifft. Entsprechend der Situierung in einem Tanzlokal im damals zeitgenössischen Stil, greift Huppertz auf einen Modetanz zurück, den Foxtrott. Durch die Zuhilfenahme von Alt-Saxofonen, synkopierten Streichern, einer starken Chromatik und Tritoni entsteht hier eine Musik, welche als „jazz-inflected“¹⁹² bezeichnet werden kann, da sie zwar stiltypische Elemente des Jazz beinhaltet, jedoch keinerlei Zusammenhang zu dessen Aufführungspraxis und improvisatorischer Natur hat. Der Foxtrott wird von Huppertz klar als Inzidenz verwendet, da er seine Legitimation in seiner Positionierung innerhalb eines Tanzlokals erhält. Dabei changiert die Musik hier stark zwischen scheinbar diegetischer Musik, zeitweise ist eine Tanzkapelle zu sehen,¹⁹³ und nicht-diegetischer Inzidenz, später folgt die Musik der Menge, die durch die falsche Maria in Ekstase versetzt wurde, aus dem Nachtclub durch die Stadt.

Besonders Tanzmusik dient im Stummfilm häufig als Inzidenz, da sie einer filmisch gewöhnlichen Darstellung entspringt und durch die unterschiedlichen Konnotationen ihrer verschiedenen Gattungen ein versatiles Illustrationsmittel darstellt. Nahezu ebenso häufig dienen Märsche und unterschiedliche Musiken mit nationaler Assoziation als Inzidenz. Diese Präferenz weniger Gattungen ist vor dem Hintergrund der von Erdmann, Becce und Brav im *Allgemeinen Handbuch* zur Inzidenz empfohlenen Sujets durchaus naheliegend: „Natur“, „Kirche, Staat“, „Volk und Gesellschaft“ (letzteres gliedert sich zusätzlich in „Festlich (höfisch-patrizisch)“, „Festlich (bürgerlich)“, „Festlich (ländlich)“ und „Festlich (national)“), bieten Sujets mit festen musikalischen Konventionen.¹⁹⁴

¹⁹² Wie Calella 2012 beschreibt, diente der Begriff Filmkomponisten in den 1950er Jahren als Lösung im schwierigen Umgang mit dem Begriff Jazz. Besonders die terminologische Unschärfe des Begriffs „Jazz“ und kontinuierliche Transformation seiner Bedeutung sind hier zu beachten. Vgl. dazu: Gabbard, Krin: „The word jazz“, in Cooke, Mervyn / Horn, David (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Jazz*, Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 1–6.

¹⁹³ Huppertz hat hier einen Gastauftritt als Violinist.

¹⁹⁴ Erdmann / Becce / Brav 1927, Bd. II.

3.4.2 Fallbeispiel: *Der Judas von Tirol* (1933)

Im Gegensatz zur Mood-Technik verlor die Tonmalerei mit Einführung des Tonfilms ihre grundlegende Rechtfertigung. Eine Geräuschimitation sichtbarer Vorgänge war mit dem Lichttonfilm nicht mehr nötig, weshalb die Tonmalerei nun auf ihren betonenden und heraushebenden Charakter reduziert wurde. Inzidenzmusik hingegen war je nach Fall weiter angebracht oder wurde durch diegetische Musik ersetzt. In diesem Sinne verschwand sie jedoch nicht aus dem Film, sondern wurde lediglich Gegenstand einer medialen Transformation.

Dies lässt sich anschaulich an *Der Judas von Tirol* darstellen. Der Film basiert auf dem gleichnamigen Theaterstück von Karl Schönherr, das 1891 im Theater an der Wien uraufgeführt wurde, und handelt von einer Tiroler Dorfgemeinschaft, die den Freiheitskämpfer Andreas Hofer vor den napoleonischen Besatzungstruppen versteckt hält. Im Zentrum der Handlung stehen der Bauer Pfandler als primärer Kontaktmann zu Hofer und sein Knecht Raffl, der den sozialen Aufstieg zum Bauern ersehnt. Als Raffl wider seinen Wunsch, im Passionsspiel die Rolle Christus zu spielen, aufgrund seines Standes jene des Judas zugeteilt bekommt, beschließt er Hofer für eine Belohnung an die bis dahin erfolglosen Besatzer zu verraten, wodurch die im Film stark wirkende Analogie zur Passionsgeschichte Jesu beschlossen wird.

Die Charaktere stützen sich dabei lose auf historische Figuren. Andreas Hofer hatte so nach dem Schönbrunner Frieden tatsächlich Zuflucht auf der Pfandleralm gesucht, woher der Name des Bauern Pfandler im Film stammt, und wurde von Franz Raffl an die napoleonischen Besatzer verraten, jedoch für 1500 Gulden, anstatt 200 Golddukaten wie im Film. Während der Film auf Schönherrs Theaterstück zurückgeht, sind beide mehr Fiktion als Historiendrama, wobei der starke Patriotismus im Film auch mit Schönherrs späterer Anbiederung an die Nationalsozialisten in Zusammenhang zu setzen ist. Auch die flache und bösarige Darstellung der französischen Besatzer und das Märtyrertum Hofers zeugen von der nationalistischen Färbung des Films. Huppertz greift die patriotische Darstellung im Film auf, indem er seine Musik um das sogenannte „Sandwirtlied“¹⁹⁵ herum komponiert, ein, wie er schreibt, „bei uns gar nicht bekanntes Hofer-Lied“, das er in Tirol aufgestöbert habe.¹⁹⁶ Der Text dazu stammt von Maximilian von Schenkendorf und entstand 1817, bevor derselbe

¹⁹⁵ Da Hofer ursprünglich als Wirt im Gasthaus „Am Sand“ tätig war, wurde er gemeinhin als „Sandwirt“ bezeichnet, worauf sich der Titel des gleichnamigen Liedes bezieht.

¹⁹⁶ L[ydor] 1933, S. 3.

1818 von Ludwig Behr zu Musik gesetzt wurde. Damit entstand das Lied neun Jahre nach der im Film dargestellten Handlung 1809, die Huppertz selbst fälschlicherweise im 17. Jhd. einordnet.¹⁹⁷ Dennoch singt die Dorfbevölkerung das Lied zu Beginn der Handlung im Wirtshaus nach einer Befragung durch die französischen Besatzer als Widerstands- und Quasinationalhymne, in einer Szene, die widersprüchlicherweise an den spontanen Vortrag der *Marseillaise* in Rick's Café Américain im neun Jahre später erschienenen *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) erinnert.

Dass Huppertz das Kopfmotiv des „Sandwirtslieds“ (siehe Notenbeispiel 10) im Laufe der Handlung entsprechend der jeweiligen Situation immer wieder in der Musik verarbeitet, entspringt dem Sujet des Films und verleiht dem Lied, angestoßen durch seine Konnotation mit der Widerstandsthematik der Handlung, eine Art leitmotivischen Charakter, der für Huppertz' Filmkompositionen typisch ist.

Etwas bewegter Marschrhythmus

Tenor *mf* Als der Sand-wirt von Pas - sei - er, Inns - bruck hat mit Sturm ge - *f*

Bass *mf* - nom - en, Die Stu - den - ten ihm zur Fei - er, mit swen Gei - gen mit - tags *f*

poco a poco cresc.

kom-men. Lau-fen al - le aus der Leh - re, Ihm ein Hoch - vi - vat zu

f bring-en, *mf* Wol-len ihm zu sei-ner Eh-re sei - ne Hel-den-ta-ten sin - gen. *f*

Notenbeispiel 10: Das „Sandwirtslied“ (eigener Notensatz nach: ‚Der Judas von Tirol‘, „Sandwirtslied“)

¹⁹⁷ Ebd.

Auch sonst ist Huppertz' Musik für den Film stark von diegetischen Elementen beeinflusst, während die Tonmalerei in den Hintergrund gerückt zu sein scheint. Zu den wenigen von Huppertz in diesem Film tonmalerisch gestalteten Stellen zählt Josefas Tod am Ende des Films. Auf dem Weg zu Andreas Hofers Versteck im Hochgebirge, um ihn vor seinem Ver- rat zu warnen, verliert Josefa den Halt und erleidet einen tödlichen Sturz in die Tiefe. Auf eine Generalpause, die mit ihrem Schrei zusammenfällt, schneidet der Film auf die nicht unweit davon befindliche Gruppe um Pfandler, die den Schrei hört. Der gleichzeitig stattfin- dende, für das Publikum nicht sichtbare Sturz wird von Huppertz tonmalerisch dargestellt (siehe Notenbeispiel 11), indem ein Wechsel zwischen einem hohen forte Akkord mit Ak- zent in den Holzbläsern zu einer tiefen Terz in den Blechbläsern und dem Fagott stattfindet, während gleichzeitig die Streicher in 16teln abfallend (zuerst Violinen und Viola, dann Cello und Kontrabass) einen übermäßigen Akkord (b-d-fis) umspielen, der durch seine Gleittöne (b und fis) gleichzeitig dominantisch zur folgenden Ultima auf d-Moll steht. Der Wechsel in den Registern in Abwärtsbewegung, die harmonische Unsicherheit des Isonintervallakkor- des, stellvertretend für den freien Fall, und die sforzando Schlussnote gleich des Aufpralls kompensieren so die fehlende visuelle Ebene.

Im Verhältnis zur Tonmalerei in *Metropolis* stellt dieses Beispiel jedoch einen Ausnahmefall dar. Deutlich stärker vertreten in *Der Judas von Tirol* ist die Inzidenz.

Dies zeichnet sich besonders durch die Marschmusik aus, die während des Films durchweg mit den napoleonischen Soldaten in Verbindung gebracht wird. Während die aus der Opern- tradition stammende Konvention, das militärische Sujet mit Märschen aller Art zu verbin- den, auch hier zur Wirkung kommt, verbindet Huppertz dies darüber hinaus mit einem die- getischen Element, so dass die Marschmusik der Franzosen oft von einer diegetischen Fan- fare eines Soldaten eingeleitet wird und dann mit Einsetzen des Orchesters in den nicht- diegetischen Raum übergeht. Während es durchaus auch Szenen gibt, in denen eine Mili- tärkapelle zu sehen ist, die der Musik diegetische Legitimation gibt (00:44:37–00:45:25), nutzt Huppertz die Marschmusik wiederholt in Montageszenen, wie beispielsweise in der „Irrwegsmusik“, wenn eine französische Patrouille ins Dorf einreitet und die Musik direkt von der erhaben-anmutigen Illustration des Hochgebirges in einen Marsch wechselt (siehe Notenbeispiel 12). Die Musik erlangt damit eben jene Konkretheit, die der deskriptiven Technik zu eigen ist.

Agitato "Schrei Josef. Josefa fällt aus dem Bild"

The musical score is for an orchestra and is titled "Agitato" with the instruction "Schrei Josef. Josefa fällt aus dem Bild". The score is in 3/4 time and features a dramatic, agitated style. The instruments listed are I. Fl., II. Fl., Ob., I. Kl. in B, II. Kl. in B, Fagot, I. u. II. Horn in F, I. Tromp. in B, II. Tromp. in B, Pos., Tuba, Timp., I. Viol., II. Viol., Viola, Cello, and Bass. The music is characterized by strong dynamics (f, sf) and a key signature of one flat. The score shows a transition from a slow, somber mood to a more active, agitated state.

Notenbeispiel 11: Tonmalerische Illustration Josef's Sturzes (eigener Notensatz nach: „Der Judas von Tirol“, Nr. XIX, „Josefa's Tod“, T. 34–37)

Ein weiteres Beispiel für Huppertz' Verwendung diegetischer Musik¹⁹⁸ ist seine Behandlung eines böhmischen Chorals von 1531 („O, Mensch, betrachte, wie dich dein Gott“) im Laufe des Films (Siehe Notenbeispiel 13). Entsprechend des Sujets nimmt Huppertz in seiner Musik auch Bezug zur doppelten Passionsgeschichte im Film, also der Analogie der Passion

Jesu zum Verrat Hofers, sowie dem im Dorf geprobtan Passionsspiel. Der Choral, auf den er dabei zurück greift, kursierte auch unter dem Titel „Zu Gott heben wir Herz und Sinn“ und wird von Huppertz in bearbeiteter Form in Bezug zur Handlung gesetzt. Die harmonische Progression und die Stimmführung gleichen weitgehend jener von Georg Heinrich Friedrich Enckhausens¹⁹⁹ vierstimmigem Satz desselben von 1876.²⁰⁰ Huppertz selbst schildert dazu:

„Die schwierigste Stelle war im »Judas« für mich die Szene, wo der Verräter im Judaskostüm aus dem Passionstheater tritt und den Anschlag von der Belohnung für den Verrat Andreas Hofers liest. Hier war eine stumme Szene, die aber der Musik keinerlei Anhalt bot. Da ließ ich aus dem Innern des Passionstheaters einen Chorgesang erklingen, der einerseits den Fortgang der Proben illustrierte, andererseits aber einen wirkungsvollen Hintergrund für die aufkeimende böse Idee des Verräters bildete.“²⁰¹

Für den Untersuchungsgegenstand bieten Selbstzeugnisse wie dieses aufschlussreiche Quellen über die kompositorische Arbeit für den Tonfilm. Es zeigt einerseits, dass der Komponist um Legitimation für den Einsatz von Musik bemüht war, und andererseits, dass er bewusst mit den Möglichkeiten diegetischer Musik, deskriptiver Technik und Mood-Technik spielte. Der Choral entrückt hier dem diegetischen Raum, da er scheinbar außerhalb des Theaters erklingt, wodurch seine Relevanz für die Handlung in den Vordergrund tritt und die Verbindung zur Passionsgeschichte in der Handlung hervorhebt. Dies geschieht auch durch den Text: „O Mensch, betrachte, wie dich dein Gott. So inniglich geliebt hat dass er den allerliebsten Sohn gesandt hat von dem höchsten Thron.“ Hier fällt der Vergleich zwischen Jesus und Andreas Hofer, dessen Kopfgeld gerade im Zentrum der Handlung steht, einmal mehr auf. Es ist bemerkenswert, dass die Presse zu Huppertz' Musik zu *Der Judas von Tirol* durchweg positiv gewesen zu sein schien.²⁰² Dabei fällt auf, dass ihm attestiert wird, zu zeigen, dass Tonfilm durchaus gut sein könne,²⁰³ als sei der Film hier Gegenstand eines anhaltenden Diskurses über die Vorzüge und Nachteile des Tonfilms gewesen. Wenn dieser Diskurs auch eher im Hintergrund verlaufen sein mag, so scheint doch die Musik dabei, wie am Beispiel Huppertz' gesehen werden kann, eine essenzielle Rolle gespielt zu haben.

