

## **Von der Kino-Musik zur Filmmusik. Julius Urgiß und die Anfänge der Diskussion über Film und Musik in Deutschland**

Michael Wedel (Potsdam)

Unabhängig davon, welchem konkreten Analysegegenstand oder welcher filmhistorischen Epoche man sich zuwendet, das Verhältnis von Film und Musik bietet sich zunächst immer als ein zutiefst paradoxes dar. Es ist deshalb paradox, weil in ihm zwei gänzlich verschiedene ästhetische Diskurse miteinander in Verbindung gebracht werden: der im Sinne naturalistischer Repräsentation abbildende, rhythmisch unregelmäßige filmische Diskurs auf der einen und der per se abstrakte, nicht-abbildende, streng rhythmisierte musikalische Diskurs auf der anderen Seite. Die Zusammenwirkung beider Elemente in der Begegnung von Film und Musik lässt sich daher generell nur als spannungsvolle Verschränkung und funktionale Regulierung eines semiotisch wie ästhetisch disparaten Ensembles von Ausdrucksmitteln begreifen. Jeder historischen oder aktuellen Theoriediskussion der Filmmusik, die ihren Namen verdient, geht es daher niemals nur um eine Betrachtung der musikalischen Strukturen allein. Es geht ihr vielmehr darum, das historisch veränderliche Zusammenspiel musikalischer Formen mit den anderen Elementen filmischer Gestaltung und ihren übergeordneten Produktions-, Wirkungs- und Wahrnehmungskontexten genauer zu bestimmen.

## *Das klassische Paradigma*

Dementsprechend war die theoretische Diskussion des Verhältnisses von Film und Musik lange bestimmt durch den funktionalen Gebrauch von Musik im »scoring« des klassischen Hollywoodkinos. Pragmatisch wird der klassische Hollywood-Filmscore als »Konvention zur Regulierung der Musik im Film« (Kalinak 2001, 31) verstanden. In diesem Zusammenhang sind es vor allem zwei Funktionen, die diese ab Mitte der dreißiger Jahre hinreichend etablierte Konvention zu erfüllen hatte: Zum einen ging es ihr darum, Einheit und inneren Zusammenhang der Filmwirkung zu fördern, indem der Score immer dort glättend einzugreifen hatte, wo »die narrative Kontinuität am schwächsten ist«. Musik funktioniert hier als wichtiges Bindeglied der Erzählkette, das »Übergänge zwischen Sequenzen, Vor- und Rückblenden, Split Screen, Traumsequenzen und Montagen« erleichterte. Zum anderen stand es im Mittelpunkt des musikalischen Interesses, den narrativen Inhalt »sowohl explizit, in bezug auf die Handlung, als auch implizit, in bezug auf Gefühl und Stimmung« zu illustrieren (Kalinak 2001, 33). Darüber hinaus, so der allgemeine Konsens zwischen Praktikern und Kommentatoren, gehörte es im klassischen Hollywood-Scoring zur Aufgabe des Komponisten, strukturelle Eigenschaften der Musik wie Tempo und Rhythmus mit visuellen Bewegungsabläufen zu koppeln oder im Bild nicht sichtbare emotionale Gehalte der Erzählung zum Ausdruck zu bringen, psychologische Figurenmotivationen zu unterstreichen oder für einzelnen Szenen die passende Stimmung zu erzeugen.

## *Text und Kontext*

Ein solches primär textuell und narrativ definiertes Verständnis kann für die Zeit vor 1930 nicht ohne weiteres als praktische Norm vorausgesetzt und als theoretisches Beschreibungsmodell übernommen werden. Vielmehr bezeugen sowohl zahllose Beispiele aus der Produktions- und Aufführungspraxis der so genannten ›Stummfilmzeit‹ als auch die diese begleitenden theoretischen Reflexionen, dass sich die Funktionen von Filmmusik in den 1910er und 1920er Jahren in einem offenen historischen Prozess kultureller Selbstverständigung erst herausbilden mussten.

