



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Do not shoot the pianist. He is doing his best.“
Die Rolle der Musik in der Entwicklung des Mediums
Film

Verfasserin

Anna Katharina Windisch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Mai 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.- Prof. Dr. Michael Gissenwehler

Vorwort

Zwei Herzen schlugen, ach, schon in Faustes Brust, mir ging es ebenso. Die beiden Disziplinen Film und Musik haben mich seit jeher fasziniert und begeistert. Bei der Wahl des Studiums gab ich ersterer Neigung den Vorzug und schrieb mich, als es mich mit 18 Jahren nach Wien verschlug, für das Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien ein, wohlwissend, dass meine zweite große Leidenschaft, die Musik, darunter leiden würde. Zum Abschluss dieses Studiums ist es mir vergönnt, eine Diplomarbeit zu schreiben, die diese Künste vereint. Auf Anraten eines guten Freundes wählte ich Stummfilmmusik zum Thema meiner Diplomarbeit.

Meine Recherchen führten mich in das Archiv des Österreichischen Filmmuseums und zu Herrn Paolo Caneppele, dem Leiter des Archivs, der mir während der Forschungen immer helfend und motivierend zu Seite stand. Er war es auch, der mir riet, mich in meiner Untersuchung nicht zu sehr auf ein Thema zu versteifen, sondern mich vom gefundenen Material *leiten* zu lassen. Diesen Ratschlag versuchte ich zu befolgen und somit stieß ich im Laufe meiner Vorbereitung auf eine zeitgenössische Quelle, die zu einer Schwerpunktverlagerung meiner Arbeit führte.

Hier möchte ich darauf hinweisen, dass sämtliche in der Arbeit enthaltenen Personenbezeichnungen geschlechtsneutral zu verstehen sind.

An dieser Stelle möchte ich mich bei einigen Menschen bedanken, die am Zustandekommen dieser Arbeit beteiligt waren:

Ich bedanke mich bei meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Michael Gissenwehler für seinen schier endlosen Enthusiasmus und seine wertvolle Kritik.

Ich danke dem Österreichischen Filmmuseum und insbesondere Herrn Paolo Caneppele für seine großzügige Hilfsbereitschaft und das zur Verfügung stellen nicht nur der Forschungsunterlagen, sondern eines improvisierten Arbeitsplatzes im Archiv des Filmmuseums.

Ich danke auch den Menschen in meinem Umfeld, besonders Nicolai Gütermann, der mich in meiner Themenwahl inspirierte und mir mit seiner Kritik und seinem Interesse half, einige Hürden der Arbeit zu meistern.

Mein größter Dank gilt meinen Eltern, die mich nicht nur während meines Studiums, sondern in allen Lebenslagen unterstützt und getragen haben und mir somit diesen Weg immer wieder ermöglichen.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

1	Einleitung	1
2	Methodik	5
2.1	Literatur der Stummfilmmusik - aktueller Forschungsstand.....	5
3	Moving Picture World, 1910 bis 1920	11
4	Gründe für den Einsatz von Filmmusik	14
5	Ursprung der Filmmusik - von der Peepshow zur Projektion	20
5.1	Vor- und Frühformen der Stummfilmmusik.....	20
5.1.1	Filmmusik im Vaudeville	21
5.1.2	Anfänge des Stummfilms als Anfänge des Soundfilms....	23
5.2.3	Penny Arcades und Nickelodeons.....	26
6	Vom Pianist zum Orchester	28
6.1	Der Stummfilmpianist.....	30
6.2	Methoden der Stummfilmbegleitung.....	33
6.2.1	Improvisation im Stummfilm	33
6.2.2	Illustration - kompilierte Musik	35
6.2.2.1	Verwendung der Kunstmusik des 19.Jahrhunderts...	39

6.2.3	Cue Sheets.....	42
6.2.4	Die Originalkomposition im Stummfilm.....	46
6.2.5	Publizierte Filmmusiksammlungen.....	51
6.3	Der Stummfilmorganist.....	54
6.3.1.	Elektronische Begleitinstrumente.....	63
6.3.1.1	Ein-Mann-Orchester.....	66
6.4	Das Stummfilmorchester.....	69
6.4.1	Aufbau des Stummfilmorchesters.....	71
6.5	Synchronisation von Bild und Ton	75
7	Musikalische Aufführungspraxis.....	77
7.1	Illustration der Einzelszenen vs. Gesamtatmosphäre....	79
7.2	Musik zum Film oder Musik und Film.....	82
7.2.1	Musikalische Themen	86
7.2.2	Angemessene Musikbegleitung.....	89
7.2.3	Musikalische Atmosphäre.....	93
7.2.4	Stille in der Stummfilmmusik	98
7.2.5	Geräuscheffekte.....	100
7.2.6	Kinobesitzer als Antagonisten.....	104
8	Ökonomische und politische Entwicklungen.....	109
8.1	Gründung der ASCAP und die Copyright Frage.....	109
8.1.1	Stummfilmmusik und die Gewerkschaft.....	112
8.2	Zensur der deutschen Komponisten ab 1917.....	114
8.3	Konkurrenz zwischen Musikern an der Ost- und Westküste.....	116

9 Funktionen und Metafunktionen der Stummfilmmusik.....	118
9.1 Dramaturgische Funktion.....	119
9.1.1 Leitmotivtechnik in der Filmmusik	119
9.2 Ökonomische Metafunktion.....	122
9.2.1 Eroberung des Bürgertums.....	122
9.3 Rezeptionspsychologische und soziologische Metafunktionen.....	126
9.3.1 Musik am Drehort.....	129
9.3.2 Illustrated Songs und Sing-along im Kino	131
10 Resümee.....	134
11 Literaturverzeichnis.....	136
12 Filmographie.....	142
Abstract.....	143

1 Einleitung

*The past slips from our grasp. It leaves us only scattered things. The bond that united them eludes us. Our imagination usually fills in the void by making use of preconceived theories (...).*¹

Igor Stravinsky

Stravinskys Worte charakterisieren die Problematik von Geschichtsforschung allgemein und beschreiben die Komplexität dieser Arbeit im Besonderen. Eine über ein Jahrhundert zurückliegende, performative Kunst zu beschreiben muss lückenhaft bleiben. Insofern stellt diese Arbeit keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern versucht, um bei Stravinskys Worten zu bleiben, die *Imagination* durch *Rekonstruktion* zu ersetzen, und anhand einer zeitgenössischen Quelle einige Aspekte der frühen Stummfilmmusik in Amerika herauszuloten.

Forschungsgegenstand dieser Arbeit ist einerseits der Einfluss der Musik auf soziale und ökonomische Entwicklungen des frühen Films. Des Weiteren wird ein Überblick über den aktuellen Forschungsstand der Stummfilmmusik formuliert, sowie der Ursprung von Filmmusik erörtert. Die Arbeit intendiert außerdem, anhand einer spezifischen Quelle, einen detaillierten Einblick in die Praxis der Stummfilmbegleitung in den USA während der ersten und zweiten Dekade des 20. Jahrhunderts zu liefern. Hierbei muss ausdrücklich erwähnt werden, dass meine Forschungen amerika-zentriert sind.

Folgende Fragen kristallisierten sich bald als Kernpunkte der Arbeit

¹ Stravinsky, *Poetics of music in the form of six lessons*, S. 25-26.

heraus:

- Welche Formen der Stummfilmbegleitung gab es?
- Wieviel Improvisation wurde praktiziert?
- Welche Musik wurde warum ausgewählt und wie gelangten die Musiker an Noten?
- Wie stark war der Einfluss der Musiker/Dirigenten auf den Filmproduktionsprozess und die Filmrezeption?
- Wie verlief die Kommunikation unter den Musikern und hatte sie Einfluss auf die Aufführungspraxis?

Anhand einer primären Bezugsquelle untersuche ich letztgenannten Punkt ausführlich und ergründe die Kommunikation zwischen den Musikern, Kinobesitzern, Filmproduzenten und Regisseuren, den aktiven Teilnehmern am Entwicklungsprozess der Filmmusik. Die bereits erwähnte Quelle ist die Kolumne "Music for the Pictures", die nahezu wöchentlich in der Zeitschrift *Moving Picture World* - die erste Fachzeitschrift des frühen Films - erschien.

Dankenswerterweise standen mir die vorhandenen Ausgaben im Archiv des Österreichischen Filmmuseums zur Verfügung, sodass ich über 330 Exemplare der Zeitschrift zur Disposition hatte. Ziel dieser Zeitschriftenabteilung war der Austausch unter Filmmusikschaffenden über die gängige Praxis in der Stummfilmbegleitung mit dem Zweck, diese zu verbessern und weiter zu entwickeln. Der aus der Praxis kommende Redakteur Clarence E. Sinn war selbst musikalischer Leiter eines Lichtspieltheaters in Chicago, sowie professioneller Pianist und Dirigent und schrieb regelmäßig zum aktuellen Stand der Filmmusik. Der vorantreibende Faktor an der Kolumne sind die Beiträge der Leser, die mal Programme zu speziellen Filmen beisteuern, mal von ihren eigenen Erfahrungen als Musiker, Kinobesitzer, Dirigenten usw. berichten. Die Einzigartigkeit dieser

Zeitzeugnisse ist faszinierend. Der Schreibstil der Kolumne, sowohl des Redakteurs als auch der vieler Leser, ist kaum mit heutigen Standards vergleichbar. In vielen Diskursen schwingen eine latente Kollegialität und ein Einverständnis mit, die nicht nur auf die ähnliche oder gleiche Profession zurückzuführen sind, sondern den Eindruck erwecken, dass sich die Autoren dessen bewusst sind, hier ein völlig neues und geschichtsträchtiges Medium zu ver- und behandeln. Obwohl dies nicht geplant war, würde ich diese Arbeit gerne auch als "Hommage an Clarence E. Sinn und seine Co - Autoren" verstanden wissen, die sich mit ihren Beiträgen jahrelang für die Verbesserung der Stummfilmmusik engagierten. Natürlich habe ich meine Arbeit durch Sekundärliteratur ergänzt, aber die Quintessenz bleibt die Darstellung der Stummfilmbegleitpraxis anhand der unmittelbaren Quelle.

Ogleich sich die Quellenlage zu Filmmusik allgemein und zu Stummfilmmusik im Speziellen in den letzten vier Jahrzehnten - durch Aufarbeitung einiger Nachlässe, fleißige Archivare und den Interessensaufschwung unter Forschern - nachweislich verbessert hat, gestaltet sich die Literaturrecherche verhältnismäßig schwierig.

Eine Tatsache, die befremdet, bedenkt man, welchen Stellenwert Musik im Film einnimmt bzw. einnehmen sollte. Wer, ob zufällig oder bewusst, schon einmal einen (Stumm-)Film ohne Musik gesehen hat, weiß um diese Problematik. Einer der Gründe für diese vernachlässigbar geringe Anteilnahme an der Entwicklung der Filmmusik von wissenschaftlicher Seite ist, dass Musik eine unmittelbare, spontane Kunst ist, die nur in dem Moment tatsächlich existiert, wo sie gehört wird. Noten, Aufnahme- und Reproduktionsmedien sind nur Mittel zum Zweck und erleichtern den Gebrauch und den Einsatz von Musik. Diese Tatsache erschwert es außerdem, über die flüchtige Musik zu schreiben. Es

ist etwa damit vergleichbar, einen Film nacherzählen zu wollen oder wie Elvis Costello so wunderbar formuliert: "Writing about music is like dancing about architecture."²

Das Ergebnis wird immer eine Konstruktion verzerrter, individueller Färbung sein. Was die faszinierende Frage aufwirft, inwieweit subjektive Empfindungen - wie am Beispiel von Musik - wissenschaftlich analysierbar sind.

"Gewisse Klangstrukturen können mit rein musikalischen Mitteln im Hörer die Vorstellungen gewisser *realer* Inhalte erwecken,"³ schreibt Zofia Lissa in ihrem Werk *Aesthetics of Film Music*. Hierbei ist jedoch zu bedenken, dass es sich nicht um musikalische Texte, sondern um Kontexte handelt, die von sozialen, regionalen und gesellschaftlichen Faktoren eingefärbt sind. Darum wird im Zusammenhang mit Filmmusik auch so oft von "Farbe" gesprochen. Es gibt wohl mittlerweile in der Filmmusik so etwas wie eine "Musiksprache", aber effektiv ist der Eindruck, den die Musik beim Hörer hinterlässt, subjektiv und weniger determiniert als Sprache oder Bilder. Ein Spezialfall dieser Thematik sind die filmmusikalischen (Reflexiv-) Zitate, die sich im Laufe der Filmgeschichte etabliert haben.