¹⁹⁹ Enckhausen (geb. 1801) war Organist und Komponist aus Celle und setzte für Pastor Theodor Harms eine Reihe evangelischer Choräle vierstimmig aus, die 1876 posthum erschienen. Er verstarb am 21. November 1868 in Hermannsburg. Vgl. Müller, Harald: Art. „Enckhausen, Enckhausen, Enghausen, Enghusen“, in: Lütten, Laurenz (Hrsg.): *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/599461>, 2001, Zugriff: 10.02.2026.

²⁰⁰ Enckhausens 1876, S. 270.

²⁰¹ L[ydor] 1933, S. 3.

²⁰² Sammlung von sechs Pressestimmen zu *Der Judas von Tirol* durch das Bureau für Zeitungsausschnitte, S. Gerstmanns Verlag, zugesendet am 22. & 23. November 1933, Berlin, Deutsche Kinemathek, 4.3-197905 Huppertz 1/2.

²⁰³ Ebd.: H. U.: „Filmbesprechung. Der Judas von Tirol. Lothar Stark-Film der Europa / Mamorhaus“, in: *Die LichtBildBühne* 26/o.N. [1933], o.S.

Seine Reduktion der deskriptiven Technik kann als Teil seines Erfolgs verstanden werden, dennoch nutzte er mehrere Passagen, die ohne weiteres in die Inzidenz-Kategorien des *Allgemeinen Handbuchs* „Staat, Kirche. M. Feierlich. Hymnal“ und „Staat, Kirche. Armeemarsch“ fallen könnten.

The musical score is for a full orchestra. It begins with a **Maestoso** tempo and transitions to **Allegro** with the title "Reiter ins Dorf". The key signature is B-flat major. The score includes parts for Flute 1 and 2, Oboe, Clarinet in B-flat 1 and 2, Bassoon, Horns in F, Trumpets 1 and 2, Timpani C-F, Harp, Violins 1 and 2, Viola, Cello, and Bass. The score shows a transition from a slow, solemn march to a faster, more rhythmic march. Dynamics include *p*, *mf*, and *p*.

Notenbeispiel 12: Illustration der Soldaten durch Marschmusik (eigener Notensatz nach: „Der Judas von Tirol“, Nr. VII, „Irrwegsmusik IV“, T. 9–15)

Besonders auffällig ist das weiterhin stark vertikale Verhältnis zwischen Bild und Ton. Eine akustische Umsetzung der visuellen Vorgänge war nicht länger notwendig und erhielt nur in der nun diegetischen Musik ihre Notwendigkeit. Ausnahmefälle des Fortbestehens tonmalerischer Kompositionstechniken sind Stellen wie Josefas Sturz, die ihre Legitimation dadurch erlangt, dass in der Handlung etwas geschieht, das nur indirekt aus dem gezeigten Bild hervorgeht. Hier wird das Visuelle durch das Akustische gestützt.

Moderato (alla breve)

7

Sopran
Alt

p

1.O Mensch, be - tracht, wie sich dein
2.O dank ihm dess zu al - ler

p

Tenor
Bass

7

12

mf

Gott—
Stund—

mf

p

So, in - nig - lich ge - lie - bet
Bitt' in - nig ihn aus Her - zens -

18

p

hat, dass er den al - ler - lieb - sten Sohn
grund, dass er sei - ne Teil - haf - tig - keit

26

p

ge - sandt hat von dem höch - sten Thron
Dir mit - teil zu der Se - lig - keit.

4

4

Notenbeispiel 13: Raffls Entschluss zum Verrat Andreas Hofer, illustriert durch einen Vierstimmiger Choral (eigener Notensatz nach: „Der Judas von Tirol“, „Choral“)

3.5 Vom Song Plugging zum Schlagerfilm

3.5.1 Song Plugging im Stummfilm

Eines der wichtigsten Elemente der neuen Möglichkeit zur Nutzung diegetischer Musik war das Lied, welches bereits im Stummfilm eine gewisse Relevanz hatte. Große Bedeutung kommt dabei den sogenannten Song Pluggern zu. Dies waren Angestellte von Verlagshäusern, die durch verschiedenste Methoden, dazu zählte das Vorspielen des Songs, das Platzen des Songs in der Öffentlichkeit oder auch das Engagieren von Sänger:innen, die den entsprechenden Song dann in einem Kinosaal zu singen beginnen sollten, um so einem neuen Song zu Bekanntheit und Erfolg zu verhelfen. Die Relevanz dieser Tätigkeit für die

Musikindustrie ging so weit, dass es hieß, ein Song Plugger „can ›make‹ a bad song – he has done it time and again – and without him the best of songs may remain unmade“²⁰⁴.

In den 1920er Jahren entwickelte sich die Technik, einen Hit-Song quasi zu „machen“ in einen dreiteiligen multimedialen Ansatz, der den Notenverkauf, den Plattenverkauf und die Platzierung des Songs im Radio verband und bald darauf auch den Film einschloss.²⁰⁵

3.5.1.1 Populäre Musik im Film

Vor den 1920er Jahren jedoch waren die Berührungspunkte von Film und populärem Lied vor allem oberflächlicher Natur. In der Variétéperiode stellte der Film neben populären musikalischen Nummern ein Element in einer Reihe dargebotener Attraktionen dar, und in der Peripherieperiode diente (populäre) Musik vor allem der Werbung vor den Schaubuden bzw. -zelten, so dass Film und Populärmusik lange ohne direkte Berührungspunkte koexistierten. Wie auch die übrige Musik näherte sich die populäre Musik dem Film in der Nickelodenperiode vor allem räumlich an. So sind vielfach Aufführungen von Sänger:innen während und zwischen den Vorstellungen sowie davor und danach belegt. In der Bachforschung konnte beispielsweise gezeigt werden, dass Charles Gounods *Ave Maria*, welches auf Bachs C-Dur Präludium, BWV 846 aus dem *Wohltemperierten Klavier*, Band I., basiert, vor Beginn eines Films gesungen wurde, sowie zu besonderen Anlässen auch ein Chor „Ermuntre dich, mein schwacher Geist“ aus dem *Weihnachts Oratorium*, BWV 248, zur Öffnung des Vorhangs sang.²⁰⁶ In die musikalische Begleitung zum Film selbst fanden populäre Lieder bereits in *cue sheets* Verwendung. Waren diese anfangs mit Angaben wie Allegro, Marsch oder ähnlichem noch recht allgemein gehalten, so begann man bald, populäre Lieder für spezielle Szenen zu empfehlen, was das Lied in den Einzugsbereich des Zitats rückt. So wurde unter anderem 1910 im *Kinematogram* „The Man Who Broke the Bank at Monte Carlo“ für Szenen mit Glücksspiel und Tanzeinlagen empfohlen und für *A Western Romance* (Edwin S. Porter, 1910) waren elf von zwölf Nummern im *cue sheet* präzise Songempfehlungen.²⁰⁷ Darüber hinaus zeigt folgende Kritik aus der *LichtBildBühne* jedoch auch, wie sehr der Einsatz bekannter Lieder mit dem (ggf. fehlenden) Einfallsreichtum der Illustratoren zusammenhing:

²⁰⁴ Goldberg 1930, S. 204.

²⁰⁵ Spring 2013, S. 17–24.

²⁰⁶ Doering 2019, S. 26.

²⁰⁷ „Music Cues for Edison Pictures“ 1910, S. 11, zit. n. Altman 2004, S. 224.

„Ein Film wies einen an und für sich geringfügigen Regiefehler auf, den das Publikum wohl kaum bemerkt haben dürfte. Um eine Tafel, an der 9 Personen Platz nehmen sollten, standen nur 8 Stühle und eine Dame findet daher momentan keinen Platz, bis jemand der Mitwirkenden ihr eine Sitzgelegenheit von hinter der Kulisse herbeiholt. Der Klavierspieler findet dazu das Lied für passend: ›Ist denn kein Stuhl da?‹“²⁰⁸

Beispiele wie dieses lassen erkennen, dass zu Beginn der Bioskopperiode Schlager und populäre Musik durchaus eine zentrale, obgleich kritisierte Rolle in der musikalischen Begleitung einnahmen, nicht zuletzt auch, da sich das Publikum augenscheinlich gerne zum Mitsingen bekannter Nummern animieren ließ. Brav geht dabei noch einen Schritt weiter und postuliert „die absolute Popularität des zitierten Stückes“ als Grundvoraussetzung für das Zitat im Film generell. Neben der Gefahr des leichtfertigen Zitateinsatzes bzw. dem Risiko, in die Lächerlichkeit abzurutschen, sah Brav die Problematik in der Verwendung von Schlägern vor allem darin, dass sie durch ihre feste Verankerung in ihrer Entstehungszeit eine „erzwungene Rücksichtnahme auf das Zeitmilieu“ erforderten, wodurch die zur Verfügung stehende Auswahl stark eingegrenzt würde.²⁰⁹

Mit Etablierung der Kinotheken und der damit einhergehenden anvisierten Standardisierung der musikalischen Begleitung wich das populäre Lied einem klassischen Repertoire aus der zweiten Hälfte des 19. und dem Beginn des 20. Jhd. Dabei waren auch diese Stücke teils durchaus populär und wurden von Kompilator:innen sowie Komponist:innen zur Assoziation und leitmotivischer Wiedererkennung genutzt (wobei, wie aus Brav (1926)²¹⁰ hervorgeht, auch Schlager weiterhin eine Rolle spielten).

Tatsächlich verstand man anfänglich ein Leitmotiv schlicht als Zitat mit zentraler Bedeutung für die Handlung, so dass auch in manchen Autorenillustrationen Zitate bald eine dramatische Relevanz hatten. Die Beziehung zwischen den beiden Techniken war noch 1926 so eng, dass es Brav natürlich erschien, in seiner Aufsatzreihe „Aus der Werkstatt des Musik-Illustrators“ das Zitat und das Leitmotiv im selben Aufsatz zu behandeln.²¹¹

Hier lässt sich erneut *Metropolis* als Beispiel heranziehen. Wie bereits gezeigt, arbeitet Hupertz durch die gesamte Filmmusik hinweg stark leitmotivisch. Dabei macht er sich über seine eigens komponierten Motive hinaus zwei Zitate der präexistenten Musik zunutze, einerseits die Melodie des *Dies irae* in seiner Form des gregorianischen Chorals und andererseits die *Marseillaise*. Diese Melodie, welche der französischen Nationalhymne entnommen ist, war der Allgemeinheit durchaus bekannt und wurde während der Bioskopperiode

²⁰⁸ „Die Musik im Kino“ 1912, o.S., zit. n. Beinroth / Bullerjahn 2014, S. 25.

²⁰⁹ Brav 1926, S. 79.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Ebd., S. 79–81.

„Kommen Arbeiterstadt
Sie“ 24

Andante deciso.

Laufende Ob. Kl. Trp.

Redner

sempre marcato

Die Beschaffenheit des Zitats entspricht dabei durchaus den typischen Merkmalen eines populären Liedes dieser Zeit. Die Melodie musste eingängig und, wie auch der Text, welcher in diesem Fall nicht vorkommt, leicht singbar und ggf. auf dem Klavier nachspielbar sein,²¹² was hier durch die markante, aber einfache, fanfarenartige und diatonische Melodie gegeben ist. Angesichts der komplexen Gesamtstruktur Huppertz' Musik für *Metropolis* war die Funktion dieses Zitates hier eher assoziativer Art als zum Singen animierend.

²¹² Spring 2013, S. 16.

darstellen. Hervorzuheben ist hier auch Bravs Aussage, es sei „äußerst gefährlich, an ernsten Stellen zu zitieren, da das Zitat stets eine Hinneigung zur komischen Wirkung“ habe. Die einzige Ausnahme hierbei sei „das liturgische (etwa Choral oder dergleichen)“²¹³, dies trifft auf mindestens eines der beiden Zitate in *Metropolis* zu.

3.5.1.2 Populäre Musik aus dem Film

Die marketingtechnische Synergie aus Film und Musik, wie sie von den Song Pluggern genutzt wurde, diente jedoch nicht nur der Verbreitung präexistenter Lieder, sondern führte auch zu einer multimedialen Vermarktung der für den Film entstandenen Musik gleicher Art. Im Falle von *Metropolis* wurden neben der eigentlichen Filmmusik, die auch als Klavierauszug für die jeweiligen Kapellmeister im Verlag der Universum-Film A.G. erschien, besonders die leitmotivischen Elemente der Musik weiter verwertet. So erschien 1928 im Drei Masken-Verlag die sogenannte *Metropolis – Fantasie* für Klavier, welche nach ihren Leitmotiven strukturiert, die Filmmusik für den heimischen Gebrauch aufbereitete. Ähnliches hatte Huppertz zuvor bereits 1925 mit seiner Musik für *Zur Chronik von Grieshuus* und 1924 für die beiden *Nibelungen*-Filme getan, welche jeweils als Fantasie im Drei Masken-Verlag erschienen. Dass dies ein äußerst erfolgreiches Geschäftsmodell war, zeigt sich daran, dass allein von *Die Nibelungen. Fantasie*²¹⁴ für Klavier bis Ende 1925 über 10.000 Notendrucke verkauft wurden.²¹⁵ Später wurde diese von Hans Joseph Vieth²¹⁶ für Salonorchester bearbeitet.