In seinem Essay *Musik und Film* aus der Mitte der 1910er Jahre weist Julius Urgiß (1914/15) mit seinen vielen Bezugnahmen auf traditionelle Formen musikalischer und musikalisch-dramatischer Unterhaltung (Programm-musik, Symphonie, Oper, Operette) in dieser Hinsicht nicht nur auf die wirkungsmächtigen Vorprägungen der später zur klassischen Norm erhobenen dramatischen, affektiven und psychologisierenden Funktionen von filmbegleitender Musik voraus. Er sensibilisiert in seinen Verweisen auf Lessings *Laokoon*, auf den Komponisten und Musikschriftsteller Felix von Weingartner sowie auf Richard Wagners neo-romantischen Begründungs-versuch des Musikdramas zudem ganz konkret auf einen national und kulturell spezifischen Kontext, dessen Einflussnahme auf die Herausbildung filmmusikalischer Konventionen und Erwartungshaltungen stets mitbedacht werden muss.

Für den deutschen Film bedeutet dies mit Blick auf die Jahre vor 1920, das Verhältnis von Musik und Film vor dem Hintergrund einer grundsätzlichen Asymmetrie zwischen einer hoch entwickelten und künstlerisch

ambitionierten Musikkultur und einem als ästhetisch minderwertig und allein kommerziellen Erwägungen unterworfenen Filmwesen auszugehen, wie sie auch bei Urgiß mehrfach angesprochen und beklagt wird.

Vor allem aber wird die Differenz zwischen der retrospektiven akademischen und der historisch-zeitgenössischen Diskussion der Filmmusik darin deutlich, dass seinerzeit zentrale ästhetische Effekte der Zusammenwirkung von filmischer und musikalischer Wahrnehmung durch vielfältige Praktiken der Abstimmung, Harmonisierung und Synchronisierung im Aufführungskontext teils unter erheblichem personellem und technischem Aufwand hergestellt werden mussten. Für die Realisierung eines semantisierbaren Verhältnisses zwischen Stummfilm und Musik im Kino waren die praktischen Voraussetzungen nicht bereits mit der Filmproduktion als solcher ausreichend gegeben, sie mussten vielmehr erst in der jeweiligen Aufführungssituation geschaffen werden. Der rein textuelle Regulierungsprozess des klassischen (Tonfilm-)Paradigmas ab 1930 findet sich in der Stummfilmzeit transformiert als Regulierungsprozess zwischen stummem Bewegtbild und in der Aufführungssituation produzierter, externer musikalischer Begleitung auf einer anderen, kontextuell definierten Ebene wieder (vgl. hierzu ausführlich Wedel 2007).

Wenn, wie Claudia Gorbman (2001, 24) gefordert hat, Filmmusik als Phänomen der historischen Interaktion nicht nur von Bild und Ton, sondern auch von Text und Kontext erforscht werden muss, so hat diese Erforschung gerade an solchen Problemstellungen der Rekonstruktion eines Kinoerlebnisses »am Schnittpunkt von Musik, Technologie, Ideologie und Psychologie« zu geschehen. Für die Stummfilmzeit, die vor allem mit Blick auf eine so verstandene Geschichte der »screen music« (Gorbman 2001, 25) ein reiches Arsenal geeigneter Fallstudien bietet, kann ein derart

historisierender Ansatz noch immer als Desiderat filmwissenschaftlicher Forschung gelten.<sup>1</sup>

### *Musik im frühen deutschen Kino*

Die Veröffentlichung der Überlegungen von Julius Urgiß zur Rolle der Musik im Kino fällt in eine Zeit, in der die Funktion und Ästhetik der Stummfilmbegleitmusik in Deutschland grundsätzlich neu definiert wurde. Zur Jahreswende 1914/15 neigte sich die Epoche des Tonbildes, das in seiner mechanischen Koppelung von Grammophon und Projektor bis dahin den Standard audiovisueller Wiedergabe in den Kinos dargestellt hatte, endgültig ihrem Ende entgegen. Sie hatte relativ genau ein Jahrzehnt angedauert, in dem zwischen 1903 und 1913 zahllose bekannte Opern- und Operetten-Partien – als Originalaufnahmen oder unter Verwendung existierender Grammophon-Platten – in dieser Form verfilmt wurden und einen unverzichtbaren Höhepunkt im Filmprogramm darstellten.