² Costello, *Musician magazine*, No. 60, 1983, S. 52.

³ Lissa, *Aesthetics of Film Music*, S. 117.

2 Methodik

2.1 Literatur der Stummfilmmusik - aktueller Forschungsstand

Musik als akustisches Begleitmedium zum Film ist heute in großem Ausmaß wissenschaftlich abgehandelt. Es ist weitgehend bekannt, dass Film auch in den Anfangsjahren nicht stumm war. So beginnen, trotz des Einspruchs weniger Forscher⁴, die meisten Abhandlungen zum Thema Filmmusik. Bis in die späten 70er Jahre war das Angebot an Literatur zu Stummfilmmusik eher bescheiden. Erst ab 1979 kam es zu einem boom-artigen Anstieg von Büchern zu diesem Forschungsthema, vor allem im englischsprachigen Raum.

Das im deutschen Sprachraum wahrscheinlich wichtigste Werk zur Stummfilmforschung liefert Hansjörg Pauli 1981 mit *Filmmusik: Stummfilm*⁵. Dieses Werk diente als Hauptbezugsquelle des Kapitels über Funktionen der Filmmusik dieser Arbeit. Für eine umfangreiche bibliografische Auflistung von Arbeiten über Filmmusik verweise ich auf Claudia Gorbmanns *Unheard Melodies*⁶. Zu den älteren Standardwerken der Stummfilmmusikliteratur zählt *Film Music* von Kurt London. Während sich Kurt London teils sehr intensiv mit den aufnahme- und wiedergabetechnischen Problemen des jungen Tonfilms befasst, liefert er auch einen detaillierten Einblick in die Praxis der Stummfilmbegleitung, was wohl auch dem Umstand zu verdanken ist, dass dieses Werk zeitlich verhältnismäßig nah am Geschehen liegt.

Ein bekanntes und viel kritisiertes Werk zur Filmmusik ist Theodor

⁴ Vgl. Altman, *Silent Film Sound*, S. 193.

⁵ Pauli, Hansjörg, *Filmmusik:Stummfilm*, Stuttgart 1981.

⁶ Gorbmann,Claudia, *Unheard Melodies*, London, 1987.

Adornos und Hanns Eislers *Komposition für den Film*⁷, 1942 entstanden und 1947 unter *Composing for the Film* in England erschienen. Wegen politischer Umstände musste Adorno seine Mitschrift an diesem Werk 1947 leugnen. Adorno und Eisler stimmten vor allem in ihrer Kritik an dem damaligen Hollywood-Stil als Inbegriff gelungener Filmmusik – sie kritisieren in ihrem Werk die “eigentümlichen Bedingungen der monopol-kapitalistischen Kulturindustrie”⁸ – überein, wobei das Buch in anschließenden Kapiteln durchaus Widersprüchlichkeiten aufweist. An der Hollywoodpraxis kritisieren sie vor allem die Anwendung der Leitmotivtechnik und der Stimmungsmalerei (Kapitel: Schlechte Gewohnheiten). Adorno glaubt an Filmmusik als Kunstwerk, Eisler an angewandte Musik, die auch konzertsaal-tauglich ist. Sie formulieren auch praktische Vorschläge, die eher im dramaturgischen Bereich in Verbindung mit Brechts Theaterkonzept anzuführen sind, als im musikalischen und ihre Kritik bezieht sich stark auf die Hollywoodpraxis ab 1930. Im letzten Kapitel wird deutlich, in welche Richtung Filmmusik sich entwickeln soll und zwar verlangen sie “(...) Neue Musik, montiert und auf Erkenntnis der Realität zielend.”⁹ Die auf geregelten Konstruktionsprinzipien basierende und zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstandene sogenannte *Neue Musik* gewährt diese von Adorno und Eisler geforderte Sachlichkeit. Sie sehen Musik nicht als natürliche Begleiterscheinung bei der Filmpräsentation, sondern Musik und Film als zwei autonome Medien, deren Relation es zu erklären gilt. Adornos und Eislers strukturelle Forderungen an die Filmmusik umfassen jedoch keine neue Kompositionstechnik, sondern die “(...) Adaption gewisser Techniken der autonomen Musik”¹⁰. Traditionelle musikalische Formen mit ihrem Satzbau wie

⁷ Adorno/Eisler, *Komposition für the Film*, London, Faber Verlag, 1947.

⁸ Adorno/Eisler, *Komposition für den Film*, S. 5.

⁹ Ebd. S. 94.

¹⁰ Ebd. S. 93.

der Exposition, den darauffolgenden Sätzen und der Durchführung sind kaum mit der visuellen Erzählung vereinbar. Auch Wiederholungen von Sätzen finden hierbei nur bedingt Verwendung. Viel geeigneter sind aphoristische Formen, die filmische Charakteristika besitzen und von *Unregelmäßigkeit, Labilität und der Abwesenheit von Reprisen und Binnenwiederholungen* gekennzeichnet sind.¹¹ Ein weiteres Strukturmerkmal ist die kurze musikalische Form, denn *Filmmusik kann nicht warten*.

Ein überaus umfassendes und vorallem neueres Werk zur Stummfilmmusikforschung ist *Silent Film Sound* von Rick Altman, der auf knapp 500 Seiten die Begleitpraxis im Stummfilm schildert. In dem nur auf Englisch erschienenen Buch beschreibt er die Vor- und Frühformen in den Vaudeville-Theatern des ausgehenden 19. Jahrhunderts, in den *Penny Arcades* um 1900, in den Nickelodeons ab 1905 bis hin zu den Salonorchestern, einschließlich der großen Sinfonieorchester der Lichtspielpaläste in den Metropolen. Altman lässt sich zu Beginn seiner Ausführungen auf die Etymologie der verwendeten Begriffe im Zusammenhang mit der Frühforschung ein und bringt Klarheit in so manche Beschreibungen der Primärliteratur.

In ihrem Essay *Music in Films: A Critical Review of Literature, 1980 - 1996* bemängelt Robynn Stilwell die "Unsicherheit" der Filmmusikforschenden, da jedes Buch mit der Einleitung "Film war nie wirklich stumm..." beginnt und dann einen mehr oder weniger ausführlichen Überblick über die Anfänge und die Entwicklung der Filmmusik bis zum jeweiligen Präsens gibt. Diese rechtfertigenden, sich wiederholenden Beschreibungen des Ursprungs der Filmmusik wirken ihrer Meinung nach wie der Wunsch nach Legitimation und gehen auf Kosten der Aufmerksamkeit des Lesers. Sie erachtet es als sinnvoller, einen übergeordneten Werkskörper an

¹¹ Adorno/Eisler, *Komposition für den Film*, S. 138.

Filmmusikliteratur zu schaffen, und, anstatt alles von Beginn an erklären zu wollen, fokussiert auf spezielle Aspekte der Filmmusik zu arbeiten.¹² Diese Forderung ist durchaus legitim, hängt jedoch stark vom Zielpublikum des Werkes ab. Erwähnt werden soll an dieser Stelle, dass auch Stilwells Essay mit einer kurzen Beschreibung der Anfangszeit der Filmmusik beginnt. Wie bereits erwähnt, zählt zu den Standardwerken, obwohl eher einem begrenzten Zeitraum zuzuordnen, Zofia Lissas 1965 auf deutsch erschienenes Buch *Ästhetik der Filmmusik*. Ihre Schlussfolgerung, dass der Film durch die Musik Realität gewinne, widerspricht der These, dass realistisches Spiel ohne Musik auskommt. Musik lässt den Film nur insofern "realistisch" wirken als dass Stille psychologisch mit Bewegungslosigkeit konnotiert ist und bewegte Bilder daher Geräusch oder Musik als logische Begleiterscheinung erlauben.

Filmmusikforschung war lange Zeit ein marginaler Bereich sowohl in der Musikwissenschaft als auch in der Filmwissenschaft. Keine der beiden Wissenschaften brachte der Filmmusik große Aufmerksamkeit entgegen. Von Seiten der Musikwissenschaft war wohl der Hauptgrund, dass Filmmusik keine absolute Musik ist, die unabhängig und um ihrer selbst Willen komponiert wurde, sondern nur in Synthese mit dem Medium Film besteht. Sie war also "funktionale Musik", was eine Abwertung von Seiten der Musikwissenschaft bewirkte. Dies brachte eine Diskreditierung des Forschungsfeldes und somit des Forschenden mit sich. Den Filmwissenschaftlern könnte man auch mangelndes Interesse unterstellen, jedoch halte ich ein Defizit an musiktheoretischen Fachkenntnissen und Begriffen für den naheliegenderen Grund.

¹² Vgl. Stilwell, "Music in Films: A Critical Review of Literature", S.21.

Martin Marks publizierte 1979 einen Artikel zum Stand der Filmmusikforschung: "Film Music: The Material, Literature, and Present State of Research". Darin führt er das Problem an, dass Filmmusik kein wirkliches Repertoire besitzt, sondern nur in Zusammenhang mit dem Film existiert. Somit sind diese Partituren, Arrangements und Aufnahmen kaum als Primärquellen zu betrachten, denn das kann Musik nur im Kontext mit dem Film sein¹³.

In other words, there not only is no repertoire of film music, there are also no "pieces of film music" at all - only pieces of film, with music photographically or electromagnetically inscribed on a band alongside the image. The primary material of film music, both for the audience and the researcher, is not a recording or a score, but the film itself.¹⁴

Er spricht hiermit einen entscheidenden Punkt an und zwar, dass Filmmusik in der Analyse immer mit dem Film in Konnex gebracht werden muss. Genauso wie die Musik das Bild verändert, funktioniert die Umkehrung, in der die visuelle Ebene die Musik beeinflusst.

Jedoch zeugt die steigende Popularität von konzertant aufgeführten Filmmusikwerken von einer Gegenströmung dieser Praxis. Mit der in den späten 70 Jahren beginnenden Aufwertung der Anfangszeit des Films und Kinos, - in diesem Zusammenhang möchte ich das seit 1982 bestehende erfolgreiche Stummfilmfestival "Le Giornate del cinema muto", in Pordenone/Sacile (Italien) nicht unerwähnt lassen - kam auch der Filmmusik der Pionierzeit vermehrte Aufmerksamkeit zu. Seit 2007 bringt das Konzerthaus Wien vierteljährlich den Zyklus "Film + Musik" mit neuen Kompositionen zu Stummfilmen, die von renommierten Ensembles und Orchestern dargeboten werden.

Ein weiterer praktischer Beitrag zur Erhaltung von

¹³ Vgl. Marks, "Film Music: The Material, Literature, and Present State of Research", S. 282-325.

¹⁴ Ebd. S. 283.

Stummfilmmusik ist die Rekonstruktionen der Stummfilme inklusive originaler Musik, die von einigen Musikern und Forschern unermüdlich betrieben wird. Dazu zählen an prominenter Stelle Gillian Anderson, Komponistin, Dirigentin, Musikologin und Vorstandsmitglied in der "Film Music Society", die an der Rekonstruktion und Aufführung von über 34 Stummfilmen mitwirkte. Auch Dennis James, Organist, leistet wertvolle Dienste zur Erhaltung von Stummfilmmusik. Doch nicht nur die Restauration des Notenmaterials, sondern die Live-Aufführungen zu den Filmen sind in diesem Reanimationsprozess essentiell. Weiters zu nennen sind David Gill, Kevin Brownlow und Carl Davis. Stummfilmbegleitung ist ein facettenreiches Forschungsfeld und in den letzten beiden Jahrzehnten erfuhren lange Zeit vernachlässigte Gebiete wie beispielsweise Geräusche, Rezeption oder der Filmerzähler wissenschaftliche Aufarbeitung. Eine pointierte Analyse des Einsatzes von Geräuscheffekten in der Stummfilmära erarbeitete Stephen Bottomore in seinem Essay "The Story of Percy Peashaker: Debates about Sound Effects in the Early Cinema"¹⁵.

¹⁵ Erschienen in: *The Sounds of Early Cinema*, Abel/Altman.