Gesondert erschienen zu *Metropolis* zusätzlich mehrere Notenausgaben, welche das musikalische Material des Walzers der „Ewige Gärten“-Szene aus dem ersten Teil „Auftakt“ nutzten. Dazu zählt *Ewige Gärten* op. 33, ein symphonischer Konzertwalzer für Orchester

²¹³ Brav 1926, S. 79.

²¹⁴ Die Fantasie geht aus der Filmmusik der beiden *Nibelungen*-Filme *Siegfried* und *Kriemhilds Rache* hervor.

²¹⁵ Bar-Sagi 2010, D1.

²¹⁶ Vieth war Komponist und wiederholt für Huppertz tätig. Die über mindestens fünf Jahre nachweisbare Zusammenarbeit zwischen den beiden Komponisten und die verschiedenen Handschriften in den von Huppertz erhaltenen Manuskripten legen lassen vermuten, dass sich Vieth für ihn als Kopist und Arrangeur betätigt hat. Eine genauere Feststellung dieses Umstands harrt weiterer Untersuchung. Als Komponist ist Vieth weitgehend unbekannt, wird jedoch von der International Movie Database (IMDb) als Komponist für *Die Austreibung. Die Macht der zweiten Frau* (Murnau, 1923) und *Michael* (Carl Theodor Dreyer, 1924) als Komponist geführt. Vgl. „Die Austreibung. Die Macht der zweiten Frau“, in: International Movie Database (IMDb), https://www.imdb.com/de/title/tt0015136/?ref_=ttfc_ov_bk, Zugriff: 10.02.2026; sowie: „Michael“, in: International Movie Database (IMDb), https://www.imdb.com/de/title/tt0015136/?ref_=ttfc_ov_bk, Zugriff: 10.02.2026. Des Weiteren ist für den 11. November 1943 die Erstaufführung seiner Gesangswerke *Sommerabend*, *Weil du mich nicht mehr liebst*, *Glücklicher Augenblick* und *Heimkehr* im Schubert Saal des Wiener Konzerthauses nachgewiesen. Vgl. dazu: *Liederabend. Leonore Schlauf*, Programmzettel der Konzert Direktion Karl Voss Wien, [Wiener] Konzerthaus, 11. November 1943.

(spätestens 1929), der einerseits für Salonorchester bei Robert Rühle für den Gebrauch als Kinothek erschien und später in einer bearbeiteten Fassung in *An die Freude*, Suite in drei Sätzen, II. *Im Garten Eden. Walzerintermezzo* (1935) überging. Außerdem erschien der Walzer gemeinsam mit der Musik aus der „Yoshiwara-Foxtrott“-Sequenz 1927 auf zwei Schallplatten (VOX, Nr. 8386/7), welche unter Huppertz' Leitung im Jahr der Uraufführung aufgezeichnet worden waren. Auch aufgenommen wurde dabei eine Schallplatte mit einem Geleitwort Fritz Langs und den Leitmotiven des Films (*Matrix*, 1286/9), darunter das *Me-tropolis*-, das *Moloch*- und das *Freder*-Motiv. Faber beschreibt diese Platten als einige der „ersten Soundtrack-LPs in Deutschland“²¹⁷.

Nach jetzigem Wissensstand scheinen jedoch weder die entsprechenden Schallplatten, noch die *Fantasie* ins Radioprogramm übergegangen zu sein. Dennoch betätigten sich die beteiligten Akteure hier an Techniken, die sonst im Song Plugging gängig waren. Mit Blick auf die spätere Relevanz ebendieser multimedialen Vermarktungstaktik lässt sich also der Beginn einer filmmusikalischen Verwertungspraxis erkennen, die im Tonfilm von großer Bedeutung wurde.

3.5.2 Der Schlagerfilm. Fallbeispiel: *Der Grüne Domino* (1935)

Im Tonfilm wurde bezüglich der multimedialen Vermarktung besonders der Filmschlager relevant, was seinen Ausgang in den USA hatte. Zwar waren bereits Ende der 1920er Jahre Tendenzen in Richtung des Filmschlagers im deutschen Stummfilm zu erkennen, jedoch brachte *The Singing Fool* (Lloyd Bacon, 1928) nach seiner deutschen Premiere 1929 das mit sich, was London später als „wahre Schlagerseuche“²¹⁸ bezeichnete. Der Erfolg einiger Schlagerfilme im frühen Tonfilm führte dazu, dass bald kein Film mehr ohne mindestens einen Schlager auskommen konnte, welcher infolgedessen naturgemäß Gegenstand der Vermarktung des Films wurde.²¹⁹

Als Beispiel für die Etablierung solcher multimedialen Verwertung und Bewerbung kann *Der Grüne Domino* / *Le Domino vert* herangezogen werden, eine deutsch-französische Produktion der Ufa, die 1935 unter der Leitung Herbert Selpins entstand. Der Filmtitel bezieht sich dabei auf eine Bezeichnung für einen losen Überwurf oder Mantel mit Kapuze, der ursprünglich von Mönchen im Winter gebraucht wurde und im 16. Jhd. in die weltliche

²¹⁷ Fabich 2001, S. 41.

²¹⁸ London 1930, S. 5.

²¹⁹ Thomas 1962, S. 18–20.

Sphäre übergang. Spätestens ab dem 18. Jhd. wurde der Domino vor allem zu Maskeraden getragen und entwickelte sich im 19. Jhd. zu seiner heutigen Form als Maskenkostüm in Form eines einfachen „geknöpften Mantels mit angeschnittener Kapuze“.²²⁰

Dramaturgisch besteht hier eine Parallele zu Daniel-François-Esprit Aubers opéra-comique *Le domino noir* von 1837, in welcher sich die Handlung ebenso wie im vorliegenden Film um eine Verwechslung auf einem Maskenball mithilfe eines Dominos dreht, ein darüberhinausgehender designierter Zusammenhang ist jedoch zu jetzigem Wissensstand nicht anzunehmen.

Der Film dreht sich um die Halbwaise Ellen Fehling, die bei ihren wohlhabenden Verwandten, den von Falcks, aufwächst. Vom Justizrat Dr. Lorenz erfährt sie, dass ihr Vater, Dr. Bruck, wegen des Mordes an seiner Frau, Lily Bruck, in Haft sitzt. Zwanzig Jahre zuvor hatte diese nach zahlreichen Affären vergeblich eine Scheidung angestrebt, stets auf hohe Alimente bedacht. Als sie von einer neuen Beziehung ihres Mannes zu Marianne Fehling, Ellens Mutter, erfuhr, sah sie ihre Chance.

Es entspinnt sich eine operettenartige Verwechslungsgeschichte im München des Jahres 1914, die einen tragischen Ausgang nimmt, als Lilly Bruck, kostümiert im namensgebenden grünen Domino, von einem Gartenfest heimkehrend, in ihrem Haus von Dr. Brucks Diener, Alois, erschossen wird. Alois flieht, sodass Dr. Bruck in seiner Wohnung nur Lillys Leiche und den Domino findet, den er zuvor Marianne gegeben hatte. In der Annahme, Marianne habe seine Frau ermordet, versteckt er die Tatwaffe und gibt sich selbst als der Täter aus.

Gegen den Willen ihrer Familie und ihres designierten Verlobten beweist Ellen mithilfe des Anwalts Dr. Nohl die Unschuld ihres Vaters und gibt sich diesem als seine Tochter zu erkennen. Am Ende segnet Dr. Bruck eine Ehe zwischen Ellen und Dr. Nohl.

Das Sujet adaptierten die Drehbuchautoren Emil Burri und Harald Bratt aus dem Roman *Der Fall Claasen* von Erich Ebermayer aus dem Jahr 1933, welches der Autor 1935 zusätzlich als Theaterstück umarbeitete. In Analogie dazu wurde dem Film in manchen Anzeigen der Nebentitel „Der Fall Dr. Bruck“ beigelegt.²²¹

Moralisch gesehen straft der Film außereheliche Begehren abseits eines klassisch konservativen Familien- und Ehebildes ab. Lilly Bruck stirbt in Konsequenz ihrer anhaltenden Affären einen unsanften Tod durch Alois. Dieser wiederum gibt sich seiner Faszination für das Tizian-Gemälde, welches er mit Dr. Bruck restauriert, und seinen möglichen Reichtum so

²²⁰ Hertha 1955, S. 154–155.

²²¹ „Universum. Der grüne Domino“ 1935, S. 6.

exzessiv hin, dass dahinter Thereses wiederholten Aufforderungen zur Heirat und einer Hinwendung zu einem einfachen bäuerlichen Leben untergehen. In der Folge nimmt er sich wiederum das Leben, was zur Lösung beider Konflikte führt.

Während die korruptierte Moral von Lilys Figur im Film nur durch den Tod aufgelöst werden kann, bleiben ihre Liebhaber völlig unbescholten, so dass auch ihr damaliger Verehrer, der Bildhauer Nebel, noch 20 Jahre später seine Meinung zu dem Fall abgeben kann. Dr. Brucks Untreue wird zwar indirekt mit der Haft bestraft, diese wählt er jedoch selbst und er kommt aus dieser nicht nur frei, sondern erfährt nach Beweis seiner Unschuld sowohl Verzeihung als auch Einbindung in eine heteronormative Familie, in der er durch Ellens und Dr. Nohls Verbindung als Familienoberhaupt bestätigt wird.

Das weibliche Begehren außerhalb einer tugendhaften Norm hat gegenüber dem männlichen Begehren aus dem Narrativ des Films keinen Platz und zeugt von den politischen Strömungen in Deutschland gegen 1935. Passend dazu wurde der Film zu seiner Uraufführung in einer Anzeige in *Harburger Anzeigen und Nachrichten. Kreisblatt* als „Sittengemälde aus der Vorkriegszeit“²²² beworben. Anzumerken ist jedoch, dass die NS-Zensur dem Film am 3. Oktober, einen Tag vor seiner Premiere, ein Jugendverbot auferlegte.²²³

Musikalisch bedient sich Huppertz besonders Musik- bzw. Tanzgattungen der Vor- und Nachkriegszeit, aliquot zur dargestellten Handlungszeit, hierunter fallen u.a. Nummern im Stile eines Cancans und Foxtrott, sowie Nummern, welche sich Charakteristiken der zeitgenössischen Jazzmusik und Schlagerstilistik aneignen.

Insgesamt beträgt die Länge der Musik in dem 80-minütigen Film ca. 35 Minuten der Spieldauer. Entsprechend der Tonfilmästhetik ist die Musik hier in abgeschlossenen Nummern komponiert, welche zwar oft unter dem Dialog weiterlaufen, sodass die Musik ihrer eigenen Logik folgen kann, dabei allerdings an den entsprechenden Stellen merklich heruntergeregelt wird und in den Hintergrund rückt. Das Notenmaterial der einzelnen Nummern samt Stimmauszügen und Anmerkungen für die Aufnahme von Huppertz in den Noten ist erhalten und liegt in der Deutschen Kinemathek Berlin.²²⁴

²²² „Der grüne Domino“ 1935, S.4.

²²³ „Der grüne Domino“, in: *filmportal.de*, https://www.filmportal.de/film/der-gruene-domino_e50a5bfc95554692879ef3c08d6290bd, Zugriff: 10.02.2026.

²²⁴ Huppertz, Gottfried: Notenmaterial zu *Der Grüne Domino*, Berlin, Deutsche Kinemathek, 4.7-197905 Huppertz, Stülpdeckschachtel 3/17.

Neben den Noten befindet sich dort auch eine frühe Aufstellung der Musikkomplexe für Huppertz' Filmmusik, gezeichnet „Biermann, Greven, Huppertz“²²⁵ (Siehe Abb. 5 & 6). Während sich hinter Greven höchstwahrscheinlich Alfred Greven, der Produzent des Filmes, späterer Ufa-Produktionschef und ab 1940 Geschäftsführer der Continental Films S.A., befindet, gibt Biermann Anlass zur Vermutung, dass damit der Regisseur Fritz Biermann gemeint sein könnte, mit welchem Huppertz zwei Jahre zuvor an der Neufassung von Fritz Langs *Siegfried* zusammengearbeitet hatte. Dies wirft jedoch die Frage auf, weshalb Huppertz und Greven sich in dieser Sache mit Biermann, anstelle ihres eigentlichen Regisseurs Herbert Selpin, besprachen. Da zum jetzigen Wissensstand keine Selbstzeugnisse Huppertz' in Bezug auf die Entstehung der Musik zu *Der Grüne Domino* erhalten sind, bleibt die Antwort auf diese Frage bis auf Weiteres offen, gäbe aber Anlass zu einer weiterführenden Recherche zu Biermanns Tätigkeit um 1935.

Dennoch kann diese Musikaufstellung weitgehend definitiv angenommen werden, da sie zu großen Teilen mit den in den vollendeten Film eingegangenen Nummern übereinstimmt. Das Dokument, welches mit dem 18. Juli 1935 datiert ist, verzeichnet 9 Musikkomplexe, welche teilweise in mehrere Nummern zerfallen und fällt damit genau in den Zeitraum der Dreharbeiten in Bayern am Tegernsee von Juli bis August 1935. Möglicherweise ist dies der Grund, weshalb Selpin, ohne den die Dreharbeiten nicht weiter fortschreiten konnten, nicht an dem Gespräch mit Huppertz teilgenommen hat. Dieses fand, wie aus dem Dokument hervor geht, nicht in Bayern, sondern in Neubabelsberg statt. Dies ergibt in Anbetracht des dortigen Zentrums der deutschen Filmindustrie und Huppertz' damaligen Wohnsitzes in Berlin durchaus Sinn und legt nahe, dass Biermann möglicherweise in Vertretung für Selpin fungierte. Die beiden hatten sich vermutlich im Vorhinein über die gewünschte Rolle der Musik im Film ausgetauscht.