Mit der allgemeinen industriellen Umstellung auf den längeren, »stummen« Erzählfilm um die Jahreswende 1910/11 hatten die Tonbilder mit dem gesicherten Platz im Filmprogramm jedoch auch ihren Rang als Preis- und Qualitätsmaßstab verloren. Die mit der veränderten Programmstruktur sinkende Nachfrage ließ ein Modell sehr schnell unrentabel werden, dessen technischer Aufwand in keinem Verhältnis mehr zu einem Produkt stand, das auf dem Markt vor allem aufgrund seiner Laufzeit-Beschränkung

---

1 Es sind vor allem die Arbeiten von Rick Altman, die in jüngster Zeit Anstöße zu einer Aufarbeitung dieses Desiderats geliefert haben, zuletzt sein bahnbrechendes Buch *Silent Film Sound* (Altman 2005).

konkurrenzunfähig geworden war. Seit 1909 hatte Oskar Messter die Produktion von Tonbildern rapide gedrosselt, 1911 machten sie lediglich noch 8% seines Umsatzes aus, ein Anteil, der 1908 noch bei nicht weniger als 90% gelegen hatte. Mit einiger Regelmäßigkeit belieferten 1911 nur noch wenige deutsche Filmfirmen den Markt mit Tonbildern. In der Saison 1913/14 kam die Tonbild-Herstellung in Deutschland endgültig zum Stillstand.<sup>2</sup>

Mit der Dominanz des langen Erzählfilms, insbesondere aber im Kontext der so genannten Autorenfilm-Bewegung um 1913,<sup>3</sup> veränderten sich die Ansprüche an die Kinomusik nachhaltig. Wurden bis dahin Filmprogramme in der Regel von einzelnen Musikern, zumeist Pianisten, improvisierend begleitet, so zeichnete sich ab 1908, verstärkt jedoch erst um 1913 die Tendenz ab, längere Erzählfilme mit festgelegten Arrangements musikalisch begleiten zu lassen, die speziell auf dramaturgische Zusammenhänge und die Psychologie der Protagonisten ausgerichtet waren. Für Autorenfilme wie *DER STUDENT VON PRAG* (1913, Stellan Rye) sind ausführliche Anweisungen dieser Art überliefert.<sup>4</sup> In die gleiche Zeit fallen auch erste Originalkompositionen, etwa Giuseppe Becces Partituren für *RICHARD WAGNER* (1913, Carl Froelich/William Wauer) und *SCHULDIG* (1913, Hans Oberländer) oder Ferdinand Hummels für *BISMARCK* (1914, Gustav Trautschold/Richard Schott/William Wauer) sowie die Einrichtung fest angestellter Kino-Orchester in den neu geschaffenen »Lichtspiel-Palästen«

---

2 Vgl. Müller (1994, 79ff.), Jossé (1984, 101ff.)

3 Vgl. Quaresima (1990).

4 Vgl. Rügner (1990). Das Herstellungsland der Filme ist nicht gesondert vermerkt, da die folgenden Filmtitel ausschließlich deutsche Produktionen darstellen.

der Großstädte.<sup>5</sup> Darüber hinaus wurden 1913/14 in Fortführung der Tonbild-Kultur neue technische Systeme zur synchronen Begleitung von Filmen abendfüllender Länge patentiert – u.a. von Guido Seeber – und erste praktische Experimente, etwa bei der Münchner Aufführung der ersten deutschen Filmoper MARTHA (1914, Gustav Schönwald) im April 1914, unternommen (vgl. Wedel 2007, 82ff.).