3 Moving Picture World, 1910 bis 1920

Die Zeitschrift *Moving Picture World* erscheint erstmals am 9. März 1907 und bleibt bis 31. Dezember 1927 bestehen. Sie gilt als erste Fachzeitschrift der Filmindustrie. Am 28. November 1910 enthält sie zum ersten Mal die Kolumne *Music for the Pictures* verfasst von Clarence E. Sinn, Dirigent und musikalischer Leiter eines Lichtspieltheaters in Chicago. In der Einführung hebt der Chefredakteur zufrieden den Umstand hervor, dass Kinobesitzer nun endlich beginnen, sich nach guter Musik für die Filme umzusehen, dass sie den Wert eines guten Orchesters – im Vergleich zu mittelmäßigen Vaudeville-Acts bei gleichen Kosten – erkennen. Er präsentiert Clarence E. Sinn als Verantwortlichen für die Musikabteilung und bittet die Leser bereits um Beiträge. Sinn etabliert die Kolumne von Anfang an als eine Art Forum, in dem Leser ihre Erfahrungen mitteilen und austauschen können. Er erwähnt unzählige Anfragen – “What shall I play—where shall I play it—and why?” – von verzweifelten Musikern und geht bereits im allerersten Artikel darauf ein. Nach einer groben Unterteilung in *Scenic*, *Industrial* und *Dramatic*, vergleicht er die Musikbegleitung im Film (Drama) mit der einer Theateraufführung oder genauer, mit einer Pantomime.

Pantomime depends solely upon the action to convey its story and appeals to the eye alone. Now the ear demands gratification as well as the eye, and, to this end, music is employed, but whenever possible it should be consistent with the story and not merely a concert program on the side.¹⁶

Schon in diesem Beitrag weist er darauf hin, keine deplacierte Musik zum Film darzubieten. Ouverturen, Medleys und Konzertprogramme verdammt er nicht gänzlich, rät aber vom exzessiven Gebrauch, vor allem im Spielfilm ab, beziehungsweise

¹⁶ Sinn, *MPW*, Vol. 3, 1910, S. 1227.

befürwortet er deren Einsatz bei Dokumentationen, Ansichten oder Industriefilmen (*scenic and industrial pictures*). Dieses Thema wird noch zum Streitpunkt unter den Praktizierenden und Vorführenden. Sinn besteht von Anfang an darauf, dass die Musik *Accessoire* ist und dem visuellen Prozess der Vorführung untergeordnet wird. Auch Schlagwörter wie *Atmosphäre des Films, genereller Charakter und Stimmung*, die später in der Diskussion *Illustration der Aktion vs. Gesamtatmosphäre* wichtig werden, tauchen schon auf. In diesem Zusammenhang empfiehlt er bereits Werke aus der Kunstmusik des 19. Jahrhunderts, beispielsweise "Träumerei," "Blumenwalzer" und "Angel's Serenade".¹⁷

Bereits nach kurzer Zeit erhält Sinn unzählige Leserbriefe mit Fragen und Vorschlägen zu Filmmusik. Tipps zur Begleitung von neu erschienenen Filmen sind regelmäßig als *Suggestions* Teil der Kolumne und tragen so zur Weiterentwicklung und Verbesserung der Filmmusik bei.

Sinn reflektiert in seinen Artikeln regelmäßig über die einstige Situation der Filmindustrie und Filmmusik.

Anfänglich war jedes Instrument gut genug, das Lautstärke erzeugte, damit die Musik auch von der Straße aus gehört wurde. Dann kam das Verlangen nach *passenderer* Musik und Pianisten werden auf den Plan gerufen. Die Musikbegleitung solle sich genauso wie der Film weiterentwickeln. Manager besorgen für ihre Kinos teurere Instrumente und Orchester und wollen dem Publikum diese Investition auch zeigen, greifen daher zur gehobenen Musik ihres Repertoires - Konzertmusik. Es kümmert kaum jemanden, dass die Ouvertüre mit einem Tusch mitten in der Liebesszene endet, Cineasten beschwerten sich vergebens. Allmählich wird sich das Publikum jedoch an die gehobene Musik in den Kinos gewöhnen und wird Dementsprechendes einfordern. Vereinzelt Dirigenten und Musiker betreiben dies schon und Sinn begrüßt

¹⁷ Vgl. Sinn, *MPW*, Vol. 3, 1910, S. 1227.

diesen Entwicklungsschritt.

Der Redakteur S.M.Berg schreibt in den Jahren 1915 bis 1919 immer wieder Beiträge in der Kolumne und fungiert als Co-Autor. Ab Februar 1918 übernimmt George W. Beynon die Kolumne "Music for the Pictures". Beynon ist gebürtiger Kanadier, in Toronto besuchte er das Konservatorium und studierte unter Prof. Anger Musik. In Leipzig erlangte er seinen Dokortitel und war selbst jahrelang Sänger, Chorleiter, Dirigent, Arrangeur und Komponist. Beynon:

Music for the picture is here to stay. The screen action, watched in silence has not the wonderful effect that is obtained by the use of a musical setting which holds the atmosphere and interprets the dominant emotions.¹⁸

1921 bringt Beynon ein Buch mit dem Titel *Musical Presentation of Motion Pictures* heraus. Der Grund für Clarence Sinns Ablöse durch Berg und Beynon bleibt unbekannt. Er behält jedoch seine Position als Musikdirektor eines Chicagoer Kinos bei.

¹⁸ Beynon, *MPW*, Vol. 35, No. 5, 1918, S. 675.

4 Gründe für den Einsatz von Filmmusik

Die Meinungen der Forscher über den ursprünglichen Grund für den Einsatz von Musik zu bewegten Bildern divergieren stark. Dramatisches Schauspiel und Musik waren schon im Theater des antiken Griechenlands verbunden. Beide Künste porträtieren die Bandbreite menschlicher Emotionen. Es kann somit als natürliche Entwicklung angesehen werden, dass Musik auch im Film bald zum Einsatz kam.

Als grundsätzliche Annahme gilt, dass die Hauptaufgabe der Musik in der Illusionsförderung bestand. Einerseits, indem sie Störfaktoren wie den Projektorlärm ausschließen oder zumindest in den Hintergrund rücken konnte - obwohl Rick Altman behauptet, es habe sehr bald Projektoren gegeben, die so leise betrieben wurden, dass das nicht der Grund sein konnte. Andererseits vermochte die Musik, fehlende Bildtöne in stilisierter Form zu erzeugen und so zur Illusionsbildung beizutragen. Somit wurde der Widerspruch der *unrealen, todesähnlichen Stille* - bei London "ghostly silence"¹⁹ - des Stummfilms im Vergleich zur Wirklichkeit verringert.

Diese Bilder von sich bewegenden Figuren, die doch stumm waren, wirkten, laut Kurt London, lebendig und tot zur selben Zeit und das konstituierte ihren geisthaften Charakter. Der Zuseher fühlte sich von der Stummheit, vom Verlust der Sprache bedroht. Die Musik im Film entspricht dagegen dem pfeifenden oder singenden Kind in der Dunkelheit.²⁰

Wie Rick Altman in seiner ausführlichen Recherche zu *Silent Film Music* feststellt, wurden Filme in den Anfangsjahren tatsächlich manchmal stumm projiziert, jedoch war um die Jahrhundertwende eine andere Rezeptionshaltung usus und der Lärmpegel der

¹⁹ Vgl. London, *Film Music*, S. 33.

²⁰ Vgl. London, zitiert in: *Filmmusic- A neglected Art*, Prendergast, S. 3-4.

Zuschauer höher und deren Partizipation an der gezeigten Projektion weitaus aktiver und somit nicht mit heutigen Standards vergleichbar.²¹ Demzufolge war Musik während der Vorführungen für manche Kinobesitzer ein Mittel, störenden Lärm aus dem Publikum zu übertönen. Altman verweist auch auf Musik als Lockmittel für Zuschauer, wobei die Musiker nicht nur im Kinosaal spielten, sondern in der Lobby oder sogar auf der Straße vor dem Kino. Dies wurde in ähnlicher Form auf Jahrmärkten von den sogenannten "Ballyhoos" praktiziert, die ihre Attraktionen durch lautstarke Werbung an den Mann bringen wollten.

Für Kurt London war der Einsatz von Musik bei den allerersten Filmvorführungen in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts eindeutig darauf zurückzuführen, dass der Projektorlärm übertönt werden musste. "It began, not as a result of any artistic urge, but from the direct need of something which would drown the noise made by the projector."²²

Es gab anfangs keine räumliche Trennung zwischen Projektor und Auditorium und das Maschinengeräusch beeinträchtigte das Filmvergnügen enorm. Darum griff man zu Musik. "(...) using an agreeable sound to neutralise one less agreeable."²³ London meint außerdem, Filme ohne Ton sind dimensionslos, da die visuelle Ebene allein es nicht vermag, Realität ausreichend darzustellen. Somit entstehe der "need for sound"²⁴. Damit war jedoch nicht gemeint, dass jedes auf der Leinwand dargestellte Geräusch von der Musik zu imitieren sei.

Weiters schreibt er, dass die adäquateste ästhetische und psychologische Erklärung für die Verwendung von Musik zur Filmbegleitung die ist, dass der Rhythmus des Films als eine Kunst (in) der Bewegung zu verstehen ist. "(...) *rhythm of the film as an*

²¹ Vgl. Cooke, *A History of Film Music*, S. 1.

²² London, *Film Music*, S. 27.

²³ Ebd. S. 28.

²⁴ Ebd. S. 34.

art of movement"²⁵. Wir sind es nicht gewohnt, Rhythmus in einer künstlerischen Form ohne begleitende Musik oder zumindest akzentuierende Geräusche zu rezipieren und diese Aufgabe übernimmt im Stummfilm die Musik. Diese Erklärung beschreibt für mich die einzigartige Beziehung zwischen Musik und Film am treffendsten.

Neben dem Rhythmus ist der Ausdruck (*expression*) das zweite wichtige Element der Filmmusik. Im stummen Film ersetzen Gestik und Mimik das gesprochene Wort, was jedoch nicht ausreichend ist, die Intensität der Sprache, auf der unsere Zivilisation aufgebaut ist, zu substituieren. Hier kommt die Musik zu Hilfe, um die akustischen Defizite auszugleichen.²⁶

Bereits im *Allgemeinen Handbuch* von Erdmann/Becce/Brav wird auf die Verbindung von Bewegung, Rhythmus und Ton eingegangen und wiederum die *Geisterhaftigkeit* der Stummheit angesprochen.

(...) Bewegungsvorgänge sind für uns erfahrungsmäßig immer mit Gehörsempfindungen verknüpft, aus diesem Grunde muß der stumme Film einen gehörmäßigen Ausgleich für seine Stummheit suchen, um nicht unnatürlich, gespenstisch zu wirken.²⁷

Sie räumen aber ein, dass dies nicht die Notwendigkeit von Musik zum Film als Folge haben kann, denn wir sehen auch Bewegung in weiterer Ferne, ohne Geräusche dazu wahrzunehmen. Die Nützlichkeit derselben erachten sie jedoch als erwiesen. Becce bringt noch einen anderen Ansatz im *Allgemeinen Handbuch*: "Die Musik kam zum Film nicht organisch als Kunstmittel, sondern als Aushilfsmittel der Verlegenheit. Das Publikum wollte den stummen Film nicht haben, und der Theatermann rief den Musiker zu Hilfe. So kam die Musik zu Film",²⁸ schreibt Becce 1921. Er ist der Ansicht, dass die Musikfrage nicht im filmischen

²⁵ London, Film Music, S. 35.

²⁶ Vgl. Ebd. S. 36.

²⁷ Erdmann/Becce/Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, S. 4.

²⁸ Ebd. S. 3.