Weiter ergibt sich daraus auch die Präzision des Szenenablaufes in dieser Planung. Anders als noch bei *Metropolis* scheint Huppertz hier nicht mehr in die Entstehung des Drehbuchs und der Dreharbeiten selbst eingebunden gewesen zu sein, sondern von Berlin aus dem mehr oder weniger fertigen Film zugearbeitet zu haben. Somit hat Huppertz hier eine Arbeitsweise angenommen, die spätestens im Tonfilm zur Norm wurde und auch anhand von Becces Musik zu Wiesers *Ruf der Berge* bereits dargestellt wurde, vom 18. Juli bis zur Uraufführung

²²⁵ Biermann, [Fritz] / Greven, [Alfred] / Huppertz, [Gottfried]: Maschinengeschriebene Aufstellung der Musikkomplexe für den Film *Der Grüne Domino* mit handschriftlichen Eintragungen vom 18. Juli 1935, Berlin, Deutsche Kinemathek, 4.7-197905 Huppertz, Stülpdeckschachtel 3/17.

des *Grünen Domino* am 4. Oktober im Berliner Gloria Palast blieben ihm also knapp elf Wochen zur Konzeption, Komposition und Aufnahme der Musik.

Im Vergleich zu seiner ursprünglichen Planung nummeriert Huppertz schlussendlich zwölf statt neun beendete Nummern, was sich vor allem aus dem nachträglichen Hinzufügen zweier neuer Nummern sowie der separaten Nummerierung der unterschiedlichen Tanznummern ergibt. In seinem eigenen Werkverzeichnis notiert Huppertz hingegen, es habe in *Der Grüne Domino* 14 Musiknummern gegeben. Grund dafür mag die Zählweise zusammengehöriger Nummern sein, die wie im Fall der Nummer „II. Jazz“ in die Teile „Jazz. I. Teil“ und „Jazz-Scene“ zerfällt.

Eine besondere Stellung nimmt dabei das Kuss-Couplet (Huppertz schreibt auch Kusscouplet und Kusscouplet)²²⁶ ein, da es einerseits das musikalische Material für weitere Nummern des Films darstellt und wie eine Art Leitmotiv wiederholt anklingt, und andererseits auch über seine Verwendung im Film hinaus vermarktet wurde.

Ersteres war eine im Schlagerfilm gängige Technik, welche wie hier durch das wiederholte Anklingen den Film durchwebt, und so zur Grundlage des musikalischen Materials und häufig auch zum Leitmotiv des Films wird.²²⁷

Insgesamt lassen sich neben dem Kuss-Couplet selbst fünf Stellen bzw. vier Nummern ausmachen, in denen das Thema eingebaut ist. Zu diesen zählen sowohl die Einleitungsmusik, die Musik zur Liebesszene zwischen Dr. Bruck und Marianne, als auch der Langsame Foxtrott zu Beginn sowie zu Ende des Gartenfestes, bevor und nachdem sich Bruck und Fehling getroffen haben. In seiner Verwendung scheint das Kuss-Couplet demnach mit der Beziehung zwischen Dr. Bruck und Marianne Fehling in Verbindung zu stehen und immer wiederzukehren, wenn ihre Beziehung relevante Schritte vollzieht.

Während der Einsatz des Kuss-Couplet-Themas in der Einleitungsmusik dem typischen Einsatz in einer Filmouvertüre entspricht und im Anschluss direkt in die erste Jazznummer in der Eröffnungsszene übergeht, ohne für das Publikum bis dahin bedeutungstragend zu sein, scheint der Einsatz während der Liebesszene einem wörtlichen Zusammenhang zur Handlung sowie der Konnotation des Themas mit der Beziehung selbst zu entspringen.

Wie Notenbeispiel 15 zeigt, wird das Thema hier als nicht-diegetische Illustrationsmusik in einer verarbeiteten Form wiedergegeben. Das Kopfmotiv eines diatonisch abwärts sequenzierten Terzsprungs aufwärts (wodurch sich ein einfacher Dur-Dreiklang ergibt) dreht sich

²²⁶ Vgl. Ebd.; sowie: Klavierauszug »Ein Kuss – ein Kuss«, Deutsche Kinemathek, 4.7-197905 Huppertz, Stülpeckschachtel 3/17.

²²⁷ Spring 2013, S. 34–37.

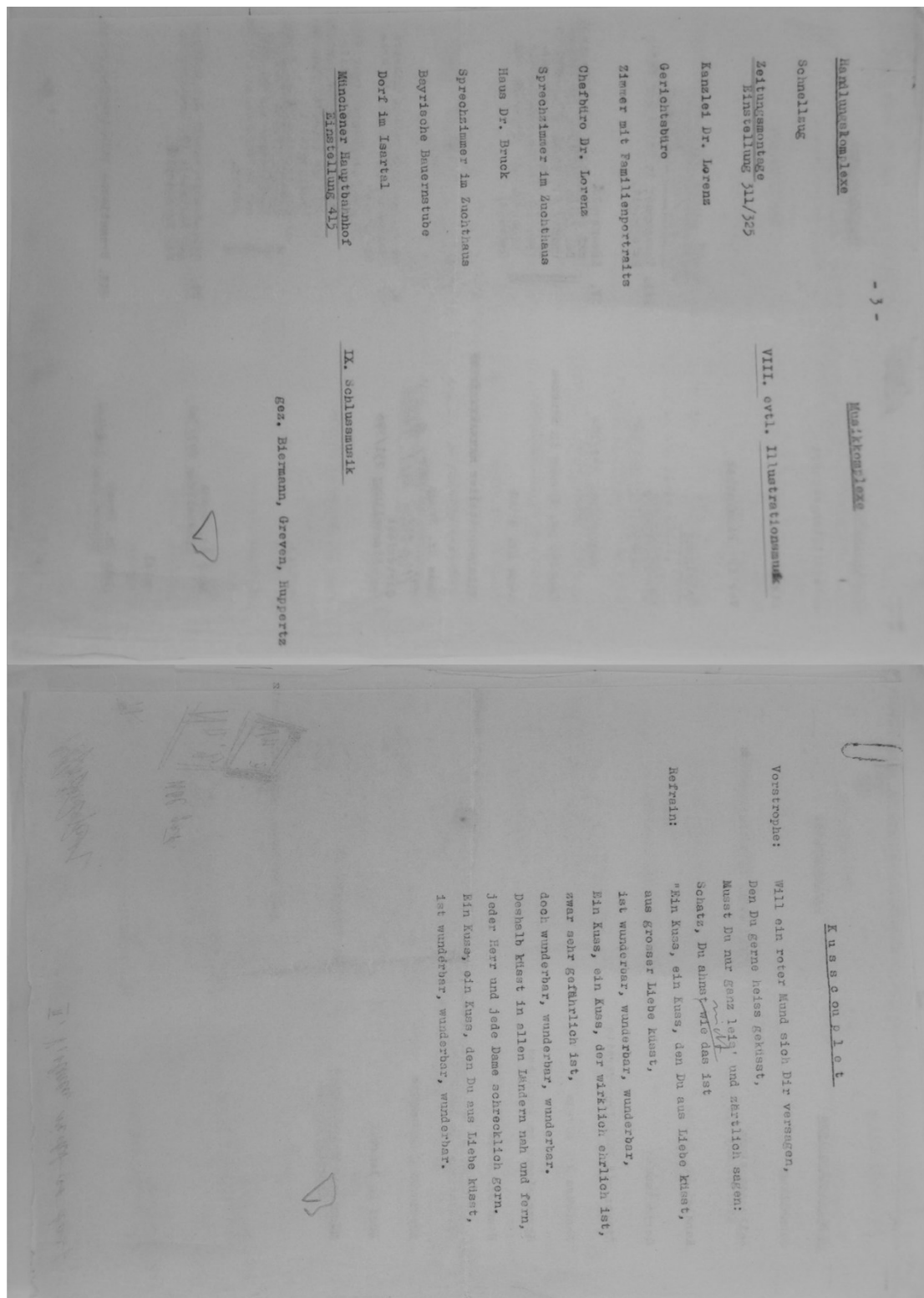


Abbildung 6: ‚Musikeinteilung zum Film der Grüne Domino‘ (Biermann, [Fritz] / Greven, [Alfred] / Huppertz, [Gottfried]: Maschinengeschriebene Aufstellung der Musikkomplexe für den Film Der Grüne Domino mit handschriftlichen Eintragungen vom 18. Juli 1935, Berlin, Deutsche Kinemathek, 4.7-197905 Huppertz, Stülpeckschachtel 3/17, S. 3–4)

um E-Dur. Dabei zeichnet es sich hier durch den Einbau von Wechselnoten (besonders charakterisiert durch chromatische Triolen), ein starkes Legato und eine dadurch fließende Agogik aus. Die Melodie liegt in der ersten Violine in hoher Lage und wird in der zweiten Violine in tieferer Lage oktaviert. Die Bratschen und Celli changieren zwischen einer Begleitfunktion und dem Unterstützen der Melodie, während die Holzbläser eine fast ausschließlich begleitende Funktion haben. Besonders hervor tritt dabei die Funktion der Celesta, welche die Melodie subtil an ausgewählten Stellen im Sinne der Klangfarbe akkordisch verstärkt.

Da sich Dr. Bruck und Marianne Fehling in dieser Szene gegenseitig in der Ernsthaftigkeit ihrer Gefühle füreinander bestätigen und die Musik hier gleichzeitig der Stimmung entsprechen soll, dient das Motiv des Kuss-Couplets hier dazu, dezent, aber eindeutig, die Assoziation zur Beziehung und die Bedeutung der Szene für dieselbe hervorzuheben.

Mäßig bewegt

The musical score is written for a full orchestra and includes the following details:

- Tempo:** Mäßig bewegt (Moderately moved).
- Key Signature:** E major (three sharps).
- Time Signature:** 3/4.
- First System:**
 - Violin I: Melodic line, starting with a *mf* dynamic, followed by a *p* dynamic and a *rit.* (ritardando) marking.
 - Violin II: Octave lower line, also starting with *mf* and *p* dynamics.
 - Woodwinds (Hbl. & Cel.): Accompaniment with triplets and *p* dynamics.
 - Strings: Accompaniment with *mf* and *p* dynamics.
- Second System:**
 - Violin I: Continuation of the melodic line with triplets and chromaticism.
 - Violin II: Continuation of the octave lower line.
 - Woodwinds and Strings: Continued accompaniment with triplets and chromaticism.

Notenbeispiel 15: Verarbeitung des Kuss-Couplet-Motivs in der Liebeszene zwischen Marianne Fehling und Dr. Bruck (eigener Notensatz nach dem Particell: ‚Der grüne Domino‘, Nr. VI, „Liebeszene“, T. 1–5)

Später, beim Gartenfest, welches zu gewissen Teilen einem Maskenball entspricht, kommt das Motiv des Kuss-Couplets als Motiv eines langsamen Foxtrotts vor. Da während der Szene immer wieder ein Orchester gezeigt wird und die Gäste des Festes auf das Ein- und Aussetzen der Musik reagieren, kann hier von scheinbar diegetischer Musik gesprochen werden.

Die sequenzierten Terzsprünge drehen sich hier um ein As-Dur und die Verarbeitung des Motivs entspricht eher seiner ursprünglichen Form im entsprechenden Lied. Das verarbeitete Motiv ist oktaviert und rhythmisch akzentuiert, mit einer ausgeprägten Dynamik, wodurch die Tanzcharakteristik hervorgehoben wird. Die Melodie liegt in der ersten Violine, den Celli und den Holzbläsern, wobei letztere gelegentlich die Harmonie ausfüllen oder in die Begleitung wechseln. Die zweite Violine und die Bratschen begleiten meist, während das Fagott, die Posaunen und die Kontrabässe die klassische Basspartie übernehmen, wodurch sich die typische Klangfarbe eines Tanzorchesters ergibt.²²⁸

Dramaturgisch bildet der Einsatz des Motivs hier eine Klammer, da der Foxtrott zu Beginn und zum Ende der Gartenfestszene erklingt. Dabei beginnt die Handlung hier damit, dass Dr. Bruck und Marianne Fehling zueinander finden und, unerkannt durch den grünen Domino, die Möglichkeiten einer Hochzeit, eruieren und endet damit, dass Marianne Fehling den Entschluss fasst, ihre Zieheltern um Geld zu bitten, um die gemeinsame Hochzeit trotz der finanziell desaströsen Scheidung Dr. Brucks von seiner Frau zu ermöglichen. Einerseits ist dies das letzte Mal, dass sich das Paar sehen wird, die Musik vermittelt dem Publikum jedoch keine Vorahnung dessen, und andererseits geht die Beziehung hier einen weiteren wichtigen Schritt auf eine scheinbar mögliche Zukunft zusammen zu.