Mit diesen Entwicklungen auf mehreren Ebenen der musikalischen Kinokultur nahm ein Spannungsfeld Gestalt an, das um die Gegensatzpaare Komposition kontra Kompilation und Illustration kontra Synchronisation zentriert war und die filmmusikalische Diskussion in Deutschland bis zum Ende der Stummfilmzeit dominieren sollte.<sup>6</sup>

### *Von der Kino-Musik zur Filmmusik*

Der studierte Musikwissenschaftler Julius Urgiß, Verfasser einer viel gelesenen *Allgemeinen Musiklehre* (Urgiß 1914), gehörte neben Hans Erdmann 1924, zusammen mit Giuseppe Becce Autor des *Allgemeinen Handbuchs der Filmmusik* (Erdmann/Becce 1924), und dem Beethoven-Biografen Leopold (»Poldi«) Schmidt zu den wichtigsten Protagonisten dieser Debatte in Deutschland. Erdmann und Schmidt traten dabei zunehmend für eine homogen arrangierte, jedoch rein illustrativ angelegte

---

5 Um 1914 bestanden die Kino-Orchester aus etwa 10 Personen. Dank an Claus Tieber für den auf Recherchen zur Wiener Aufführungspraxis dieser Jahre basierenden Hinweis.

6 Vgl. z.B. die Überblicksdarstellungen von Pauli (1981) und Marks (1997).

Begleitung von Spielfilmen als filmmusikalischer Norm ein.<sup>7</sup> Demgegenüber sprach sich Urgiß, ab 1916 nicht nur Berliner Redaktionsleiter der Branchenzeitschrift *Der Kinematograph*, sondern auch Pressesprecher der Deutschen Lichtspiel-Opern und -Operetten Gesellschaft (Delog) und damit aktiv an der Durchsetzung eines Standards der synchronen musikalischen (und gesanglichen) Begleitung von Langspielfilmen beteiligt, bald für die technisch bewerkstelligte Synchronisation als bevorzugtem Prinzip audiovisueller Interaktion im Kino aus (Urgiß 1915, vgl. auch Urgiß 1916).

Zum Zeitpunkt seines Essays »Musik und Film« erschien ihm die Forderung nach vollständig synchroner Wirkungseinheit – ebenso wie die Frage des filmbegleitenden Gesangs – jedoch noch in mehrerer Hinsicht als problematisch: zu vielfältig waren die Möglichkeiten der »musikalische[n] Charakterisierung des Filmbildes«, noch gänzlich ungelöst die Frage nach dem richtigen »Verhältnis der Musik zum Film«.<sup>8</sup> Unter der Prämisse, dass die Kinobegleitmusik die Vorgänge des Films illustrieren und charakterisieren soll, d.h. generell dem Filmgeschehen beigeordnet sein muss, unterscheidet Urgiß zwischen drei Relevanzebenen, auf denen man die »Musik zum Film« ansiedeln könne: Sie kann entweder als »*reine Begleiterscheinung*« oder als »*getreue Charakterisierung der Vorgänge*« oder gar als deren »*Unterstreichung*« aufgefasst und im Kino realisiert werden.

Der Einsatz der Musik als reiner Begleiterscheinung, die in einem

---

7 Zu Erdmann vgl. Siebert (1990). Zur Position Schmidts vgl. z.B. Schmidt (1918 und 1919).

8 Dieses wie alle folgenden Zitate dieses Abschnitts stammen, sofern nicht anders vermerkt, aus Urgiß (1914/15) und werden nicht im Einzelnen ausgewiesen.



unverbindlichen Verhältnis zum Filmgeschehen steht, wird von Urgiß als »unwürdig« und wenig zukunftsweisend abgelehnt. Diese Praxis einer Repertoire-Kinomusik, wie sie damals in der aktuellen musikalischen Praxis der Filmtheater dominierte, diente allein der akustischen Umrahmung des Programms, »ohne innern Zusammenhang mit dem, was im Bilde vorgeht«.