Produktionsprozess verhandelt wurde, sondern anfangs den Kinos zugeschoben wurde. Erwähnenswert in diesem Kontext ist, dass die Kinos, oder genauer, die Vorführer, einen nicht unerheblichen Anteil am Endergebnis der Filmpräsentation hatten. Beispielsweise durch Weglassen von Szenen, absichtliches oder versehentliches Vertauschen der Filmrollen, Alterationen der Projektionsgeschwindigkeit usw. wurden Filme maßgeblich verändert. 1921 schreibt George W. Beynon in seinem Buch *Musical Presentation of Motion Pictures*, dass eine bessere musikalische Abfolge erzielt werden könne, wenn Szenen vertauscht würden.²⁹ Doch auch in den Kinos wurde die Musikfrage nicht ausführlich diskutiert, sondern dadurch erledigt, dass man

(...) die Kapelle aus dem Kaffeehaus holte und sie vor den Film setzte. Es waren dieselben Musiker, dieselben Noten und zuvor auch die gleichen künstlerischen und sozialen Bedingungen, unter denen die gleiche Musik heute im Kaffeehaus, morgen vor der Leinwand des Film gespielt wurde.³⁰

Somit erschließt sich eine Kombination aus traditionellen und funktionalen Motiven, Musik zum Film darzubieten. Gleich welchem dieser angeführten Gründe nun am meisten Gewicht beigemessen wird, so ist der erste Einsatz von Musik im Film ein utilitaristischer. Folglich fehlte es dieser "Gebrauchsmusik" von Beginn an an gebührendem Respekt von Seiten sowohl der Filmschaffenden als auch der Musiker. Dies wäre eine mögliche Erklärung für die geringe Anzahl an Originalkompositionen in den Anfangsjahren. Nach den kurzen Dokumentarfilmen, Berichten und Wochenschauen des jungen Stummfilms gerieten der Musik mit dem Aufkommen der längeren Spielfilme weitere Aufgaben ästhetischer Natur zu. Nun ging es darum, die Diskontinuität der visuellen Erzählung, bedingt durch schnelle Schnitte und Szenenwechsel, zu überbrücken, Handlungsstränge zu verbinden

²⁹ Vgl. Beynon, "Musical Presentation of Motion Pictures", New York, 1921, S. 95.

³⁰ Becce/Erdmann/Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, S. 3.

und Sprünge in Zeit und Raum durch musikalische Gestaltung nachvollziehbarer zu machen. Weiters kam die Aufgabe hinzu, die Widersprüchlichkeit zwischen der dargestellten Realität mit ihren gleichnishaft glücklich endenden Filmdramen und dem tatsächlichen Alltag der Zuschauer zu verschleiern und die Filmschaffenden erkannten sehr bald, dass Musik dafür das beste Instrument war.

London distinguert zwei Strömungen in der Filmmusik, die zeitlich nicht abgrenzbar sind. Einerseits wurde programmatische, impressionistische Musik verwendet, die die Vorgänge auf der Leinwand auf effektvolle Weise illustriert hat und in der Anfangszeit der Stummfilmmusik geläufiger war. Sehr bald fand durch Zutun moderner Musiker eine gegensätzliche Methode Eingang in die Praxis des Stummfilmbegleitens. Die Musik basierte hier auf der psychologischen Grundidee des Films, vermied musikalische Details und Illustrationen und verstärkte strukturell den Rhythmus des Films. Diese beiden Tendenzen existierten zeitgleich und wurden oft in ein und demselben Film eingesetzt, wobei sich die expressionistische Theorie mit der Zeit durchsetzte.

Wir vermuten, die Aufgabe von Musik habe in den allerersten Filmen darin bestanden, Abbilder und Erscheinungen einander anzunähern, die Illusion zu fördern, der Verwechslung Vorschub zu leisten: einmal dadurch, daß sie die fehlenden Bildtöne nachlieferte, jedenfalls imitierte, zum andern, indem sie Störfaktoren ausschaltete: physische wie den Außenlärm und die allgemeine Unruhe ebenso wie psychische, die Angst vor der Stille, die Angst vor der Finsternis.

Konkret wuchs der Musik die Funktion zu, die kontrastierenden Szenen und Einstellungen aneinanderzubinden und kraft ihrer eigenen Kontinuität ein Gleichgewicht zu schaffen zu den ungewohnten Sprüngen in Raum und Zeit.³¹

Die Erkenntnis, dass die Verbindung von szenischem Inhalt und musikalischem Charakter des Musikstücks einen positiven Effekt auf die Publikumsrezeption ausübte, war ein Meilenstein in der

³¹ Pauli, *Filmmusik: Stummfilm*, S. 74.

Entwicklung der Filmmusik. Evident wird in diesem Zusammenhang, wie destruktiv Musik im Film eingesetzt werden kann.

Dazu erschien in der *Moving Picture World* von 1909 ein Leitartikel, der folgendermaßen beginnt:

Es gibt einen Gesichtspunkt, unter dem betrachtet die Vorführungen in fast sämtlichen New Yorker Kinos als beklagenswert schlecht zu gelten haben. Wir meinen die Musik – die Musik, die unterstützen könnte, illustrieren könnte, oder von der man doch wenigstens annehmen dürfte, daß sie sich mit dem jeweiligen Film zu einem harmonischen Ganzen vereinigt.³²

Der Autor fordert 1909, woran schon viele Musiker angestrengt arbeiten. Die Verbindung von Film und Musik zu einem harmonischen Ganzen. Der Weg ist jedoch noch weit.

³² *MPW*, Vol. 2, 1909, S. 78.

5 Ursprung der Filmmusik - von der Peepshow zur Projektion

5.1 Vor- und Frühformen der Stummfilmmusik

Wenn auch unterschiedliche Meinungen über den Ursprung, bzw. die Ursprünge der Filmmusik existieren, so sind die Vorformen derselben weitgehend bekannt und werden je nach ihrem Einfluss auf die Entwicklung der Filmmusik als unterschiedlich wichtig erachtet.

Kurt London spricht den unbewegten Bildern der *Magic Lantern Shows* die Ahnenschaft an den Filmbildern ab und zählt die "(...) screens of the public showmen at some Continental fairs"³³ zu den direkten Vorfahren des Kinos. Diese Bilder wurden nebeneinander oder auch nacheinander auf einer großen Holzleinwand gezeigt und dazu rezitierte ein Erzähler (*Narrator*) den Plot der Geschichte in Balladenform. Um sich vom Gesprächsduktus der umstehenden Schaulustigen abzuheben und noch mehr Zuschauer anzulocken, sang der Erzähler und produzierte laut London die früheste Form der Filmmusik.

Später wird Kurt Weill diese Narrationsform des Balladensängers in der Dreigroschenoper aufgreifen.

Sämtliche Unterhaltungsformen, die dem Film vorangingen und ihn zum Teil in seinen frühen Pionierjahren integrierten, setzten seit jeher Musik in ihren Darbietungen ein. Dazu zählen sowohl Magic Lantern Shows als auch das Vaudeville und das Melodrama.

Generell galt die Oper als das Non plus Ultra der Unterhaltungsformen was Glamorösität und glanzvolle Effekte

³³ London, *Film Music*, S. 25.

anbelangte.

Grand Opera meant far more in those days than it does now or possibly ever will again. It represented the ultimate in theatrical grandeur, honor, permanence and splendor and Farrar (Geraldine Farrar, Anm.d.A.) was among its most dazzling names.³⁴

Die Opernstars zu Beginn des 20. Jahrhunderts sind die Filmstars von heute. Wenn die Oper als Königsdisziplin der Unterhaltungsformen angesehen wird, ist leicht zu erahnen, welche Maße auch die Musik annehmen wird. Zwar wird ihr im Film, vor allem in den Anfangsjahren, kein hoher Stellenwert beigemessen, doch zieht man Filmmusikkomponisten der 30er oder 40er Jahre heran (Max Steiner, Erich W. Korngold, Ennio Morricone, John Williams u.v.a.), ist diese Analogie mit der Opernmusik nicht mehr zu überhören. Diese opernambitionierte Überzeugung ist auch bei Thomas Alva Edison zu finden:

My intention is to have such a happy combination of photography and electricity that a man can sit in his own parlour and see depicted upon a curtain the forms of the players in opera upon a distant stage, and hear the voices of the singers.³⁵

Er prophezeit mit diesem Satz die Entwicklung des Fernsehers.

5.1.1 Filmmusik im Vaudeville

Das *Vaudeville* als Abkömmling der Varieté Theater nahm in den 1860er Jahren seinen Anfang und dominierte vor allem die nordamerikanische Unterhaltungsindustrie über Jahrzehnte hindurch. Das Programm bestand aus einer Aneinanderreihung

³⁴ DeMille, 1915, zitiert in: Anderson, *Music for silent films*, S. 14.

³⁵ Edison, zitiert in Hendricks, *Origins of the American Film*, S. 104.

unterschiedlicher, künstlerischer Darbietungen und vereinte Elemente von Zirkus, Minstrelshows, Freakshows, Burlesque, Konzert und sogenannten *dime museums*³⁶. Die in England verbreitete Entsprechung ist die zwischen 1850 und 1870 florierende *Music Hall*.

Die Betreiber der Vaudeville Theater hatten es sich zur Aufgabe gemacht, Abstand von der grobschlächtigen Unterhaltung der von der Arbeiterklasse besuchten Variété Theater zu gewinnen. Dazu sollte wohl auch der exotische und kultiviert klingende Name *Vaudeville* beitragen. In der Blütezeit war die Hauptklientel des Vaudeville somit die Bürgerschicht. Diese Tatsache liegt auch darin begründet, dass sich die Unterschicht zu einem großen Teil aus Emmigranten zusammensetzte, die der englischen Sprache nicht mächtig waren und darum keine Theateraufführungen besuchten und auch mit vielen Vaudeville Darstellungen nichts anzufangen wussten. Sie wurden eher vom stummen Film angezogen, dessen Eintrittspreis auch bedeutend geringer war. Film war einige Jahre lang proletarische Massenunterhaltung par excellence, gesteuert von merkantilen Überlegungen von Seiten der Produzenten und Filmvorführer - von Kinobesitzern möchte ich zu diesem Zeitpunkt noch nicht sprechen. Bald nach dem Aufkommen der bewegten Bilder wurden kurze Filme in die Vaudeville Shows aufgenommen und 1910 gab es bereits in mehr als 50% der Vaudevilles Filmvorführungen. Das gehobene Publikum dieser Shows wurde auf diesem Weg mit dem neuen Medium konfrontiert. Charles Merrell Berg³⁷ weist darauf hin, dass das Vaudeville zum Experimentierfeld für spätere Kinomusiker wurde.³⁸

³⁶ *Dime museums* traten Ende des 19. Jhdts. in Amerika auf und zielten mit ihrem aus Freakshows, Zirkusvorführungen und anderen Sensationen bestehenden Programm darauf ab, die unteren Gesellschaftsschichten sowohl zu unterhalten, als auch moralisch zu erziehen. Diese Institutionen prägten den Begriff "Edutainment".

³⁷ Redakteur der *Moving Picture World* (Anm.d.A.)

³⁸ Vgl. Pauli, *Filmmusik:Stummfilm*, S. 129.

Musiker, die schon Erfahrung im Vaudeville sammeln konnten, hatten bei einem Umstieg ins Filmmusikgeschäft auf Grund ihrer musikalischen Flexibilität einen sicheren Vorteil. Hansjörg Pauli zufolge bezogen die Instrumentalisten im Vaudeville Theater auch ein nicht zu verachtendes Honorar und genossen einen ausgezeichneten Ruf.³⁹

Bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts riss die Beliebtheit des Vaudeville in Amerika nicht ab. In einem Brief an die *Moving Picture World* von 1916 stellt der Kinomanager A. Nelson fest, dass die Kinobesitzer an der Pazifikküste wieder vermehrt auf Vaudeville Aufführungen setzten, da Filmvorführungen in den letzten Jahren teurer geworden waren (vor einigen Jahren kostete der Filmbetrieb wöchentlich noch ca. 200\$, heute, Juli 1916, schon 500\$ bis 1200\$). Dort würden die Kosten für Filme die Einnahmen übersteigen und darum werden die günstigeren Vaudeville Acts gebucht.⁴⁰

5.1.2 Anfänge des Stummfilms als Anfänge des Soundfilms

Solange der Film nur eine Schaubudenangelegenheit war, bestand kein besonderer Grund, sich um die Musik zu kümmern. Der Kreis, an den man sich wandte, war auf sensationelle Unterhaltung eingestellt, er nahm keinen Anstoß daran, dass als Unterhaltung zu den *bewegten Bildern*, eben in Schaubudenmanier, "irgendwie Musik gemacht" wurde⁴¹, wie Hans Erdmann die Anfangszeit beschreibt. Somit hielten mechanische Apparate als erste Begleitinstrumente Einzug in die Filmvorführungen, deren

³⁹ Vgl. Pauli, *Filmmusik:Stummfilm*, S. 67.