Huppertz bezeichnet die Verwendung des Kuss-Couplet-Motivs an dieser Stelle in seiner Musikaufstellung als „das Kusskouplet als Tanznummer (erste grosse Reminissenz des Kouplets) mit Refraingesang der Tanzenden“, spezifiziert deren Einsatz jedoch nicht weiter. Während auffällt, dass es schlussendlich keinen Refraingesang der Festgäste gab, sticht hervor, dass es sich im fertigen Film hier eigentlich um die zweite Reminissenz des Kuss-Couplets handelt. Die erste, in der Liebesszene zwischen Dr. Bruck und Marianne Fehling, taucht in der ursprünglichen Aufstellung nicht auf und wurde später mit rotem Stift händisch hinzugefügt, allerdings auch hier ohne eine Erwähnung der Reminissenz. Sowohl die stärkere

²²⁸ Dies entspricht besonders der Instrumentation Walzer Lanners und Strauß'; siehe: Flotzinger 1998, IV. Formentwicklung.

motivische Verarbeitung, als auch die nachträgliche Eintragung in die musikalische Aufstellung legen nahe, dass der Langsame Foxtrott vor der Liebesszene entstanden ist.

Zum zweiten Punkt, der Verwertung des Kuss-Couplets über seine Verwendung im Film hinaus, lässt sich von einem Produkt-Paket im Sinne von Wedels Verständnis einer Musikfilmverwertung sprechen.²²⁹ Zu einem solchen Paket gehört neben dem Film und gewissermaßen auch dem ihm zugrundeliegenden Roman, welcher im selben Jahr eine Neuauflage als Theaterstück erfuhr, auch die Musik in verschiedenen Formen, von denen verschiedene Zeugnisse dieser Technik erhalten sind.

Einerseits erschien unter dem Titel „Ein Kuß ist wunderbar... Foxtrott aus dem Ufa-Tonfilm der Herstellungsgruppe Alfred Greven ›Der grüne Domino‹“ beim Verlag Ufaton eine Klavierbearbeitung des Kuss-Couplets von Walter Borchart für den häuslichen Gebrauch. Die Rolle Borcharts in der Einrichtung dieser Klavierbearbeitung scheint jedoch auf die Anpassung zur Spielfreundlichkeit beschränkt gewesen zu sein, da sich ein autographischer Klavierauszug Huppertz' innerhalb seines Nachlasses in der Deutschen Kinemathek befindet, der sich vor allem in diesem Aspekt von Borcharts Fassung unterscheidet. So ist das Notenbild bei Borchart weitgehend homophon und für den dilettantischen Gebrauch gedacht. Während die linke Hand meist Oktaven oder Quinten greift, liegen die Akkorde meist drei- oder vierstimmig in enger Lage in der rechten Hand und doppeln dabei die Gesangsstimme. Die Veröffentlichung ist Teil einer Reihe der Ufa, die „Neue Lieder und Tanzschlager aus Ufa-Tonfilmen“ in Klavierbearbeitung herausbrachte.

Zugleich erschien im selben Jahr eine Aufnahme desselben Liedes für Salonorchester durch Eric Harden und dem Eric Harden Tanz-Orchester unter Mitwirkung von Erwin Hartung bei der Gloria G.O.²³⁰

Es finden sich außerdem die Noten für ein weiteres Lied in den Entwürfen für *Der grüne Domino*, welches den Titel „Wenn das dumme Geld nicht wär“ trägt. Augenscheinlich war eine weitere Gesangsnummer während des Gartenfestes geplant, die möglicherweise sogar gedreht wurde, da in den Noten hier in Rot die Nummer IX. vermerkt wurde, was sie vor

²²⁹ Wedel 1998, 85–86.

²³⁰ Die Verbreitung dieser Aufnahme lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen, es ist jedoch ein erhaltenes Exemplar der Aufnahme als Digitalisat verfügbar. Vgl. Radiomuseum Hardthausen: „Eric Harden Tanzorchester, Erwin Hartung, Ein Kuß ist wunderbar, Foxtrot, Berlin, 1935“, Aufnahme für Salonorchester auf Schellackplatte (Gloria, G.O. 27090a), veröffentlicht am 14. Mai 2021, <https://youtu.be/zbFGjx8-Dj0?si=ci-AcIkD-JxkFaTv>, Zugriff: 13. Februar 2026. Aus einer schriftlichen Anfrage vom 13. Februar 2026 ging hervor: „Die Schallplatte hat auf der Rückseite den Titel *Schade kleine Frau* von Bruno Uher und Rudolph Bertram. [...] Die Schallplatten wurden damals in neutralen Lochcovern aus Papier mit dem Aufdruck des Herstellers (in diesem Fall Gloria) in den Einzelhandel gebracht.“

den Ländler (X.) und nach dem Langsamen Foxtrot [sic!] (VIII.) positioniert, welche beide während des Gartenfestes gespielt werden. Dramaturgisch hätte sich diese Gesangseinlage hier passend in die Handlung eingefügt, da ungefähr zu diesem Zeitpunkt der Geschichte Dr. Bruck Marianne Fehling offenbart, dass er sich durch seine Scheidung finanziell ruinieren würde und ihr daher, nichts ahnend vom Wohlstand ihrer Familie, in einer Ehe kein unbesorgtes Leben bieten könne.

Während sich heute nicht mehr nachvollziehen lässt, weshalb das Lied schlussendlich nicht in den Film aufgenommen wurde – die Gründe hierfür mögen von Budgetfragen hin zu Problemen am Set oder exekutiven Entscheidungen im Schnitt reichen –, lässt sich vermuten, dass die außerfilmische Vermarktung dieser Nummer eine ähnliche wie die von „Ein Kuss ist wunderbar“ geworden wäre. Besonders aus Perspektive Huppertz’ wäre dies insofern attraktiv gewesen, als dass sich damit eine Vielfalt an Einnahmequellen ergeben hätte, wie es mit „Ein Kuss ist wunderbar“ der Fall war.

Besonders an der Reihe „Neue Lieder und Tanzschlager aus Ufa-Tonfilmen“ lässt sich erkennen, wie eng zu Beginn des Tonfilms filmische und musikalische Produktion zusammenhängen und wie vielfältige Verwertungsmöglichkeiten zum Vorteil unterschiedlicher Akteure damit einhergingen, die teilweise, wie im Falle des Theaterstücks zu „Der Fall Claassen“, keine direkten Verbindungen mit dem Produktionsstudio hatten.

3.5.2.1 Die deutsch-französische Zusammenarbeit

Eine Besonderheit, die sich in diesem Film analysieren lässt ist die zu Anfang der 1930er Jahre gängige Praxis, Tonfilme mehrfach in zwei verschiedenen Sprachen aufzunehmen. Da es zu diesem Zeitpunkt noch keine Synchronkultur gab, wurde damit auch der verloren gegangenen Internationalität des Stummfilms entgegengewirkt. Beispiele für diese Praxis sind unter anderem *Der Blaue Engel* / *The Blue Angel* (dt. & engl. Josef von Sternberg, 1930), *Die Drei von der Tankstelle* / *Le chemin du paradis* (dt. Wilhelm Thiele / fr. Wilhelm Thiele & Max de Vaucorbeil, 1930) und *Dracula* / *Drácula* (engl. Ted Browning / span. George Melford, 1931), die alle zweisprachig produziert wurden. Der Einfluss solcher Kooperationen auf die Musik wurde zum jetzigen Stand jedoch noch nicht aufgearbeitet.

Im Falle des *Grünen Domino* fand eine solche Zusammenarbeit zwischen der Ufa und der L'Alliance Cinématographique Européenne statt. Da die Produktion vorrangig eine Ufa-Unternehmung war und es das Sujet nahelegt, wurden beide Fassungen an den gleichen Sets am Bayerischen Tegernsee gedreht. Die Ähnlichkeit geht dabei so weit, dass sich die

Abläufe und Schnittfolgen der Filme so sehr gleichen, dass die beiden Fassungen nur einen Längenunterschied von ca. 2 Minuten aufweisen. Der Grund für die Kohärenz zwischen den beiden Fassungen liegt vermutlich in der Rolle Herbert Selpins. Während oft ein neuer Regisseur für die zweite Sprachversion engagiert wurde, ist in *Le Domino vert* weiterhin Herbert Selpin als Regisseur (*Réalisation*) angegeben, während Henri Decoin lediglich als *Collaboration Française* bezeichnet wird. Dies erlaubte Selpin, beide Fassungen nach seinen Vorstellungen zu gestalten.

Musikalisch ist dies relevant, da beide Fassungen Gottfried Huppertz' Musik verwenden. Wäre eine der beiden Fassungen bedeutend länger als die andere gewesen wie es beispielsweise bei der spanischsprachigen Fassung von *Dracula / Drácula* der Fall war (die englische Fassung war rund 30 Minuten kürzer), hätte nicht mit derselben Partitur gearbeitet werden können.

Eine Schlüsselrolle spielt bei der Rekonstruktion dessen die überlieferte Aufstellung der Musikkomplexe vom 18. Juli 1935, deren musikdramaturgischer Inhalt in beide Fassungen Umsetzung fand, jedoch ohne Hinzunahme eines französischen Vertreters. Die deutschsprachige Fassung wurde also von Selpin bzw. der Ufa priorisiert. Da Huppertz seine Arbeit an der für beide Filme bestimmten Musik nachweislich noch während der Dreharbeiten aufnahm, war die französische Fassung weitgehend auch in ihrer Länge und ihrem dramaturgischen Aufbau an die deutsche Fassung gebunden. Ob dies einen Einfluss auf den Erfolg des Films in Frankreich hatte, lässt sich nicht sagen. Es erscheint vor diesem Hintergrund bemerkenswert, dass *Le Domino vert* bereits 2002 durch Les Archives du film du Centre national de la cinématographie und René Château in Neuauflage herausgegeben wurde,²³¹ während *Der Grüne Domino* in jüngerer Zeit keinerlei weitere Verbreitung in Deutschland gefunden hat.

Wie eng Huppertz' Musik mit der Handlung verwoben ist, zeigt sich auch darin, dass der Text des Kuss-Couplets ins Französische übersetzt werden musste, da man das Lied wegen seiner weiteren dramaturgischen Verwendung in der übrigen Musik nicht ohne weiteres ersetzen konnte. Vermutlich oblag diese Aufgabe Marcel Aymé, welcher auch die Dialoge des Films ins Französische übersetzte.

²³¹ Selpin / Decoin 1935.

4. Conclusio

Mit dem Ende der Stummfilmzeit wurden Filmkomponist:innen auf die Ursprungsfrage der filmischen Komposition zurückgeworfen: Wie sollte sich die Musik zum Bild verhalten?

Wie am Beispiel von Huppertz' Tonfilmkompositionen gezeigt werden konnte, machte sich dieser dazu die in der Stummfilmzeit erprobten Techniken zunutze. Dabei tritt eine Kontinuität aller fünf untersuchten Kompositionstechniken der Stummfilmzeit im Tonfilm hervor. Innerhalb dieser Kontinuität sind jedoch klare Brüche in der Verwendung einiger ihrer Kerntechniken zu erkennen.

Während die toposbasierte, affektorientierte Mood-Technik im Tonfilm ebenso Anwendung fand wie im Stummfilm, verlor die deskriptive Technik naheliegenderweise stark an Bedeutung, wobei dies ungleich stärker für die Tonmalerei als für die Inzidenz zählt. Grund für diese asymmetrische Übernahme kompositorischer Mittel zugunsten der Mood-Technik war die hermeneutische Basis, deren Kodifizierung von musikdramaturgischen Topoi aus der europäischen Kunstmusik und Operntradition, wie am Beispiel von *Elisabeth und der Narr* gezeigt wurde, auch im Tonfilm weiter gültig war und es bis heute ist. Dieser Prämisse scheint sich auch Huppertz bewusst gewesen zu sein, weshalb er annahm, dass die Kompilation, welche gleichermaßen auf den hermeneutischen Bedeutungszuweisungen der Romantik wie die Mood-Technik fußt, für den Tonfilm geeignet sei. Als Folge dessen entstanden sowohl in der *Filmmusikalischen Charakteristik* als auch in *Siegfrieds Tod* zwei teilweise für den Tonfilm bestimmte Ansätze, welche der Kompilation folgen. Für den Misserfolg dieser Ansätze lassen sich zwei, möglicherweise zusammenhängende Gründe finden. Zum einen stabilisierten sich mit dem Tonfilm die Reproduktionsbedingungen von Originalmusiken durch die mechanische Kopplung von Bild und Musik. Dies machte es deutlich lohnender, Eigenkompositionen für einen Film in Auftrag zu geben, wohingegen die Kompilation primär eine von Kapellmeister:innen für Filme ohne Originalkompositionen angewandte Technik war. Zum anderen verschwand durch den Zerfall der Musik in geschlossene Nummern die Notwendigkeit für eine durchgängige musikalische Begleitung. Dadurch wurde die schnelle Zusammenstellung großer Mengen musikalischen Materials von kurtierter Qualität, welche bis dahin einer der Hauptvorteile der Kompilation gewesen war, obsolet.

Dies gilt zu einem gewissen Maß bezüglich der Tonmalerei auch für die deskriptive Technik. Einerseits bot die Komposition in geschlossenen Nummern durch ihren kürzeren Musikannteil am Film deutlich weniger Möglichkeiten zur tonmalerischen Ausdeutung. Andererseits

lag der Rückgang der Tonmalerei auch an der neuen Relevanz des Geräusches, welches einer tonmalerischen Ausdeutung weithin jede Grundlage nahm, sodass diese im Tonfilm nur noch selten und, wie in *Der Judas von Tirol* gesehen werden konnte, besonders zur Hervorhebung einzelner Momente oder der Unterstützung des Visuellen durch das Akustische dienlich war. Obwohl sich die Filmkomposition seit der Etablierung des Tonfilms wieder weiter von einer festen Komposition in Nummern entfernt hat, scheint dies keineswegs zu einer neuen tonmalerischen Schule geführt zu haben.