Gegenüber dieser Praxis der Kino-Musik entwirft Urgiß die getreue Charakterisierung bzw. genaue Illustrierung eines Films als bisher noch vernachlässigte, potentiell jedoch zentrale wirkungsästhetische Dimension des Kinos. Als Filmmusik im wahrsten Sinne des Wortes »trifft die Musik hier durch das Ohr unser Herz [...] wie der Film durch das Auge.« In ihrer sinnlichen Wirkungsintensität ist sie den Vorgängen dabei nicht einfach untergeordnet (wie im Theoriemodell des klassischen Paradigmas), sondern gleichberechtigt an die Seite stellt: Erst durch sie, so Urgiß, erlange der Film »seine restlose Bedeutung als Kunstwerk.«

Den genau abgestimmten musikalischen Bezug auf andere Darstellungsebenen als die des narrativen Geschehens fasst Urgiß unter den Begriff der »Unterstreichung«. Diese Form der musikalischen Bezugnahme – etwa auf abstrakte Figurenbewegungen oder zur Hervorkehrung komischer Effekte – scheint dem Autor zum damaligen Zeitpunkt auf das Genre der Humoreske beschränkt, »wo starke Wirkungen einen musikalischen Witz noch gut vertragen.« Trotz dieser Einschränkung macht Urgiß jedoch deutlich, dass die Unterstreichung als selbständigste der hier angesprochenen kinomusikalischen Formen – vergleichbar vielleicht frühen avantgardistischen Tonfilm-Experimenten eines Walter Ruttmann oder René Clair, vor allem aber dem *mickey mousing* im späteren Animationsfilm – eine Steigerung der psychologisch-narrativen Charakterisierung bzw. Illustrierung darstellt.

Auf dem Weg von der Kino-Musik zur Filmmusik bildete für Urgiß die Originalkomposition, die er konkret als »Kinooper, Kinooperette oder [...] Kinoposse« anspricht, die Utopie eines noch nicht erreichten »Idealzustands«. Die »Musikzusammenstellung«, d.h. die Kompilation situativ passender Melodien und Motive aus vorhandenen Werken, stellte in diesem Zusammenhang lediglich eine Übergangslösung dar, die auch nur dann akzeptabel wäre, wenn das Problem der schnellen Stimmungs- und Situationswechsel im Film – etwa durch Montagesequenzen oder Parallelhandlungen – dadurch gelöst sei, dass der jeweilige Bearbeiter individuelle Überleitungen zwischen den einzelnen musikalischen Partien hinzufüge. Hinzu kommt noch das praktische Problem des Tempos, d.h. des metrischen Gleichlaufs zwischen Projektor und musikalischer Direktion bzw. Wiedergabe, das eine genaue Absprache des Bearbeiters mit dem Vorführer und Kinokapellmeister notwendig mache. Schließlich könne durch die Verwendung wenig bekannter Musik beim Publikum der Eindruck einer Originalmusik erweckt und somit das Fehlen eigens für den Film komponierter Musik kaschiert werden.

Beide Möglichkeiten der Realisierung einer spezifischen filmmusikalischen Praxis, obwohl in Präzedenzfällen bereits gegeben, scheiterten in ihrer allgemeinen Durchsetzung zur Norm aus zwei Gründen: zum einen, so Urgiß, an der kommerziellen Ausrichtung der deutschen Filmindustrie, zum anderen an der Gleichgültigkeit, mit der Komponisten zu jener Zeit noch immer dem neuen Medium Film und seiner Kinorealität gegenüberstünden. Urgiß zufolge wäre jedoch auf beiden Wegen zumindest »ein bedeutsamer Schritt vorwärts getan, wenn man zu jedem Film entweder die Noten mitlieferte oder aber zum mindesten eine Anleitung, die genau Bild nach Bild empfehlenswerte Musiken mit genauen Angaben, wieweit die Takte gespielt werden müssen, brächte.«