⁴⁰ Vgl. *MPW*, "Vaudeville vs. Pictures", Vol. 29, No.1, 1916, S. 128.

⁴¹ Vgl. Erdmann, *Allgemeines Handbuch der Filmmusik*, S. 13.

Räumlichkeiten noch keineswegs *Kinos* bezeichnet wurden. Die ersten Filme wurden in sogenannten "Show Booths" gezeigt, liefen mit schneller Geschwindigkeit und dauerten nur wenige Minuten. Meist gab es im Kino einen Erzähler, der den Nachfolger des Balladensängers am Jahrmarkt darstellte. Das Fehlen von erklärenden Unter- oder Zwischentiteln machte den Erzähler zu einer Notwendigkeit, der abgesehen vom Kommentieren der Szenen auch das Publikum bei Laune hielt und "durch das Programm führte". Eine Beschreibung der damaligen Kinosituation findet sich bei Kurt London:

Some out-of-the-way hall, probably rectangular in shape, with a screen in front, the projection machine at the back, and chairs in the intermediate space. The projector made a terrible noise: the commentator had to have good lungs to make his discourse audible. And, between them, we imagine the young couples rejoicing in the darkness of the place - the biggest attraction of the cinema in those days! In places such as this film music was born.⁴²

Trotz der vielzitierten Anekdote des "Mann am Klavier" bei der ersten Filmvorführung - sowohl der Brüder Lumière im Dezember 1895, deren Vorführung von Emile Maraval am Piano begleitet wurde, als auch Méliès', der angeblich selbst die Tasten bediente, - waren die ersten standardmäßig eingeführten Begleitinstrumente von Stummfilmen mechanische Instrumente wie die Musical Box, die Drehorgel, das Orchestrion oder der Phonograph. Weitere Apparaturen, die um 1900 aufkamen und zur Filmbegleitung eingesetzt wurden, waren Maschinen wie das "One Man Motion Picture Orchestra", der "Filmplayer", das "Movieodion" oder das "Pipe Organ Orchestra", welche nicht nur einen Pianisten plus Schlagzeuger nachahmten, sondern je nach Modell annähernd ein 20-Mann Orchester imitieren konnten. Einige dieser Instrumente werden im Kapitel *Elektronische Begleitinstrumente* ausführlicher behandelt. Dass diese Geräte nur einen künstlerisch adäquaten

⁴² London, *Film Music*, S. 27.

Beitrag leisten konnten, wenn sie von einem fähigen Musiker bedient wurden, ist evident.

Ab der Geburtsstunde des Films experimentierten Edison und seine Mitarbeiter mit der Verknüpfung von Bild und Ton. Eine Schlüsselfigur war der Angestellte William Kennedy Laurie Dickson, ein englisch-schottischer Emigrant, der 1883 in die Firma eintrat und maßgeblichen Anteil an der Entwicklung des Kinematographen trug.

Laut Dickson gab es erste mehr oder weniger erfolgreiche Kombinationen des Phonographen und Kinetoskops bereits 1889.⁴³ Für Thomas Edison war die mechanische Reproduktion von Ton und Bild untrennbar verbunden und manche seiner Filme hatten bereits am Filmstreifen integrierte Tonaufnahmen, zum Beispiel "Jack's Joke" (1913).⁴⁴

Etwa zur selben Zeit wie Edisons Phonograph, also um 1880, übernahm in Europa das von Emil Berliner entwickelte Grammophon die Rolle des Stummfilmbegleitens. Hierbei handelte es sich jedoch noch um eine Vorform des Kinos, die darin bestand, dass nur eine Person den Film durch eine Art Guckloch hindurch ansehen konnte, da Leinwandprojektion noch nicht etabliert war. Weiters handelt es sich um äußerst kurze Filme, limitiert durch die technischen Dimensionen der Geräte.⁴⁵

Über dreißig Jahre sollten vergehen, bevor die mechanisch produzierte Bild- und Tonspur kommerziell erfolgreich synchronisiert werden konnte.

⁴³ www.spencersundell.com/blog/2006/04/10/the_pre-history_of_sound_cinema_part_1/ Hg. Spencer Sundell, am 07.10.2009.

⁴⁴ Vgl. Anderson, *Music for silent films*, S. 13.

⁴⁵ Vgl. London, *Film Music*, S. 28.

5.2.3 Penny Arcades und Nickelodeons

Der Begriff Nickelodeon (*Nickel*= 5 Cent Münze und gleichzeitig der Eintrittspreis, griech. *Odeion*= überdachtes Theater) beschreibt die ersten Vorführräume, in denen ausschließlich Filme gezeigt wurden. Die Blütezeit der Nickelodeons dauerte ca. von 1905 bis 1915.

Eine Stellungnahme zu den prekären Umständen der Filmvorführungen um die Jahrhundertwende und danach wird in dem auf zwei Ausgaben ausgedehnten Artikel "The Old vs. The New", erschienen in der *Moving Picture World* (August 1918) dargeboten, die mit einer Beschreibung der archaischen Präsentations- und Rezeptionssituation beginnt:

Das Nickelodeon, hier "Black Hole of Calcutta" genannt, war ein kleiner, dunkler Raum ohne Lüftung und Heizung, manchmal mit einer Feuerstelle in der Ecke des Zimmers. Begleitet wurden die kurzen Filme und Berichte von Ess- und Trinkgeräuschen aus dem Publikum, dem Rattern der Projektoren und schlecht hörbarer Musik eines Grammophons.

Oftentimes I have seen a girl with a book- some tender romance, perhaps- seated at the piano, jamming down any keys that might get in the way of her fingers, but progressing exceedingly well with the story [in her book] as she diffused sounds, Strauss, Ornstein or Strawinsky might have paled to hear.⁴⁶

Die ersten Penny Arcades kamen gegen Ende des 19. Jahrhunderts auf und waren mit Spielautomaten ausgestattet, meist im Arkadenstil errichtete Gebäude. Dass zu den Filmen in den Penny Arcades Musik erklang, ist dem Bestand an Automaten, die dort aufgestellt waren - unter anderem dem Phonographen - zu verdanken.

⁴⁶ Vgl. *MPW*, Vol. 37, No.11, 1918, S. 1575.

“Damals gabs Lärm anstelle von musikalischer Illustration”⁴⁷, wie George W. Beynon klagend konstatiert. Oft waren Penny Arcades auch umgebaute Nickelodeons, um dem Kinobetrieb einen Hauch von großer Welt zu verleihen. Dieser Hauch bestand hauptsächlich aus neonfarbenen Leuchtschriften, die außen am Gebäude den fantasievollen Namen des Kinos wie z.B. “Electric Theatre” oder “Pictorium” kund taten. Diese Bestrebungen galten wohl auch schon der Attraktion einnahmestärkerer Publikumsschichten. Mit einigem Erfolg, denn 1908 gab es in den USA zwischen 8000 und 10 000 “Kinos”. Die Projektoren waren größtenteils schon in einer abgeschlossenen Kabine platziert. Die allmähliche Massenwirksamkeit des Films geht auch auf die Entwicklung von kurzen Szenen, Dokumentarfilmen und Berichten hin zum längeren Spielfilm zurück.

⁴⁷ Beynon, “Musical Presentation of Motion Pictures” New York, 1921, zitiert in Pauli, *Filmmusik:Stummfilm*, S. 68.

6 Vom Pianist zum Orchester

A pleasant variation from the eternal ragtime was a refined deliverance of classical music corresponding to the character of the picture, including Schumann's Träumerei and Beethoven's "Moonlight Sonata". The first time, indeed, we ever heard Beethoven in a five cent theater (...).⁴⁸

Der Auftritt des Stummfilmpianisten um 1905 löst allmählich die mechanischen Instrumente ab. Anfangs hat die Musik wenig bis gar nichts mit dem gezeigten Film zu tun. Wie bereits erwähnt, war eine der Hauptaufgaben der Musik zu dieser Zeit die Übertönung des Projektorlärms und des lauten Publikums und war selbstverständlicher Bestandteil eines Unterhaltungsprogrammes dieser Art, wie es bei Vaudevilleshows oder auch im Theater üblich war. Um die Zuschauer bei Laune zu halten, spielten die Pianisten oft bekannte, sogenannte *popular songs*. Allmählich schlich sich die Methode ein, einen kontrapunktischen Zusammenhang zwischen dem Musiktitel und den gezeigten Bildern herzustellen, sehr zum Leidwesen vieler Kinobesucher und Cineasten. Diese Technik ging auf Kosten der Filmqualität und gibt ein hervorragendes Beispiel für die Manipulationsfähigkeit der Bilder durch Musik ab, da sie meist ernste Filmszenen ins Absurde, fast Grotteske abgleiten ließ. Der Kummer einiger Kinobesucher ist den Leserbriefen in der *Moving Picture World* evident, wie folgender Auszug deutlich macht:

A picture was shown some time ago containing a scene wherein the Pharaoh's daughter discovers the infant Moses in the bulrushes. The pianist played "Oh, You Kid." He got a laugh which is probably what he wanted, but at what a sacrifice. The whole picture was dignified and serious, and the music should have sustained that character throughout.⁴⁹

⁴⁸ *MPW*, Vol. 4, 1909, S. 127.

⁴⁹ Ebd. S. 128.

Eine weitere Anekdote, die in Filmmusikerkreisen schon viele Runden gemacht hat, gibt Kurt London zum Besten.

(...) a man in a cinema audience (...) had been sitting in long-suffering silence while a very bad pianist accompanied the film. When the heroine was about to seek an end of her troubles by plunging to a watery grave, he called out to her image on the screen, in a voice full of disgust: Take the pianist with you, while you're about it!⁵⁰

Londons These, dass die besseren Pianisten improvisierten, da es zu Beginn des Films keine spezifische Literatur gab - für London war Improvisation die ideale Form der Stummfilmbegleitung⁵¹ -, führt zur noch heute weit verbreiteten Annahme, dass Stummfilmmusik nur aus Improvisation bestanden habe. Dies war nur bedingt und eher in den Anfangsjahren des Films der Fall, wie zahlreiche Leserbriefe an die Musikabteilung der *Moving Picture World* ab 1909 zeigen, die vom Erfahrungsaustausch der facettenreichen Begleitpraktiken der Musiker zeugen.

Als der Film als Unterhaltungsform noch in niederen sozialen Rängen verbreitet war und die dementsprechende Klientel anlockte, herrschte von Seiten der Pianisten eine gewisse Zurückhaltung, die ernsteren Werke der Kunstmusik für Filmbegleitungen zu verwenden.

Mit dem Qualitätsschub in der Filmproduktion und der Aufwertung der Lokalitäten, in denen die Filme gezeigt wurden, erfuhr auch die Musikbegleitung im Film eine Qualitätssteigerung, die mit dem Anspruch verbunden war, ein gehobeneres Publikum anzulocken. Zum gewöhnlichen Pianisten gesellten sich bald ein Geiger sowie ein Cellist oder ein Flötist um ein Kammerorchester zu bilden. Bald wuchsen die Ensembles zu Salonorchestern an und in den letzten Jahren der Stummfilmmusik gaben in den großen Kinopalästen der Städte bis zu 100 Mann starke Symphonieorchester Filmmusik zum

⁵⁰ London, *Film Music*, S. 41.

⁵¹ Vgl. London, *Film Music*, S. 41.

Besten.

6.1 Der Stummfilmpianist

Der Pianist, ab 1905 wieder regelmäßig in den Nickelodeons im Einsatz, signalisierte neben dem auditiven Beitrag, dass der Film sich nun von seiner primitiven Showbooth-Zeit abgewandt hatte und einem höheren sozialen Status entsprechen konnte. George Beynon blickt zurück auf die Anfänge des Films und reißt - durchbrochen von immer neuen Innovationen - grob die Umstände an, die zur aktuellen Praxis führten. Er berichtet vom *einsamen Pianisten* um die Jahrhundertwende, der nur vor und zwischen den kurzen Filmen spielte, also während Publikumsein- und Auslass. Er nennt dies die *erste Phase* der Stummfilmmusik. Hier führt er eine Anekdote an, die ich bis dato in keiner anderen Quelle bestätigt finde.