Für den zweiten Aspekt der deskriptiven Technik, die Inzidenz, hingegen bedeutete der Wechsel zum Tonfilm, wie ebenfalls anhand von *Der Judas von Tirol* gezeigt werden konnte, keinesfalls einen Rückgang. Viel eher fällt hier auf, dass die Inzidenz im Tonfilm aufgrund ihrer Möglichkeit, musikalische Konkretheit durch gattungsspezifische Assoziation zu kreieren, teilweise sogar in den Vordergrund rückte. Dies hängt direkt mit den neuen Möglichkeiten diegetischer Musik zusammen und stellt in diesem Sinne einen medialen Übergang der Inzidenz aus dem extradiegetischen in den diegetischen Raum dar, wobei die Inzidenz auch weiter extradiegetisch wirkte. Bei Huppertz lässt sich eine Mischung der diegetischen Ebenen erkennen, welche auch in seinen weiteren Tonfilmen auftritt.

Die Relevanz diegetischer Komposition für Huppertz lässt sich besonders an seinem starken Gebrauch von Gesangswerken in seinen Tonfilmkompositionen erkennen. Wie am Beispiel von *Der Grüne Domino* gezeigt wurde, spielt dabei im Tonfilm auch die multimediale Vermarktung von Film und Musik eine Rolle. Die Ursprünge dieser im Tonfilm gängigen Praxis können bereits in Huppertz' Behandlung seiner Stummfilmmusiken erkannt werden. Dabei ist die Positionierung der verschiedenen Akteure, die Komponist:innen, Verlage, Studios, Bearbeiter:innen und weiteren, relevant und durchläuft mit dem Übergang in den Tonfilm einen Wandel, der im Stummfilm noch weitgehend auf den häuslichen Gebrauch durch Notenmaterial und Schallplatten begrenzt war, im Tonfilm aber an Wirkungsraum dazugewann. Durch die Etablierung des Lichttonfilms wurde die Gattung des Liedes und der diegetischen bzw. source Musik allgemein deutlich relevanter, wodurch eine Verbindung mit anderen medialen Entwicklungen möglich wurde. Dies gilt im Besonderen in Verknüpfung zu bekannten Interpreten, die als Stars, Schauspieler, Sänger und Moderatoren in Radio, Film und bald auch Fernsehen auftraten. Das populärste Beispiel für eine solche multimediale Vermarktung ist vermutlich Irving Berlins Lied „White Christmas“, das 1941 durch Bing Crosby in *Holiday Inn* (dt. *Musik, Musik*; Mark Sandrich, 1942) zu einem bis heute unzählige Male gecoverten Klassiker der Weihnachtssaison wurde. Die Grundzüge dieser Technik finden sich bereits bei Huppertz und lassen sich als Teil einer allgemeinen Tendenz zur

Verknüpfung der entstehenden Massenmedien und der Kommerzialisierung in der Tonträgerindustrie des 20. Jhd. einordnen.²³²

Etwas komplexer stellte sich die Anwendung der Leitmotivik im Tonfilm dar. Während sich diese in *Hanneles Himmelfahrt* deutlich reduzierter zeigt als in Huppertz Stummfilmen, scheint dieser quantitative Rückgang der Leitmotivik mit einem qualitativen Fortschritt dieser einhergegangen zu sein. Die von Huppertz eingesetzten Motive dienen nun der Vermittlung des Ungesehenen bzw. im Dialog Ungehörten und werden deutlich ausgewählter eingesetzt. Die Musik ist hier nun nicht mehr in ihrer Rolle als Vermittler des Dialoges und der Handlung gefordert, sondern fokussiert sich nun auf seelische Vorgänge, das Nicht-Dargestellte und die „Gefühlslinie“, wie es Erdmann nannte. Damit setzt Huppertz hier kompositorische Forderungen aus der Bioskopperiode um, welche mitunter ursprünglich auch ihn selbst zum Gegenstand ihrer Kritik hatten. Aus dieser Perspektive bot der Wandel hin zum Tonfilm der Filmmusik die Möglichkeit, sich dramaturgisch von Bild und Handlung zu emanzipieren und eigene Deutungsräume zu öffnen, die im Stummfilm selten möglich waren.

Dennoch lässt sich nicht von der Hand weisen, dass eine Begrenzung auf wenige Nummern, meist zwischen zehn und zwanzig, einen starken Einschnitt in die Relevanz der Musik für den Film darstellte. Andererseits lässt sich auch sagen, dass der komplexeren Komposition für den Film nun keine volatilen Aufführungsbedingungen oder ähnliches mehr im Weg stand.

Nach Betrachtung der Anpassung der fünf untersuchten Kerntechniken der Stummfilmzeit an den Tonfilm kann erkannt werden, dass es sich dabei neben bewussten ästhetischen Entscheidungen vor allem um effiziente Methoden handelte, sich dem schnellen Wandel im Tonfilm anzupassen. Entsprechend sei darauf hingewiesen, dass zu bezweifeln ist, ob Huppertz mit Einführung des Tonfilms die Bedeutung dessen für den Film erkannt und entsprechend für die eigene kompositorische Arbeit angenommen hat. Wie aus der Analyse von *Siegfrieds Tod* und Huppertz' Selbstzeugnissen hervorgeht, hielt er noch lange an den Techniken des Stummfilms fest. Der Hintergrund dessen wird umso klarer, wenn man sich vor Augen führt, was Huppertz im Oktober 1930 an Hinrichsen bezüglich seiner Erwartungen an den Tonfilm schreibt: „Es sei auch bald eine Wendung zu erwarten und die Herstellung

²³² Die Wiederverwertung eigener Kompositionen ist dabei keineswegs neu und erwächst meist äußerst praktischen Gründen. Dies lässt sich bereits u. a. bei Georg Friedrich Händel nachweisen, der eine Vielzahl seiner Kompositionen in anderen Werken wiederverwendete. Für eine detaillierte Analyse der musikalischen Wiederverwertung bei Händel vgl. Trauskin, Richard / Gibbs, Christopher H.: *The Oxford History of Western Music*, College edition, Oxford / New York: Oxford University Press 2013, S. 325–352.

von 100-prozentigen Musikfilmen werde bald eingesetzt. Übrigens ist der stumme Film nicht tot“²³³.

Es ist daher bemerkenswert, dass der Komponist noch im selben Jahr nach der Veröffentlichung von *Siegfrieds Tod* 1933 mit der Musik zu *Der Judas von Tirol* eine für den Tonfilm gewöhnlich erscheinende Kompositionsart angenommen hat und in verschiedenen Kritiken für seine Tonfilmkomposition gelobt wird, wie auch selbst Aussagen über den Tonfilm trifft, die rückblickend als äußerst weitsichtig scheinen. Auch auf Huppertz wirkte der Druck, sich den neuen Gegebenheiten anzupassen. Die entsprechende Neubewertung existenter Kompositionstechniken erwuchs daher einer effizienzorientierten Praktikabilität, die sich die geeigneten Techniken der Stummfilmzeit zunutze machte.

Dabei fällt auf, dass auch die Techniken der Autorenillustration und der Bioskopperiode allgemein größtenteils aus ihrer Funktionalität innerhalb des Stummfilmmediums und einem ökonomischen Interesse an einer Verbürgerlichung des Films hervorgegangen waren. Ihr Fortbestehen im Tonfilm löste sie daher gewissermaßen von ihrer ursprünglichen Legitimation los und verlieh ihnen durch ihr Fortbestehen im Tonfilm eine Art Eigenwert. Anders als Tiomkins Zitat aus der Einleitung suggeriert, zementierten so nicht die Komponist:innen der Romantik die Kompositionstradition des Tonfilms, es war der Umgang der Komponist:innen und Regisseur:innen der Stummfilmperiode mit den oft äußerst praxisnahen Problemen und mit diesem romantischen Erbe, die die Grundfesten der Tonfilmkomposition legten.

In diesem Sinne stellt sich die Frage, ob die späten Praktiken ähnlich entstanden wären, wenn es bereits 1895, bei den ersten öffentlichen Filmvorführungen, eine zufriedenstellende mechanische Kopplung von Bild und Ton gegeben hätte? Auch neue Funde wie Huppertz' *Filmmusikalische Charakteristik* und seine Selbstzeugnisse bezüglich des neuen Mediums stellen äußerst wertvolle Untersuchungsgegenstände dar, welche die entscheidenden Jahre der Etablierung einer Tonfilmkomposition dokumentieren und die Allgemeingültigkeit der heute gängigen Kompositionstechniken infrage stellen. Die darin kodifizierten ästhetischen Haltungen und Wahrnehmungen des filmischen Wandels bieten ein umfänglicheres Verständnis der musikhistorischen Entwicklung und werfen Licht auf die Entscheidungen einzelner Akteur:innen während dieser Zeit. Unter anderem kann ein langes Festhalten an Techniken des Stummfilms und eine generelle Skepsis gegenüber dem Erfolg des Tonfilms erkannt werden. Huppertz Konzeption eines hybriden Kinotheken-Katalogs für Stumm- und

²³³ Huppertz, Gottfried: Brief an [Max] Hinrichsen vom 20. Oktober 1930, Leipzig, Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 1422.

Tonfilm sowie die dazugehörigen Korrespondenzen stellen in diesem Zusammenhang ein äußerst anschauliches Beispiel dar, welches hier nur in seinen Grundzügen aufgearbeitet werden konnte. Es stellt sich in diesem Zusammenhang auch die Frage, welche Position andere Komponisten der Bioskopperiode, deren Filmmusikkarriere mit dem Tonfilm (möglicherweise unfreiwillig) endete, in dieser Sache vertraten?

Schlussendlich kann die vorliegende Untersuchung nur einen kleinen Ausschnitt der gesamten Sachlage im deutschsprachigen Raum untersuchen. Dabei versteht es sich von selbst, dass sich jeder der fünf hier zur Analyse herangezogenen Tonfilme, sowie Huppertz sechster Tonfilm *Durch die Wüste* (Johannes Alexander Hübler-Kahla, 1936), welcher hier aufgrund des Umfangs der Arbeit nicht behandelt werden konnte, in Bezug auf alle anderen der fünf Kerntechniken der Stummfilmkomposition untersuchen ließe. Diesbezüglich öffnen sich weitere Forschungsgebiete und es stellt sich die Frage, wie sich die Ergebnisse dieser Arbeit zu den aliquoten Entwicklungen im US-amerikanischen Raum, wo die Tonfilmperiode bereits 1927 einsetzte, verhält? Es ist darüber hinaus auch bekannt, dass Huppertz Musik zu *Die Nibelungen*, wider der im Stummfilm gängigen Praxis, ausländischen Filmen eine landeseigene Komposition zu geben, in England mit seiner Autorenillustration gespielt wurde,²³⁴ während *Metropolis* in den USA bereits zu seiner ersten Ausstrahlung mit einer fremden Kompilation gezeigt wurde.

Huppertz, der aufgrund seiner Komposition für Stumm- und Tonfilm eine Sonderstellung einnimmt, die er im deutschsprachigen Raum mit nur wenigen Komponisten der Bioskopperiode teilt, kann aufgrund seines Vorausgreifens späterer Tonfilmtechniken im Stummfilm immer wieder als Vorreiter in der Filmkomposition gesehen werden. Ob und wie dies allerdings im Ausland und besonders in Hollywood wahrgenommen wurde, bleibt jedoch offen. Angesichts der relativen Homogenität der Kompositionstechniken im populären Tonfilm, muss Huppertz im Lichte eines größeren Netzwerkes gesehen werden, in welchem das Handeln der entsprechenden Akteur:innen aus einem Zusammenhang von Produktionsbedingungen der Filmproduktion, massenmedialen Zusammenhängen der 1920er Jahre und persönlichem ästhetischen Ausdruck erwuchs. Der Tonfilm beerbte den Stummfilm somit zwangsläufig in einer Art und Weise, welche die musikalischen Gestaltungsmittel der Bioskopperiode für ihre Zwecke mobilisierte und nur einer Handvoll Komponisten den Schritt von der Autorenillustration in den Tonfilm ermöglichte.

²³⁴ Vgl. Vorankündigung für die englische Erstaufführung in der Rubrik „Vom Film“, in: *Berliner Börsen-Zeitung* 70/286 (22. Juni 1925), S. 4.

5. Bibliografie

5.1 Primärquellen

Enckhausens, Georg Heinrich Friedrich (Arrangeur): „Zu Gott heben wir Herz und Sinn“, Böhmischer Choral, hrsg. von Theodor Harms in: *Hermannsburger Missions-Choralbuch*, Hermannsburg: Verlag der Missionshausdruckerei 1876, S. 270.

„Die Filmbegleitmusik“, in: *Berliner Börsen-Courier* 437 (17. Sept. 1922), o.S.

„Der grüne Domino“, Werbeanzeige in: *Harburger Anzeigen und Nachrichten. Kreisblatt* 92/33 (1935), S. 4.

[Hinrichsen, Max]: Notizen über ein Treffen mit Gottfried Huppertz vom 25. November 1929, Leipzig, Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 1422.

Huppertz, Gottfried (1924a): Notenmaterial, *Die Nibelung*, Erster Teil: *Siegfried*, 1924, Deutsche Kinemathek Berlin, Sammlung 4.7-197905 Huppertz, digitalisierter Bestand.

Huppertz, Gottfried (1924b): Notenmaterial, *Die Nibelung*, Erster Teil: *Siegfried*, 1924, Deutsche Kinemathek Berlin, Sammlung 4.7-197905 Huppertz, digitalisierter Bestand.

Huppertz, Gottfried (1924c): *Sehr geehrter Herr Kapellmeister!*, Einleitung zu *Nibelungen-Musik*, 1. Teil: *Siegfried* aus dem März 1924, Berlin, Deutsche Kinemathek, 4.3-197905 Huppertz 2/2.

Huppertz, Gottfried (1924d): „Was jeder sagt“, in *Die Filmwoche* 7 (1924), S. 138.