## *Fluchtpunkt Gesamtsinnlichkeit*

Während die psychologisch-emotionale Wirkungsdimension bereits bei Urgiß einen hohen Stellenwert einnimmt, findet sich in der Fluchtlinie seiner Argumentation auch die Gewährung einer Wahrnehmungskontinuität zwischen Film und Musik als zentraler Gedanke, jedoch gegenüber dem klassischen Paradigma in signifikant abgewandelter Form: Die von der Musik zu leistende Homogenität des Eindrucks steht hier nicht allein im Zeichen narrativer Kontinuität, sondern wird mit Blick auf die rein zeitliche Dimension synchroner Zusammenwirkung betrachtet, d.h. a priori als freies Zusammenspiel gleichberechtigter ästhetischer Ebenen zu einem künstlerisch überzeugenden Gesamteindruck. Dass die »Musik [...] ein notwendiger Bestandteil der Vorführungen im Kinotheater« ist, da sie »die helfende Kunst, die dem Film erst zu seiner restlosen Wirkung verhelfen kann«, darstellt – dies ist ein Gedanke, der sichtlich mit dem Schlusszitat von Felix von Weingartner (»Die tiefsten und letzten Aufschlüsse vermag nur die Musik zu geben, weil sie tatsächlich mit unserem inneren Wesen, im letzten Grunde mit dem Wesen der Welt identisch ist«) und Richard Wagner (»Die Musik kann nie und in keiner Verbindung, die sie eingeht, aufhören, die höchste, die erlösende Kunst zu sein«) korrespondiert und zum Zeitpunkt seiner Formulierung bei Urgiß (1914/15, 144) bereits zu einem festen Topos der frühen Kinomusik-Kritik geronnen war.

Ihr diene die Melodie im Kino, wie Ernst Bloch den Gedanken 1913 erstmals ausformulierte, einer für die (syn-)ästhetische Erfahrung des »homo cinematographicus« konstitutiven »Gesamtsinnlichkeit« (Bloch 1985, 184). Ist der Kinobesucher nämlich »zunächst ausschließlich auf das Auge angewiesen« und muss »vor dem Lichtbild auf alles verzichten, was

sonst als Druck, Wärme, Duft, Geräusch und sinnliches Mittendarinsein dem Anblick der Dinge gerade seinen vollen Wirklichkeitscharakter verleiht«, so übernimmt für ihn die Kinomusik die Funktion der »Vertretung aller übrigen Sinne«, indem durch sie – analog zur Oper, dieser jedoch in der Kongruenz des sinnlichen Eindrucks überlegen – »alle die gemischten Bilder der Verschwendung, des strömenden Überflusses und des Bewegtklangs, den das volle Leben sozusagen bietet, von ihren unmittelbaren Gegenständen abgehoben und zu einem Beziehungsgebilde von eigener, alles vertretender Intensität, Qualität und deshalb Realität verwoben werden« (Bloch 1985, 185f.).

Es ist dieser synästhetische Eindruck einer überwältigenden Gesamtsinnlichkeit, der nicht nur vom Genre des Musikfilms in allen seinen Spielarten ab 1916 konsequent angestrebt wurde, sondern vor allem den audiovisuellen »Filmsymphonien« der Weimarer Zeit ihren Stempel aufgedrückt hat: in den Originalkompositionen Ferdinand Hummels zu *HERRIN DER WELT* (1919, Joe May), Marc Rolands zu *FRIDERICUS REX* (1920-23, Arsen von Cserépy), Hans Erdmanns zu F.W. Murnaus *NOSFERATU* (1922), Gottfried Huppertz' zu Fritz Langs *DIE NIBELUNGEN* (1922-24) und *METROPOLIS* (1926/27) oder Edmund Meisels zu Sergej Eisensteins *PANZERKREUZER POTEMKIN* (1926) und Walter Ruttmanns *BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* (1927), um nur einige der bekanntesten Werke zu nennen. Parallel dazu bildete sich in den großen Uraufführungskinos eine eigene Kultur der musikalischen Filmillustration heraus, deren Repertoire sich bis zum Ende der Stummfilmzeit derart verfeinert und deren Routine sich so sehr perfektioniert hatte, dass sie in ihrer emotionalen Wirkungsmacht der Originalkomposition kaum noch nachgestanden haben dürfte (vgl. Fabich 1993). Beide Stränge der historischen Entwicklung von