Ein Pianist sei unüblicherweise während des Films im Saal geblieben und habe zu einer dramatischen Szene am Totenbett traurige, schwermütige Musik gespielt. Die Wirkung war überwältigend.⁵² Dies legte, laut Beynon, den Grundstein für eine Industrie, die 1918 über 40 000 Musiker in Amerika beschäftigte. Ob sich dies wirklich zugetragen hat oder von Beynon als Erklärungsszenario erfunden wurde, bleibt unklar.

Der Pianist blieb nicht lange einsam, denn sehr bald gesellte sich ein Schlagzeuger hinzu und die beiden Musiker konkurrierten, wer den größeren Lärm machen konnte. Diese Unsitte bestätigen zahlreiche zeitgenössische "Ohrenzeugen" wie etwa Ethel S., eine Pianistin aus Florence (Vermont), die sich vehement gegen Schlagzeuger im Kino verwehrt. "(...) havent met a drummer yet

⁵² Vgl. Beynon, *MPW*, Vol. 19, No.2, 1914, S. 1710.

who didn't want to be in at all the deaths"⁵³. Diese Klage korrespondiert mit Clarence Sinns Vorwurf, dass unbedachtes Trommelspiel oft ernste, pathetische Szenen stört. Für Beynon markiert dies die *zweite Phase* der Filmmusikgeschichte, wo jede Filmszene, unabhängig von der Handlung, von lautstarker Musik begleitet wird. Die nächste Veränderung war die Hinzunahme der Geige, die der dominanten, etwas rustikalen Kombination von Klavier und Schlagwerk ein liebliches Element hinzufügen sollte. Der Schlagzeuger wurde etwas eingebremst und der Pianist sollte mit dem neuen Instrument kooperieren. Aber von passender Musik kann noch keine Rede sein. Zeitgleich mit der Geige fanden weitere Instrumente und vor allem Geräuscheffekte (u.a. Gong, Triangel, Glocke, Hupe ...) - meist vom Schlagzeuger bedient - Eingang in die noch junge Praxis der Filmbegleitung, Architektonisch kamen die ersten kleinen Kinos hinzu, die 300 bis 600 Sitzplätze hatten. Mark Mitchell, ein Kinobesitzer aus Boston, errichtete in seinem Haus erstmals einen Orchestergraben, der die Musiker gänzlich vor dem Publikum verbarg. 1907 erstand er für ein weiteres Theater in Cleveland die erste Kirchenorgel, die jemals in einem Kino verwendet wurde und engagierte ein 8-Mann starkes Orchester.⁵⁴ Beynon bezeichnet Mitchells Kino als "(...) forerunner of the picture palace and its galaxy of musical talent."⁵⁵ Obwohl der Berufsstand des Filmmusikers und vor allem der Filmkritik eindeutig in männlicher Hand lag, ist erwiesen, dass auch Frauen den Beruf Kinopianist/Organist durchaus mit großem Erfolg ausübten. Diese Tatsache ist weniger bekannt, darum möchte ich hier einige angesehene, weibliche Filmmusikerinnen anführen:

Ethel London, Oakwood Theater, Columbus, Ohio

⁵³ *MPW*, Vol. 20, No.11, 1914, S. 1528.

⁵⁴ Auch diese Information finde ich in keiner anderen Quelle bestätigt. Anm.d.A.

⁵⁵ Beynon, *MPW*, Vol 38, No.7, 1918, S. 741.

Eliza G. Harrel, Lafayette Theatre, New Orleans

Ethel S., Florence, Vermont

Florence L. Currier, Chicago.

Die Entscheidung, das Klavier als Begleitinstrument zum Film auszuwählen, war von unterschiedlichen Faktoren abhängig. Das Klavier hat, im Vergleich zu vielen anderen Instrumenten, einen großen Ausdrucksbereich und somit viele dynamische Möglichkeiten. Es eignet sich als Begleitinstrument sowohl für andere Instrumente als auch für Gesang, was nach dem Ersten Weltkrieg noch eine wesentliche Rolle spielen wird, aber auf das sogenannte *singalong* im Kino wird an anderer Stelle eingegangen. Außerdem war es für die Kinobesitzer wesentlich preiswerter, einen Pianisten anzustellen, als ein kleines Ensemble, wie es im Vaudeville üblich war. Und Pianisten gab es damals auch genügend. Mit dem Einsatz des Klaviers wird auch verständlicher, warum die Musiker als Repertoire die Kunstmusik des 19. Jahrhunderts heranzogen. Das Defizit an spezifischer Filmmusikliteratur führte dazu, dass sie auf das "(...) zurückgriffen, was sie einst studiert hatten."⁵⁶ Vor allem Salonmusikstücke wie Mendelssohns *Lieder ohne Worte* boten sich ob ihrer Kürze und Kontinuität an. Leider fehlte es nicht nur an spezifischer Literatur sondern auch an verbindlichen Kriterien für den Einsatz von Filmmusik. Die musikalische Begleitung reichte, je nach Repertoire des Musikers, von leichter Kaffeehausmusik bis hin zu anspruchsvollen Klassikern. Obwohl die meisten Filmproduzenten Musik als "necessary evil" und Gewohnheit aus dem Vaudevillebetrieb betrachteten, gab es doch manche, denen diese Praxis der unpassenden Begleitung missfiel. Es lag jedoch vorerst in der Hand der Kinobesitzer, wieviel Wert auf die Musik in der Filmpräsentation gelegt werden sollte.

⁵⁶ Pauli, *Filmmusik:Stummfilm*, S. 70.

Pauli schreibt, dass die führenden Fachzeitschriften, allen voran die *Moving Picture World*, um 1909 einen Kreuzzug für die Kultivierung der vorherrschenden Zustände in den Nickelodeons antraten. Einige Monate später wird auch die Musikabteilung der Zeitschrift eingeführt und es beginnt ein Ringen um die Verbesserung der Stummfilmbegleitung. Ein Leitartikel unter dem Titel "Music to fit the pictures" bringt die Unzufriedenheit mancher Kinobesucher auf den Punkt.

The piano and some sound effects are usually considered sufficient: and oh, and oh, the piano and the players we sometimes hear and sometimes see! The former is more often than not out of tune and the latter, though he can strike the keys with something like accuracy and precision, if not violence, cannot play music, or, if he can, he does not. In other words, speaking generally, the musical end of the moving picture house programme is, as a rule, so unsatisfactory that we think it our duty specially in this article to call attention to it.⁵⁷

Und es wird Clarence Sinn und seinen CO-Autoren zu danken sein, dass sich die Praktiken der Filmbegleitung in einigen Jahren tatsächlich verbessert haben werden.

6.2 Methoden der Stummfilmbegleitung

6.2.1 Improvisation im Stummfilm

In welchem Ausmaß Improvisation als Stummfilmbegleitung praktiziert wurde, ist auf Grund fehlender Aufzeichnungen nicht eindeutig rekonstruierbar. "One major advantage of improvised accompaniments was their ability, when skillfully executed, to lend

⁵⁷ *MPW*, März 1909, zitiert in Hofmann, *Sounds for Silents*, S. 13.

a sense of continuity to the narrative (...)”⁵⁸ fasst Kurt London einen essentiellen Aspekt der Improvisation in der Stummfilmbegleitung zusammen, wohlgermerkt mit dem Zusatz, dass diese Begleitung nur dann von Vorteil ist, wenn sie von einem erfahrenen und begabten Musiker ausgeführt wird. Diese scheinbar selbstverständliche Ergänzung liegt allen Bereichen der Stummfilmmusik als Basis für gelungene Filmbegleitung zu Grunde. Ein weiterer großer Vorzug der Improvisation, oder Extemporation, wie manchmal davon die Rede ist, ist die *Flexibilität*, mit der der Musiker auf den Film reagieren kann.

Obwohl das improvisierte Spiel vielerorts betrieben wurde, scheint es nicht so weit verbreitet, wie generell angenommen. Außerdem beschränkt es sich auf die Zeitspanne, in der das Klavier oder die Orgel solistisch die Begleitung von Filmen bestritten. Da die Entwicklung je nach Region und Größe des Kinos unterschiedlich verlief, hielt sich Improvisation als Begleitpraxis in manchen Häusern länger als in anderen. Während im Lichtspielpalast einer Hauptstadt bereits ein Orchester engagiert war, begleitete in einem kleinen Kino in der Vorstadt noch ein Pianist den selben Film.

Clarence Sinn schreibt in der *Moving Picture World*, dass ein guter Improvisator in seinem Thema, mit Hilfe von dynamischen und melodischen Veränderungen, viele Emotionen ausdrücken kann. Für ihn ist die Veränderung des Ausdrucks die eigentliche Improvisation. Auch taucht der Begriff des *musikalischen Themas* bereits auf, der in einem späteren Entwicklungsschritt einen Fokus erlangt.

In der Februarausgabe des Jahres 1916 erscheint ein ausführlicher Bericht, in dem Sinn verschiedene Methoden zur Improvisation erläutert. Seine Ratschläge sind der Wechsel der Tonart (auch Dur – Moll), Taktwechsel, Intervallerweiterungen und Einfügen von Trillernoten (*auxiliary notes* und *dirty notes*, um aus einem

⁵⁸ London, *Film Music*, S. 35.

“neutralen” Stück ein *mysterioso* zu machen). Auxiliary Notes – früher *long appoggiatura* genannt – sind Noten im Halb- oder Ganztonabstand, die im Akkord eine Dissonanz erzeugen. Nach alten Kompositionsregeln wurden sie darum kleiner geschrieben als andere Noten, da Dissonanzen in der Musik lange Zeit als “unrein” galten.

Diese Vorschläge veranschaulicht er an einem Notenbeispiel. Er erwähnt die unzähligen Möglichkeiten in der Improvisation, bezieht jedoch keine eindeutige Stellung, ob er diese Methode empfiehlt oder nicht, betont abermals, dass es auf die Fähigkeiten des Musikers ankommt, ob die Begleitung durch Improvisation gelingt.⁵⁹

Offensichtlich scheint ihm speziell bei dieser Begleitmethode ein talentierter Musiker unerlässlich.

6.2.2 Illustration - kompilierte Musik

Neben der Improvisation als Begleitform für Stummfilme, deren Verbreitung aufgrund fehlender Notation nicht genau definierbar ist, gibt es zwei weitere Arten, Stummfilme musikalisch zu begleiten. Originale Filmkompositionen, auf die in einem folgenden Kapitel eingegangen wird und die Aneinanderreihung bereits existierender Musikstücke, die sogenannte *Kompilation* oder auch *Illustration*. Diese Praxis entstand sehr früh in der Filmmusikgeschichte und hatte verschiedene Funktionen inne. Da es zu Beginn keine Literatur der Stummfilmmusik gab, Musik aber erwünscht war, mussten die Pianisten auf ihr vorhandenes Repertoire zurückgreifen. Die Stücke wurden ohne jeglichen

⁵⁹ Vgl. Sinn, *MPW*, Vol.27, No.5, 1916, S. 84.

Übergang, manchmal mit improvisierten Modulationen⁶⁰ aneinandergereiht. Illustration oder deskriptive Musik ist verwandt mit der sogenannten Programmmusik. Der Unterschied hierzu ist jedoch, dass die konzertante Programmmusik autonom und ihrer logischen Form entsprechend komponiert werden kann, die Illustration im Film bekanntermaßen an die visuellen Vorgänge gekoppelt, bzw. ihnen untergeordnet ist.

“Unter musikalischer Illustration versteht man ein sinngemäßes Anpassen von Musik an gegebene Objekte der Zeitkünste(.)”⁶¹, schreibt Becce im *Allgemeinen Handbuch* und liefert eine sehr generelle Definition. London räumt in diesem Zusammenhang ein, dass, obwohl die Kompilation als Stummfilmbegleittechnik überschätzt wurde, sie dennoch wertvolle Dienste leistete in Anbetracht der Tatsache, dass es für die Vielzahl an jährlich produzierten Filmen unmöglich gewesen wäre, originale Filmmusik zu komponieren.⁶² Gute Illustrationen schaffen es, den durch Zwischentitel unterbrochenen Bilderfluss harmonisch zu einem Ganzen zusammen zu fügen, das dem Film in Rhythmus und Stimmung entspricht. Vergleichbar mit einem Komponisten muss der Kompilator Ordnung in bereits bestehendes Material bringen und auch wenn ein Stück einen sehr eindeutigen musikalischen Charakter hat, kann es in Kombination mit anderen Werken

⁶⁰ Zu diesen Modulationen schreibt Berg über den Ursprung und die Entwicklung des Intermezzo: das aus dem Italienischen kommende Intermezzo war ursprünglich ein kurzes, einfach gehaltenes Musikstück, das in den italienischen Tragödien zwischen den Akten gespielt wurde. Gegen Ende des 16. Jhdts. wurden die Intermezzi umfangreicher und als eigenständige Teile des Musikdramas angesehen. Richard Strauss schrieb 1924 eine Oper mit dem Titel “Intermezzo”.