Huppertz, Gottfried (1927a): *Metropolis*, Notenmaterial, Deutsche Kinemathek Berlin, Sammlung 4.7-197905 Huppertz, digitalisierter Bestand.

Huppertz, Gottfried (1927b): *Metropolis. Musik zum gleichnamigen Ufa-Film*, Klavierdirektion, Berlin: Universum-Film A. G. 1927.

Huppertz, Gottfried (1927c): *Fest der Freude. Smiles – Bonheur – Alegria de la vida*, Berlin: Robert Rühle 1927, Stichplattennummer: 3131.

Huppertz, Gottfried (1927d): *Hunnenritt. <Agitato furioso>*, Berlin: Robert Rühle 1927, Stichplattennummer: 3120.

Huppertz, Gottfried (1927e): *Elegie. Andante affettuoso*, Berlin: Robert Rühle 1927, Stichplattennummer: 3155.

Huppertz, Gottfried: *Rivolta (Marcia caratteristica)*, Berlin: Film-Musik-Union 1928, Stichplattennummer: 62.

Huppertz, Gottfried: Briefwechsel mit Otto Pretzfelder u.a., stellvertretend für den Verlag Schott und Söhne zwischen 1928 und 1930, Staatsbibliothek zu Berlin, 55 Nachl 100/B,40160.

Huppertz, Gottfried: *Im Garten Eden / In the Garden Eden / Dans le jardin Eden*, Berlin: Robert Rühle [1929], Stichplattennummer: 3169.

Huppertz, Gottfried: Briefwechsel mit [Paul] Ollendorf und Max Hinrichsen, stellvertretend für den Verlag C. F. Peters, zwischen 1929 und 1935, Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, Nr. 1422.

Huppertz, Gottfried: *Filmmusikalische Charakteristik der Werke von Peters*, Leipzig: C. F. Peters 1930, Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, 21070 C. F. Peters, Leipzig, 4397/4.

Huppertz, Gottfried (1933a): *Elisabeth und der Narr* [auch: *Die weiße Schwester von St. Veith*], Notenmaterial, 1933, Deutsche Kinemathek Berlin, Sammlung 4.7-197905 Huppertz, Stülpdeckschachtel 3/17.

Huppertz, Gottfried (1933b): *Der Judas von Tirol*, Notenmaterial, 1933, Deutsche Kinemathek Berlin, Sammlung 4.7-197905 Huppertz, Stülpdeckschachtel 4–5/17.

Huppertz, Gottfried (1933c): *Siegfrieds Tod*, Notenmaterial, 1933, Deutsche Kinemathek Berlin, Sammlung 4.7-197905 Huppertz, digitalisierter Bestand.

Huppertz, Gottfried (1934a): *Der Gründe Domino / Le Domino vert*, Notenmaterial, 1934, Deutsche Kinemathek Berlin, Sammlung 4.7-197905 Huppertz, Stülpdeckschachtel 3/17.

Huppertz, Gottfried (1934b): *Hanneles Himmelfahrt*, Notenmaterial, 1934, Deutsche Kinemathek Berlin, Sammlung 4.7-197905 Huppertz, Stülpdeckschachtel 3–4/17.

Der Kinematograph 485 [1916], o.S.

„Kino-Musik und Kino-Varietés. Zwischen Parkett und weisser Wand“, in: *Der Kinematograph* 367 (1914), fol. 50–52.

L[ydor], W[aldemar] / Huppertz, Gottfried: „Gottfried Huppertz. Die Mission der Tonfilm-musik“, in: *Film-Kurier* 15/298 (1933), S. 3.

„Music Cues for Edison Pictures“, in: *Kinetogram* (15 Jan. 1910), S. 11.

„Die Musik im Kino“, in: *Die LichtBildBühne* 21 (1912), o.S.

„Die Musik zum lebenden Bilde“, in: *Der Kinematograph* 99 (1908), fol. 2–3.

Ra. [undeutlich]: *Gottfried Huppertz. Für jeden Stoff ein besonderer Stil. Reiseeinkehr bei einem Komponisten* [Interview], in: *Film-Kurier* 16/10 (1934), Beiblatt.

Sammlung von sechs Pressestimmen zu *Der Judas von Tirol* durch das Bureau für Zeitungs-ausschnitte, S. Gerstmanns Verlag, zugesendet am 22. & 23. November 1933, Berlin, Deutsche Kinemathek, 4.3-197905 Huppertz 1/2.

Schmidl, Poldi: „Lichtbild und Begleitmusik“, in: *Der Kinematograph* 183 (1910), S. 1–4.

Schmidl, Poldi: „Filmmusikprobleme und filmmusikalischer Fortschritt. Berliner Kinoorchester“, in: *Der Kinematograph* 739 (1921), o.S.

Schmidl, Poldi: [ohne Titel], o. J., o. S.

„Universum. Der grüne Domino“, Werbeanzeige in: *Stuttgarter Neues Tagesblatt* 92/583 (1935), Morgenausgabe, S. 6.

Wallner[-Basté], Franz: „Lob der Filmmusik“, in: *Illustrierte Film-Zeitung. Wochenschrift des Berliner Tageblatt* 47, fol. 2, in: *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung* 56/579 (1927), Morgenausgabe.

Wieser, Eduard: Brief an Giuseppe Becce vom 27. Dezember 1954, Deutsches Filminstitut Frankfurt.

„Zukunftsmusik“, in: *Der Kinematograph* 19 (1907), fol. 1–2.

5.2 Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W. / Eisler, Hanns: *Komposition für den Film* (1944), Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

Albrecht, Henning: *Leitmotivik in der Filmmusik. Einflüsse auf die visuelle Aufmerksamkeit und emotionale Wirkungen während der Filmrezeption*, Baden-Baden: Tectum / Nomos 2021 (Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag. Reihe Musikwissenschaft 16).

Altman, Rick: *Silent Film Sound*, New York (NY) / Chichester (West Sussex): Colombia University Press 2004.

Ambros, Sarah / Reuter, Christoph: *Wie blau klingt die Flöte? Eine Onlinestudie zu Cross-modal Correspondences bei der Ton-Farbe-Wahrnehmung von Musiker:innen*, Wissenschaftliches Poster, Würzburg: Universität Wien / 38. Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie 2022.

Anger, Violaine / Roullé, Antoine (Hrsg.): *›Les Nibelungen‹ de Fritz Lang, musique de Gottfried Huppertz. Une approche pluridisciplinaire*, Paris: L'Harmattan 2012.

Arnheim, Rudolf: „Asynchronismus“ (1934), in: Diederichs, Helmut H. (Hrsg.), *Kritiken und Aufsätze zum Film*, München / Wien: Carl Hanser 1977, S. 78–81.

Arnheim, Rudolf: „Der tönende Film“ (1928), in: Diederichs, Helmut H. (Hrsg.), *Kritiken und Aufsätze zum Film*, München / Wien: Carl Hanser 1977, S. 58–61.

Audissino, Emilio: „Gottfried Huppertz's Metropolis. The Acme of ›Cinema Music‹“, in: Donnelly, K. J. / Wallengren, Ann-Kristin (Hrsg.), *Today's Sounds for Yesterday's Films. Making Music for Silent Cinema*, Hampshire / New York (NY): Palgrave Macmillan 2016, S. 45–63.

Bagier, Guido: „Musikalische Probleme des Films“, in: *Die Musik* 17/5 (1925), S. 349–353.

Bar-Sagi, Aitam / Reetze, Jan: Art. „Gottfried Huppertz. Komponist“, in: Bock, Hans-Michael (Hrsg.), *CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*, Bd. 49. Lfg., München / Hamburg: edition text + kritik / Avinus 2010.

- Barham, Jeremy: „Eternally Feminine. ›Das blaue Licht‹ (1932), ›Anna und Elisabeth‹ (1933), ›Elisabeth und der Narr‹ (1933), and cultural representation of womanhood in the scoring of early sound films from Weimar-Republic Germany“, in: Ders. (Hrsg.), *The Routledge Companion to Global Film Music in the Early Sound Era*, New York (NY): Routledge 2024, S. 97–121.
- Beinroth, Carolin / Bullerjahn, Claudia: „Music in German Silent Cinema: Reception in the Film Trade Press 1907–1925“, in: *Journal of Film Music* Bd. 7/2 (2014), S. 21–35.
- Bernhard, Paul: „Probleme der Filmmusik“, in: *Der Auftakt* Bd. 9/7/8 (1929), S. 175–177.
- Biehle, Herbert: „Gottfried Huppertz und seine Musik zu ›Metropolis‹“, in: *Neue Musik-Zeitung* Bd. 48/11/12 (1927), S. 268.
- Brav, Ludwig: „Aus der Werkstatt des Musik-Illustrators. 2. Zitat und Leitmotiv“, in: *Film-Ton-Kunst* 7 (1926), S. 79–81.
- Buhler, James: „Silent Film, Music, and Fantasy During the Transition to Sound“, in: Barham, Jeremy (Hrsg.), *The Routledge Companion to Global Film Music in the Early Sound Era*, New York (NY): Routledge 2024, S. 132–142.
- Bullerjahn, Claudia: „Von der Kinomusik zur Filmmusik. Stummfilm-Originalkompositionen der zwanziger Jahre“, in: Keil, Werner (Hrsg.) / Keil, W. (Hrsg.), *Musik der zwanziger Jahre*, Hildesheim / Zürich / New York (NY): Georg Olms 1996 (Hildesheimer Musikwissenschaftliche Arbeiten 3), S. 281–316.
- Bullerjahn, Claudia: „Musik zum Stummfilm. Von den Anfängen einer Kinomusik zu heutigen Versuchen der Stummfilmillustration“, in: *Das Handbuch der Filmmusik. Geschichte, Ästhetik, Funktionalität*, Laaber: Laaber 2012, S. 25–85.
- Calella, Michele: „Musik und Gender in Hollywoods Musikdramen der 1950er Jahren“, in: *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 27, S. 247–265.
- Detke, Karl Heinz: *Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland*, Stuttgart / Weimar: Metzler 1995.
- Doering, James M.: „Status, Standards, and Stereotypes. J. S. Bach's Presence in the Silent Era“, in: *Bach* 50/1 (2019), S. 5–31.

- Drees, Stefan: „›And in it the Machine Operates‹. Rhythmus, Energie und Maschine in der Musik der 1910er- und 1920er-Jahre“, in: Eggers, Katrin / Stollberg, Arne (Hrsg.), *Energie! Kräftespiele in den Künsten*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2021, S. 217–231.
- Eggebrecht, Axel: [Leserzuschrift], in: *Filmkünstler und Filmkunst* 4, 1929, o.S.
- Ėjzenštejn, Sergej Michajlovič / Pudovkin, Vsevolod Illarionovič / Aleksandrov, Grigorij Vasil’evič: „Manifest zum Tonfilm“ (1928), in: Asholt, Wolfgang / Fähnders, Walter (Hrsg.), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, Stuttgart / Weimar: Metzler 1995, S. 388–389.
- Erdmann, Hans / Becce, Giuseppe / Brav, Ludwig: *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, 2 Bde., Berlin Lichterfelde / Leipzig: Rob. Lienau 1927.
- Erdmann, Hans: „Filmmusik. Metropolis. Liebe, Manuskript. Musik“, in: *Reichsfilmblatt* 4/4 (1927), S. 22.
- Fabich, Rainer: „Die Nibelungen, Teil I: Siegfried. Teil II: Kriemhilds Rache (Musik: Gottfried Huppertz, Regie: Fritz Lang, Deutschland 1924)“, in: Ders., *Musik für den Stummfilm. Analysierende Beschreibung originaler Filmkompositionen*, Frankfurt am Main / Berlin / Bern u. a.: Peter Lang 1993 (Europäische Hochschulschriften Reihe XXXVI Musikwiss. 94), S. 192–220.
- Fabich, Rainer: „Fallbeispiel: ›Metropolis‹. Anmerkungen zu Gottfried Huppertz’ Stummfilmkomposition (1927)“, in: *Musikforum* 37/49 (2001), S. 37–42.
- Finocchiaro, Francesco / Izzo, Leo: „The Sound of Nightmares. On the Jazz Music in Fritz Lang’s ›Metropolis‹“, in: Wennekes, Emile / Audissino, Emilio (Hrsg.), *Cinema Changes. Incorporations of Jazz in the Film Soundtrack*, Turnhout: Brepols 2019 (Speculum Musicae 34), S. 203–218.
- Flotzinger, Rudolf: Art. „Walzer“, darin „IV. Formentwicklung“, in: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/532753>, 1998, Zugriff: 20.02.2026.

- Fondane, Benjamin: „From Silent to Talkie. The Rise and Fall of the Cinema“ (1930), in: Abel, Richard (Hrsg.): *French film theory and criticism. a history, anthology*, Princeton (NJ): Princeton University Press 1988, S. 45–54.
- Fuchs, Maria Franziska: *Fragmente musikalischer Poetologie. Studien zum Allgemeinen Handbuch der Film-Musik 1927*, Dissertation Universität Wien 2015.
- Fuchs, Maria [Franziska]: „The ›Kinotheken‹ and Giuseppe Becce’s Scoring Practices in Early German Sound Cinema“, in: Barham, Jeremy (Hrsg.), *The Routledge Companion to Global Film Music in the Early Sound Era*, New York (NY): Routledge 2024, S. 75–96.
- Goldberg, Isaac: *Tin Pan Alley. A Chronicle of American Popular Music*, New York (NY): Frederick Ungar 1930.
- „Der grüne Domino“, in: *filmportal.de*, https://www.filmportal.de/film/der-gruene-domino_e50a5bfc95554692879ef3c08d6290bd, Zugriff: 10.02.2026.
- Güttinger, Fritz: „Köpfen Sie mal ein Ei in Zeitlupe! Das Märchen von den 16 Bildern in der Sekunde“ (1987), in: *Köpfen Sie mal ein Ei in Zeitlupe! Streifzüge durch die Welt des Stummfilms*: Neue Zürcher Zeitung 1992, S. 92–98.
- Heinzle, Joachim: „Kommentar“, in: Ders. (Hg.): *Das Nibelungenlied und die Klage. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung und Kommentar*, Berlin: Deutsche Klassiker 2013, S. 989–1612.
- Henzel, Christoph: „Wagner und die Filmmusik“, in: *Acta Musicologica* 75/1 (2004), S. 89–115.
- Henzel, Christoph: „Wagner-Nachfolge? Leitmotivtechnik in der deutschen Filmmusik der 1920er bis 40er Jahre“, in: *wagnerspectrum* 18/1 (2022), S. 83–118.
- Hertha, Simon: Art. „Domino“, in Zentralinstitut für Kunstgeschichte (Hrsg.): *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* Bd. IV 1955, S. 154–155.
- Huck, Oliver: „›Ach wie ist’s möglich dann...‹ (1914). Johann Böhner, Bruno Müller und die Musik zum frühen deutschen Film“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 79/4 (2022), S. 314–328.