der institutionellen Rahmung der Kino-Musik zur speziellen Funktionalisierung und individuellen Auslegung der Filmmusik gehen dabei nicht nur auf Praktiken zurück, die sich ab Mitte der 1910er Jahre Zug um Zug durchzusetzen begannen. Ihrer konsequenten Entwicklung selbst wurde in theoretischen Äußerungen wie der von Urgiß der Weg bereitet. Es ist daher wohl auch kein Zufall, dass viele derjenigen, die sich in den 1910er und frühen 1920er Jahren zunächst theoretisch über das Problem der Filmmusik äußerten, später zu den wichtigsten Komponisten und Arrangeuren des deutschen Stummfilms zählten.<sup>9</sup>

#### *Literatur*

Altman, Rick (2004) *Silent Film Sound*, New York.

Birett, Herbert (1970) *Stummfilm-Musik. Materialsammlung*, Berlin.

Bloch, Ernst (1985) Über die Melodie im Kino (Versuch 1913). In: *Literarische Aufsätze*. Frankfurt/M., 183-187.

Erdmann, Hans/Becce, Giuseppe (1927) *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*. 2 Teile, Berlin.

Fabich, Rainer (1993) *Musik für den Stummfilm*, Frankfurt/M.

Gorbman, Claudia (2001) Filmmusik. Texte und Kontexte. In: Schlagnitweit, Regina/ Schlemmer, Gottfried (Hg.): *Film und Musik*, Wien, 13-28.

Jossé, Harald (1984) *Die Entstehung des Tonfilms. Beitrag zu einer faktenorientierten Mediengeschichtsschreibung*, Freiburg i. Br. und München.

Kalinak, Kathryn (2001) Anmerkungen zum klassischen Hollywood-Filmscore. In: Schlagnitweit, Regina/ Schlemmer, Gottfried (Hg.): *Film und Musik*. Wien, 31-38.

Marks, Martin Miller (1997) *Music and the Silent Film. Contexts and Case Studies, 1895-1924*, Oxford.

---

9 Für einen Überblick vgl. die Verzeichnisse in Birett (1970).

- Müller, Corinna (1994) *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912*, Stuttgart/Weimar.
- Pauli, Hansjörg (1981) *Filmmusik: Stummfilm*, Stuttgart.
- Quaresima, Leonardo (1990) »Dichter heraus!« The Autorenfilm and German Cinema of the 1910s. In: *Griffithiana* 38/39, 101-120.
- Rügner, Ulrich (1990) Musikalische Illustration und Erzählform. Musik im Stummfilmkino. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft* 8, 76-92.
- Schmidt, Poldi (1918) Dankbare Filmmusik. In: *Der Kinematograph* 577, o. S.
- Schmidt, Poldi (1919) Filmdramen mit eigener Musik. In: *Der Kinematograph* 642/643, o. S.
- Siebert, Ulrich Eberhard (1990) *Filmmusik in Theorie und Praxis. Eine Untersuchung der 20er und frühen 30er Jahre anhand des Werkes von Hans Erdmann*, Frankfurt/M.
- Urgiß, Julius (1914) *Allgemeine Musiklehre*, Leipzig.
- Urgiß, Julius (1914/15) Musik und Film. In: *Bild & Film*, IV. Jg., Nr. 7/8, 141-144.
- Urgiß, Julius (1915) Warum ist die Begleitmusik zum Film notwendig? In: *Der Kinematograph* 468, o. S.
- Urgiß, Julius (1916): Die Lichtspieloper – eine Volkskunst! In: *Delog-Post* 1, 4-5.
- Wedel, Michael (2007) *Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914-1945*, München.

### **Empfohlene Zitierweise**

Wedel, Michael: Von der Kino-Musik zur Filmmusik. Julius Urigß und die Anfänge der Diskussion über Film und Musik in Deutschland. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 8 (2012), S. 272-286, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2012.8.p272-286>.

*Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.