Heute nimmt Instrumentalmusik oft die ursprüngliche Funktion des Intermezzo in modernen Dramen ein. Mit dem Verlauf der Zeit wurden die Intermezzi so vielgestaltig, dass sie den Charakter von Serenaden (Ständchen) oder Abendliedern annehmen konnten, die meist der Liebhaber unter dem Fenster seiner Angebeteten darbot. Daraus entstand im 18. Jhd. die Serenata, eine spezielle Form der dramatischen Kantate. (Anm.d.A.)

⁶¹ Becce/Erdmann/Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, S. 5.

⁶² London, *Film Music*, S. 52.

unterschiedliche Bedeutungen annehmen. S.M. Berg vergleicht den Schwierigkeitsgrad des Kompilators mit dem des Opernkomponisten. Er meint, dass diese enorm anspruchsvolle Aufgabe in der Filmindustrie am geringsten geschätzt wird. Vom Publikum erst recht nicht, denn wenn die Musik nicht auffällt, sondern sich dem Film unterordnet und seinen emotionalen Effekt verstärkt, wird sie vom Rezipienten als gut empfunden. Er unterscheidet zwei Arten des musikalischen Zugangs im Hinblick auf die Kompilation. Einerseits die vor allem in den Anfangsjahren sehr beliebte Form, Musik humorvoll einzusetzen, durch Verwendung von suggestiven Songtiteln, die mit der Szene in einer lustigen oder kontrapunktischen Weise korrespondieren. Clarence E. Sinn erwähnt in seiner Kolumne Pianisten, die auf ebendiese unpassende Art begleiten. Beispielsweise erklang "Please don't take me home", wenn im Film der Polizist einen Betrunkenen aufschnappt. Eine andere Szene spielte im Gefängnis und war von ernster, spannungsgeladener Natur. Der Musiktitel, der dazu erklang, war: "When you waltz with me", ein bekanntes Liebeslied zu der Zeit. "Can you beat it?"⁶³ sind Sinns fassungslose Worte um diesen Vorfall zu beschreiben. Zu dieser Methode zählt auch die Technik des "Mickeymousing"⁶⁴.

Eine weitere Begleitmethode, die durch einen psychologischeren Zugang geprägt ist, vermittelt sowohl Emotion als auch Aktion des bewegten Bildes, da nicht nur die sichtbare Handlung, sondern auch der Gefühlszustand der Figuren musikalisch illustriert wird. Das Vorgehen des Illustrators beschreibt Kurt London folgendermaßen. Beim ersten Ansehen des Films wird ein Eindruck über die allgemeine Stimmung und Atmosphäre des Films gewonnen. Beim zweiten Mal, ausgerüstet mit einer Stoppuhr,

⁶³ Sinn, *MPW*, Vol.16, No.9, 1913, S. 878.

⁶⁴ Mickeymousing ist eine Form der Musikbegleitung, die die visuellen Aktionen stark akzentuiert musikalisch wiedergibt. Die Bezeichnung Mickeymousing nimmt Anlehnung an Disneys Comic-Charakter.

unterteilt der Kompilator die Szenen, die er musikalisch voneinander trennen möchte. An dieser Stelle gibt es zwei Möglichkeiten, den Film zu illustrieren. Entweder im Stil der alten Oper mit einer Abfolge von Musiknummern oder, angelehnt an das Musikdrama, mit Hilfe der Leitmotivtechnik. London räumt sofort ein, dass hiermit nicht Leitmotiv im strikten Sinne Wagners gemeint ist, sondern im Film nur als Überbegriff für eine dominierende Stimmung, ein Gefühl oder eine Hauptperson stehen kann, damit ein musikalisch vermittelbares, psychologisches Licht entsteht. Die Nummernform reiht, wie schon der Name verrät, verschiedene Musikstücke aneinander. Dabei bilden die wichtigsten Nummern die Klimaxe des Films. Manchmal wurden für die Übergänge zwischen den Stücken kurze Passagen komponiert, die unter Fachkreisen als besonders wertvoll gelten, da sie der Atmosphäre des Films am besten entsprechen. Sehr usuell ist eine Kombination der beiden Stile.

Im späteren Orchesterbetrieb wurde diese Illustration unter dem Begriff Kompilation von den Musikdirektoren und Dirigenten übernommen, die jedoch weit elaborierter vorgehen und die unterschiedlichen Werke mit speziell komponierten Modulationen zu einem harmonischen Ganzen zusammenfügten. Auch trat hier die Musikbegleitung auf der Basis psychologischer Faktoren in den Vordergrund.

Illustration ist keine Neuerfindung der Filmmusik. Bereits hunderte Jahre davor war es weit verbreitete Praxis unter Komponisten, Gassenhauer aus dem Volksgesang in Opern zu verarbeiten oder Opernarien in Messen unterzubringen.

Einen Kritikpunkt bringt Erdmann im *Allgemeinen Handbuch* zur Sprache. Die Kompilationspraxis sei dem Vorwurf der Stillosigkeit ausgesetzt. Dass dem aus verschiedenen Gründen - Zeitmangel, mangelnes Notenmaterial, Probenknappheit - nicht so einfach

beizukommen ist, weiß er wohl und plädiert für eine

(...) werkspezifische Originalmusik, [die] im Herstellerstudio ein für allemal den Erfordernissen eines jeden Films entsprechend komponiert und mit der Filmkopie zusammen als Partitur an die Theater ausgeliefert werden könnte.⁶⁵

Er weiß auch, dass diese Idee nicht den Organisationsstrukturen des Filmgeschäfts und den gängigen Begleitpraktiken entsprach und ging soweit, die wenigen originalen Kompositionen als "Autorenillustration" zu bezeichnen.

Auf die gängige Praxis Bezug nehmend wünscht sich Erdmann vorerst eine "Veredelung der Musikillustration", die dann zur Autorenillustration, also zur Originalkomposition führt. Hierbei ergänzt er, dass Film eine "Kollektivkunst" sei, und appelliert an die Dichter, Regisseure, Musiker usw. dies im Produktionsprozess zu berücksichtigen.

6.2.2.1 Verwendung der Kunstmusik des 19. Jahrhunderts

Der Mangel an spezifischer Filmmusikliteratur führte zum Rückgriff auf klassische Werke der Kunstmusik, vornehmlich aus der Romantik. Einerseits musste diese Musik bestimmte Kriterien erfüllen, entscheidender war jedoch, dass sich die Musiker ihres *erlernten Repertoires* bedienten.

Max Winkler, der mutmaßliche Erfinder der *Cue Sheets*, berichtet von dieser durchaus dreisten Arbeitsweise, mit den Stücken der großen Meister umzugehen.

Wagner's and Mendelssohn's wedding marches were used for marriages, fights between husbands and wives, and divorce scenes: we just had them played out of tune, a treatment known in the profession as 'souring up the aisle'. If they were to be

⁶⁵ Erdmann, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, S. 6.

used for happy endings we jazzed them up mercilessly.⁶⁶

Dass der Einsatz solcher Werke, vor allem in einer bestimmten Zeitspanne, gepflegter Usus war, ist auch in den Artikeln der *Moving Picture World*, beispielsweise in den Musikvorschlägen von S.M.Berg, evident. Er empfiehlt vorerst, mit Hilfe von Fingerübungen eine gute Technik zu erlangen und nennt dann seine favorisierten Komponisten, die in der Filmbegleitung Einsatz finden können. Chopin, Haydn, Grieg, Bach, Mozart, Beethoven, Rubinstein, Tschaikovsky und Mendelssohn, sowie Friml oder Bartlett unter den modernen Komponisten. Weiters empfiehlt er zwei Sammelwerke gewissermaßen als "Pflichtlektüre" für Kinopianisten: *Anthology of Piano Classics* und *Anthology of Modern Classics for the piano*.⁶⁷

Ein bekannter Regisseur, der den gekonnten Einsatz von präexistenten Werken aus der Kunst- und Populärmusik beherrschte wie kaum ein anderer zuvor war David Wark Griffith, dessen Werk "The Birth of a Nation" (1915) einen oft erwähnten Film in diesem Kontext darstellt. Für diesen Film arbeitete er mit dem Komponisten Joseph Carl Breill zusammen. Griffith war auch einer der ersten amerikanischen Regisseure, die eine permanente Kontrolle über die Musikbegleitung ihrer Filme anstrebten. Dies war bei seinem Musikverständnis naheliegend⁶⁸, führte aber auf Grund seiner detaillierten Vorstellungen manchmal zu Konflikten mit den musikalischen Leitern und resultierte in der kolportierten, scherzhaften Aussage: "If I ever kill anyone, it won't be an actor but a musician." Seine Teilnahme an der musikalischen Präsentation des Films führte soweit, dass er mit dem Film von Kino zu Kino

⁶⁶ Winkler, *The Origins of Film Music*, S. 3.

⁶⁷ Vgl. *MPW*, Vol.28, No13, 1916, S. 2237.

⁶⁸ In der *Moving Picture World* wird behauptet, dass Griffith Musik studiert hat. Diese Information konnte ich nicht verifizieren. - Anm.d.A.

mitreiste und die Vorführungen vor Ort betreute. "He participated in the selection of the music, and then organized the images, the music and the sound effects for his film presentations".⁶⁹

Anscheinend war Griffith die New Yorker Premiere wichtiger als die vom 8. Februar 1915 an der Westküste. Die Musik im Clune's Auditorium in Los Angeles, auf der der Film noch unter dem (Buch-) Titel "The Clansman" lief, kompilierte Carli Elinor und dort lief der Film 22 Wochen mit dieser Musikbegleitung. Außerdem soll Griffith vor der New Yorker Premiere im März 1915 die Musik mit den Worten "[the music was to be] no less than the adapting of grand-opera methods to motion pictures!"⁷⁰ kommentiert haben. Dieser wiederkehrende Vergleich des Films mit der Oper als Inbegriff gehobener Unterhaltung dokumentiert die Tatsache, dass der Film, laut seiner Produzenten und Mitwirkenden, nun an diesem Zenit angekommen war.

Den größten Streit hatten Breill und Griffith laut Karl Brown, Kameraassistent bei Griffith, über den Einsatz von Wagners Walkürenritt. Griffith hatte eine kleine Änderung der Noten von Breill verlangt, welcher wiederum entgegnete, "You can't temper with Wagner! It's never been done!" Worauf Griffith erwiderte, dass diese Musik nicht *primäre Musik* sei, sondern *Musik für Filme*.⁷¹ Damit bringt Griffith ein wichtiges Merkmal der Filmmusik auf den Punkt, und zwar die Unterordnung zu den Bildern, die Filmmusik als *Begleitkunst* und nicht als eigenständige Kunstgattung definieren.

Je mehr Respekt vor der ausgewählten Musik und dem Komponisten herrscht, - und das schien bei Wagner der Fall - desto schwieriger gestaltet sich die Adaption seiner Werke auf den Film hin.

⁶⁹ Anderson, "A warming Flame - the Musical Presentation of Silent Films", *Music for Silent Films*, S. 32.

⁷⁰ Griffith, zitiert in Marks, *Music and the Silent Film*, S. 137.

⁷¹ Vgl. Lillian Gish with Ann Pinchot, *The Movies, Mr. Griffith and Me*, S. 152.