- Jackson, Blair: „Foley Recording“, in: *Mix* 29/9 (2005), S. 52–54.
- Jacques, Norbert: [Leserzuschrift], in: *Filmkünstler und Filmkunst* 3 (1929), o.S.
- Jason, Alexander: *Handbuch des Films 1935/36*, Berlin: Hoppenstedt & Company 1935.
- Jaspers, Kristina / Vogt, Steffen: „Gespräch mit Frank Strobel“, in: Drehmel, Jan / Jaspers, Kristina / Vogt, Steffen (Hrsg.), *Wagner Kino. Spuren und Wirkungen Richard Wagners in der Filmkunst*, Hamburg: Junius 2013, S. 72–81.
- Jossé, Harald: *Die Entstehung des Tonfilms. Beitrag zu einer faktenorientierten Mediengeschichtsschreibung*, Inaugural Dissertation Johannes Gutenberg-Universität Mainz 1981.
- Kocher, Philippe: *Dirigierende Maschinen. Musik mit technisch gestützter Tempovermittlung*, Bielefeld: transcript Verlag 2023 (Musik und Klangkultur 62).
- Lang, Edith / West, George: *Musical Accompaniment of Moving Pictures. A Practical Manual for Pianists and Organists and an Exposition of the Principles Underlying the Musical Interpretation of Moving Pictures*, New York (NY) / London: The Boston Music Company 1920, Faksimile-Reprint: New York (NY): Arno Press / The New York Times 1970 (The Literature of Cinema).
- Larsen, Peter: „Back to the Future ›Metropolis‹“, in: Ders. (Hrsg.), *Film Music*, übersetzt von / J. Irons, London: Reaktion Book 2007, übersetzte Ausgabe, S. 47–65.
- van der Lek, Robert: „Filmmusikgeschichte in systematischer Darstellung. Ein Entwurf“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 44/3 (1987), S. 216–239.
- London, Kurt: „Handlung oder Gesang? Die Schlagerseuche im Tonfilm“, in: *Kino, die Zeitschrift vom Film* 1, 1930, S. 5.
- London, Kurt: *Film Music. A Summary of the Characteristic features of its History, Aesthetics, Technique and possible Developments*, übersetzt von E. S. Bensinger, London: Faber & Faber 1936, Faksimile-Reprint: Salem (NH): Ayer 1970.
- „Ludwig Imitations and Effects“, in: *Ludwig Drums. Drum Catalog* 28-C (1928), S. 73.
- Lüschen: [Leserzuschrift], in: *Filmkünstler und Filmkunst* 7, 1929, o.S.

- Mueller, Adeline: „Listening for Wagner in Fritz Langs ›Die Nibelungen‹“, in: Gilman, Sander / Joe, Jeongwon (Hrsg.), *Wagner and Cinema*, Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press 2010, S. 85–107.
- Ottenheim, Konrad: *Film und Musik bis zur Einführung des Tonfilms. Beiträge zu einer Geschichte der Filmmusik*, Dissertation Universität Berlin 1944.
- Rapée, Ernő: *Motion Picture Moods for Pianists and Organists. A Rapid-Reference Collection of Selected Pieces*, New York (NY): G. Schirmer 1924, Faksimile-Reprint: New York (NY): Arno Press / The New York Times 1974.
- Riesenfeld, Hugo: „Music and Motion Pictures“ (1926), in: Hubbert, Julie (Hrsg.), *Celluloid Symphonies. Texts and Contexts in Film Music History*, Berkeley (CA) u.a.: University of California Press 2011, S. 100–105.
- Rügner, Ulrich: *Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934*, Hildesheim / Zürich / New York (NY): Georg Olms 1988 (Studien zur Filmgeschichte 3).
- Scheer, Ludwig: Ausführung zum Tonfilm bei der Delegiertenversammlung des Reichsverbandes deutscher Lichtspieltheaterbesitze, mündlicher Beitrag, Berlin, November 1929.
- Schünemann, Georg: „Wie können wir der Arbeitsnot in der Musik steuern?“, Referat, gehalten am Diskussionsabend ›Musik in der Wirtschaftskrise‹ im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht am 11. Dezember 1931, in: *Die Musikpflege* 2/11, 1931, S. 500–508.
- Slowik, Michael James: *Hollywood Film Music in the Early Sound Era, 1926–1934*, Dissertation University of Iowa 2012.
- Spring, Katherine: *Saying it With Song. Popular Music and the Coming of Sound to Hollywood Cinema*, New York (NY): Oxford University Press 2013.
- Stern, Dietrich: *Musik und Film. Aneignung der Wirklichkeit. Filmkomposition zu Beginn der Tonfilmzeit*, Inaugural Dissertation Technische Universität Berlin 1981.
- Strobel, Frank: „Rekonstruktion und Originalmusik von Metropolis“, in: Deutsche Kinemathek Berlin – Museum für Film und Fernsehen (Hrsg.), *Fritz Langs Metropolis*, München: belleville 2010, S. 77–87.

- Thiel, Wolfgang: „Von Becce zu Schönberg. Berliner Stummfilmmusik der zehner und zwanziger Jahre“, in: *Filmgeschichte. Newsletter des Filmmuseums Berlin* 15 (2001), S. 75–87.
- Thomas, Hans Alex: *Die Deutsche Tonfilmmusik. Von den Anfängen bis 1956*, Gütersloh: C. Bertelsmann 1962 (Neue Beiträge zur Film- und Fernsehforschung 3).
- Tiomkin, Dimitri: „Ladys and gentlemen...“ (1955), in: *Academy Awards Acceptance Speech Database*, <https://aaspeechesdb.oscars.org/link/027-15>, Zugriff: 19.08.2025.
- Vogt, Hans: „Die Erfindung des Lichttonfilms“, in: *Deutsches Museum. Abhandlungen und Berichte* 32/2 (1964), S. 1–51.
- Warschauer, Frank: „Tonfilm in Amerika“, in: *Der Auftakt* 9/7–8 (1929), S. 172–174.
- Wedel, Michael: „Schizophrene Technik, sinnliches Glück. Die Filmoperette und der synchrone Musikfilm 1914–1929“, in: Uhlenbrok, Katja (Hrsg.): *MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922-1937*, München: edition text + kritik 1998, S. 85–104.
- Zamecnik, John S.: *Sam Fox moving picture music*, Cleveland, Ohio: Sam Fox Pub. Co. 1913.

5.3 Audiovisuelle Quellen

von Gerlach, Arthur (Regisseur): *Zur Chronik von Grieshuus* (1925), DVD, Universum Film 2014.

von Harbou, Thea (Regisseurin): *Hanneles Himmelfahrt* (1934), in: Internet Archive, veröffentlicht am 7. Februar 2024, <https://archive.org/details/1934-hanneles-himmelfahrt-ka-the-haack-theodor-loos>, Zugriff: 19.08.2025.

von Harbou, Thea (Regisseurin): *Elisabeth und der Narr* (1934), in: Internet Archive, veröffentlicht am 27. Dezember 2023, <https://archive.org/details/19334--elisabeth-und-der-narr-hertha-thiele-else-elster-theodor-loos>, Zugriff: 19.08.2025.

Lang, Fritz (Regisseur): *Die Nibelungen. Siegfried* (1924a), DVD, Universum Film 2010a.

Lang, Fritz (Regisseur): *Die Nibelungen. Kriemhilds Rache* (1924b), DVD, Universum Film 2010b.

Lang, Fritz (Regisseur): *Metropolis* (1927), DVD, Universum Film 2011.

Lang, Fritz / Biermann, Fritz B. (Regisseure): *Siegfrieds Tod* (1933 [1924]), unveröffentlichte Rekonstruktion, Filmmuseum Potsdam, 2020.

Osten, Franz (Regisseur): *Der Judas von Tirol* (1933), in: Internet Archive, veröffentlicht am 30. Mai 2023, <https://archive.org/details/1933-der-judas-von-tirol>, Zugriff: 19.08.2025.

Selpin, Herbert (dt. Version) / Decoin, Henri (frz. Version) (Regisseur): *Der grüne Domino / Le Domino vert* (1935), deutsche Version, in: Internet Archive, veröffentlicht am 13. Mai 2024, <https://archive.org/details/1935-der-grune-domino-brigitte-horney-theodor-loos-karl-ludwig-diehl-erich-fiedler-hans-leibelt> Zugriff: 19.08.2025; französische Version, Éd. René Château EAN 3330240039698 (VHS 2002); Éd. René Château EAN 3330240072077 (DVD 2006).

6. Tabellarische Offenlegung von verwendeten KI-Werkzeugen

KI-Hilfsmittel	Einsatz	Betroffene Teile der Arbeit	Bemerkung
Microsoft CoPilot, GPT-5.1, 23. Dezember 2025.	Assistenz beim Formulieren einer Zusammenfassung der Handlung von <i>Metropolis</i> (1927, Fritz Lang).	3.2.1 Das filmische Leitmotiv im Bezug zu Wagner	Die Handlung von <i>Metropolis</i> wurde zusammengefasst und in Folge eigenständig überprüft und eingearbeitet.
deepL-Write Pro	Orthografische Korrektur der Arbeit.	1. Einführung 2. Der Weg zum Tonfilm 3. Wandel filmkompositorischer Mittel im Tonfilm 4. Conclusio	Nach gründlicher, eigenständiger Kontrolle der Änderungen wurden ausschließlich Änderungen in der Rechtschreibung, Kommasetzung und Behebung grober grammatikalischer Fehler übernommen. Der textliche Inhalt der Arbeit blieb vollkommen unberührt.
Microsoft CoPilot, GPT-5.1, 25. Februar 2026.	Assistenz beim Formulieren eines Abstracts für die vorliegende Arbeit sowie Übersetzung desselben.	Abstract (Deutsch) Abstract (English)	Das Abstract wurde auf Basis der fertigen Arbeit erstellt sowie übersetzt und in Folge eigenständig überprüft und eingearbeitet.

Abstract (Deutsch)

Die Masterarbeit widmet sich dem ästhetischen und kompositorischen Wandel, der im deutschsprachigen Raum durch den Übergang vom Stumm- zum Tonfilm entstand, und analysiert diesen exemplarisch anhand des filmmusikalischen Œuvres von Gottfried Huppertz. Ausgehend von der Beobachtung, dass die Stummfilmzeit durch vielfältige Begleitpraktiken geprägt war, zeigt die Arbeit, wie sich der Umgang mit diesen im Tonfilm grundlegend veränderte und wie dieser neue Anforderungen an Komponist:innen stellte, die zu einer Verschiebung des Bild-Ton-Verhältnisses führten. Huppertz, einer der wenigen erfolgreichen Übergangskomponisten, dient als Fallstudie, um Kontinuitäten und Brüche in der Anwendung dieser Techniken sichtbar zu machen. Die Untersuchung behandelt zentrale kompositorische Techniken der Stummfilmzeit, darunter die Kompilation, die Mood-Technik, die deskriptive Technik, die Leitmotivik und das reziproke Verhältnis zur populären Musik, und zeigt, wie diese im Tonfilm transformiert weiterbestehen. Durch die Analyse ausgewählter Tonfilme der frühen 1930er Jahre wird deutlich, dass der Tonfilm keinen abrupten ästhetischen Bruch darstellte, sondern eine Neuordnung etablierter Praktiken, die weitgehend ihrer Funktionalität innerhalb des Stummfilmmediums und einem ökonomischen Interesse von Kinobetreiber:innen der 1900er- und 1910er-Jahre entspringen. Die Arbeit leistet damit einen Beitrag zur Schließung einer Forschungslücke und erweitert das Verständnis der frühen Filmmusikgeschichte.

Abstract (English)

This master's thesis examines the aesthetic and compositional changes that occurred in German-speaking countries during the transition from silent to sound films, analysing these changes using the film music oeuvre of Gottfried Huppertz as an example. Based on the observation that the silent film era was characterised by a variety of accompanying practices, the thesis shows how the use of these practices changed fundamentally in sound film and how this placed new demands on composers, leading to a shift in the relationship between image and sound. Huppertz, one of the few successful transitional composers, serves as a case study to reveal continuities and breaks in the application of these techniques. The study examines key compositional techniques of the silent film era, including compilation, mood technique, descriptive technique, leitmotif and the reciprocal relationship with popular music, and shows how these continue to exist in transformed form in sound film. Through the analysis of selected sound films from the early 1930s, it becomes clear that sound film did not represent an abrupt aesthetic break, but rather a reorganisation of established practices that largely stemmed from their functionality within the silent film medium and the economic interests of cinema operators in the 1900s and 1910s. The work thus contributes to closing a research gap and expands our understanding of early film music history.