6.2.3 Cue Sheets

Der von Wagner geprägte Begriff des Leitmotivs war bald für viele Filmmusiker ein Grundbaustein der Filmbegleitung. Einen nächsten Entwicklungsschritt stellen die sogenannten *Cue Sheets* dar. Laut New York Times begannen Edison und seine Vitagraph Company 1909 mit der Distribution von gedruckten Musikprogrammen als Begleitung zu ihren Filmen. Unter Filmmusikforschenden ist nicht eindeutig geklärt, wer nun die *Cue Sheets* erfunden hat. Eine schwer zu beantwortende Frage, da diese Form der Notation zur Filmbegleitung eine Entwicklung durchlaufen und unterschiedliche Formen angenommen hat. Es gab an einigen Orten zeitgleich Bestrebungen und Versuche, die ähnliche Formen anzunehmen. Darum handelt es sich in dieser Auseinandersetzung eher um Differenzen bezüglich der erstmaligen terminologischen Einordnung.

Weitgehend anerkannt ist - vor allem im amerikanischen Raum - , dass Max Winkler, ein Angestellter des Carl Fischer Verlages in New York, 1912 das Cue Sheet-Format initiiert und diese Definition geprägt hat. In diesem Jahr wuchs die Nachfrage nach Musik für Filmbegleitungen enorm an und bereitete Winkler schlaflose Nächte:

One day after I had gone home from work I could not fall asleep. The hundred and thousands of titles, the mountains of music that Fischer's had stored and catalogued, kept going through my mind. There was music, surely to fit *any* given situation in *any* picture. If we could only think of a way to let all these orchestra leaders and pianists and organists know what we had! If we could use our knowledge and experience not when it was too late, but much earlier, before they ever had to sit down and play, we would be able to sell them music not by the ton but by the trainload.⁷²

Schenkt man dieser Geschichte Glauben, so hat Winkler noch am selben Abend das erste Cue Sheet für einen imaginären Film

⁷² Winkler, *A penny from heaven*, S. 172.

verfasst und wurde damit einige Tage darauf bei Paul Gulick, dem Direktor für Öffentlichkeitsarbeit von Universal Films, vorstellig. Diesem gefiel die Idee und Winkler war engagiert, um Cue Sheets für deren Filme anzufertigen. Die Resonanz sowohl von Seiten der Produzenten und Kinobesitzer als auch der Musiker war positiv, ja euphorisch, laut Winkler. Als die Nachfrage alle Kapazitäten zu übersteigen drohte, wurde Winkler "kriminell" im musikalischen Sinne:

In desperation we turned to crime. We began to dismember the great masters. We began to murder the works of Beethoven, Mozart, Grieg, J.S.Bach, Verdi, Bizet, Tchaikovsky and Wagner - everything that wasn't protected by copyright from our pilfering. The immortal chorales of J.S.Bach became an Adagio Lamentoso for sad scenes. Extracts from great symphonies and operas were hacked down to emerge again as Sinister Misterioso by Beethoven, or Weird Moderato by Tchaikovsky.⁷³

So beschreibt Winkler die Erfindung der Cue Sheets in seiner Autobiography *A penny from heaven*.⁷⁴

Andere Forscher wie Hansjörg Pauli stehen dieser Geschichte skeptisch gegenüber. Tatsächlich gibt es weitere Versionen, wie zum Beispiel die von Bert Ennis, einem Mitarbeiter der Presseabteilung der Vitagraph, der die Einführung des Cue Sheets für sich beansprucht und auf den Zeitpunkt Frühjahr 1910 besteht.⁷⁵

Cue Sheets enthielten den filmischen Handlungsablauf und Zwischentitel in chronologischer Reihung. Nach jedem *Cue* (Titel, Szenenwechsel, Auftritt, Abgang...) befand sich ein mit einer Zeitangabe versehenes Musikstück inklusive Angaben zum Verlag, bei dem das Stück erworben werden konnte. Ab 1915 enthielten sie neben Musikstücken und Komponisten sogar Hinweise zum

⁷³ Winkler, *A penny from heaven*, S. 173.

⁷⁴ Winkler, Max, New York, Appleton-Century-Crofts, 1951.

⁷⁵ Pauli, *Filmmusik:Stummfilm*, S. 93.

Copyright, Incipits⁷⁶ und erklärende Fußnoten. Sie stellten keine Ideallösung für die Stummfilmbegleitung dar, waren jedoch ein durchaus wichtiger Schritt im Transformationsprozess hin zu originalen Filmmusikkompositionen. Cue Sheets verhalfen außerdem den Regisseuren und Produzenten zu mehr Kontrolle über die Musikbegleitung ihrer Filme. Jedoch sind die Nachteile von Cue Sheets nicht von der Hand zu weisen. Wenn der Musiker ein angegebenes Musikstück nicht besaß, musste er es substituieren. Er war generell auf eine sehr umfangreiche Bibliothek angewiesen, denn bei häufiger Verwendung derselben Musiknummern, wirkte die Begleitung bald monoton. Oft wurden von einem Stück nur einige Minuten benötigt, das Stück musste arrangiert und gekürzt werden. Übergänge und Modulationen mussten komponiert oder improvisiert werden. Manche waren unvollständig oder der Geschmack des Kompilators differierte zu stark von dem des Musikers. Die Cue Sheets kamen häufig zu spät in den kleinen Kinos an, und all zu leicht gingen sie auf dem umständlichen Weg über drei oder mehr Stationen allein innerhalb des Kinos verloren. Manche Filmrollen wurden auf ihrem Weg zu den Kinos beschädigt. Die kaputten Stellen wurden herausgeschnitten und der Rest wieder zusammengeklebt. Nach einer Weile waren Filme so sehr verändert, dass die Zeitangaben der Cue Sheets in keinsten Weise mit den Filmszenen übereinstimmten.

In der Kolumne "Music for the Pictures" werfen Musiker häufig die Frage auf, wie sie einen Film begleiten sollen, den sie noch nie gesehen haben. Sinn beginnt, nach mehreren ähnlichen Anfragen, Programme für neu erschienene Filme in seiner Kolumne abzudrucken und führt sie unter dem Titel *Suggestions*. Diese

⁷⁶ Incipits sind kurze Auszüge von Noten, meist vom Anfang eines Musikstücks. (Anm.d.A.)

Ratschläge für die Filmbegleitung sind durchaus mit Cue Sheets vergleichbar, obwohl sie noch nicht so genannt wurden. Sie enthalten kurze Inhaltsangaben des Films, Musiktitel, Komponist und den Verlag. Schon sehr bald fangen auch die Musiker an, ihre eigenen Programme einzusenden, die in darauffolgenden Ausgaben abgedruckt werden. Es entsteht ein reger Austausch nicht nur an Meinungen, wie denn zu begleiten sei, sondern auch an Begleitliteratur.

Über Cue Sheets, die erst 1913 unter diesem Namen in der *Moving Picture World* auftauchen, schreibt Sinn, dass sie "Erste Hilfe" leisten, wenn man einen Film begleitet, den man vorher noch nicht gesehen hat. Bei der Menge an Filmen und wechselnden Programmen war dies der Regelfall, vor allem in kleineren Kinos. Unerlässlich ist, dass Cue Sheets rechtzeitig verfügbar sind, um die richtige Musik auswählen zu können. Sinn übt abermals Kritik daran, dass manche Stücke in Cue Sheets nur ausgewählt wurden, weil der Stücktitel zur Szene passt oder sie kontrapunktiert. Dies sei irrelevant und unnötig. Damit wiederholt er den Appell, in der Filmbegleitung auf die Musik und nicht auf die - meist komödiantische Assoziationen hervorrufenden - Namen der Lieder zu achten.

In einer Ausgabe des Jahres 1918 findet sich ein offener Brief, der die Problematik der Cue Sheets ausführlich behandelt und an "den Filmproduzenten" gerichtet ist.

Mit einer Salve an Beschwerden tut der Schreiber seinen Unmut kund. Es werden nicht annähernd genügend Cue Sheets produziert und wenn sie überhaupt beim Musikdirektor oder beim Musiker ankommen, dann zu spät. Sinn schließt sich dessen an und argumentiert, dass der Produzent für die Herstellung und Verteilung von Cue Sheets Geld ausgibt, aber in solchen Fällen keinen Nutzen daraus ziehen kann. Er plädiert dafür, die Kette der

Distribution zu verkürzen und sich direkt mit dem Musikdirektor in Verbindung zu setzen. Das ist eine utopische Forderung, doch ich meine den subtilen Vorwurf zu vernehmen, dass die Produzenten der Musik nach wie vor einen zu geringen Stellenwert einräumen. Ein konstruktiver Vorschlag ist hingegen, den Musikdirektor anstatt des Kinobesitzers direkt auf die Adressenliste der Aussendungen (*mailing list*) des Cue Sheet-Verteilers der Produktionsfirma zu setzen.

Diese Kritikpunkte führen schlussendlich zur Gründung eines *Music Service Exchange*, um die Cue Sheets und das dazugehörige Notenmaterial landesweit verfügbar zu machen. Der *Music Service Exchange* ist kein Verlag und auch keine Kooperation von Verlagen. Die Musiker tragen sich in die Adressenliste ein und erhalten dann das Material.

6.2.4 Die Originalkomposition im Stummfilm

Eine Filmkomposition im eigentlichen Sinne gibt es vorläufig nicht, sie ist auch bei der derzeitigen künstlerischen Technik gar nicht möglich. Wir wollen also die Komposition, wie sie bisher in kleiner Zahl für bestimmte Filme geschrieben wurde, richtiger Autorenillustration nennen.⁷⁷

So nennt Becce 1922 die bis dato marginal existenten originalen Filmkompositionen. Doch zu diesem Zeitpunkt gab es schon diverse erfolgreiche Unternehmungen dieser Art. Wer der erste war, bleibt erneut umstritten.

Auch hier ist es eine Frage der akuraten Terminologie. Ab wann ist eine Musik originale Filmmusik? Ist improvisierte Musik auch zur originalen Filmmusik zu zählen? Immerhin wird sie, zwar erst in

⁷⁷ Becce/Erdmann/Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, S. 6.

diesem Moment, aber genauso spezifisch zu einem Film
"komponiert".

Historisch gesehen gibt es eine Reihe von Komponisten und Musikern, die die erste originale Komposition für sich beanspruchen. T.M.F. Steen berichtet von Gaston Paulins originaler Musik zu Emile Reynauds *Pantomimes Lumineuses* im Jahr 1892. Charles Gilbert schreibt, dass die Filmabteilung der Australian National Library Canberra einen originalen Filmscore für "Salvation of the Cross", gedreht von der Heilsarmee in Melbourne im Jahr 1900, besitzt.

Das berühmteste und meist zitierte Beispiel dieser Reihe ist jedoch Camille Saint-Saens' Musik für "L'assassinat du Duc de Guise" aus dem Jahre 1908. Die kurz davor von den Brüdern Lafitte gegründete Firma *Film d'Art* verfolgte die Bestrebungen, den Film für ein bürgerliches und somit zahlungskräftigeres Publikum attraktiv zu machen. Sie setzten also für diesen Film bekannte Darsteller der französischen Theaterbühnen ein und verpflichteten den berühmten Komponisten Camille Saint-Saëns, eine Filmmusik zu komponieren. Dass die Premiere und die weiteren Vorstellungen mit großen Erfolg bedacht wurden - französische Zeitungen brachten sogar positive Kritiken im Theaterteil - ist weithin bekannt. Doch die Praxis der spezifischen Filmmusikkomposition konnte sich ab dem Zeitpunkt noch nicht durchsetzen. Obwohl diese Bestrebung auf eine kommerzielle Überlegung zurückzuführen ist, waren die Hauptfaktoren des Scheiterns die erhöhten Produktionskosten, die damit verbunden waren. Hansjörg Pauli schreibt, dass die erste werkspezifische Originalpartitur - gemeint ist Saint-Saens' Komposition - in Europa entstand, bevor in Amerika überhaupt die Filmmusikdebatte einsetzte.⁷⁸

⁷⁸ Vgl. Pauli, *Filmmusik: Stummfilm*, S. 114.

Der erste originale Filmscore eines amerikanischen Films ist Walter Cleveland Simon für "Arrah Na Pough" (1911) zuzuschreiben. Weit mehr Aufsehen erregte jedoch die von Victor Herbert komponierte Musik zu "The Fall of a Nation".

Am 6. Juni 1916 wird der Film "The Fall of a Nation" in New York erstaufgeführt. Der Autor ist Thomas F. Dixon⁷⁹, die Musik dazu stammt von Victor Herbert (*1859).

Herberts Score ist eine durchkomponierte Originalkomposition für großes Orchester und in Amerika bis dato einmalig in dieser Form. In der *Moving Picture World* wird ausführlich über diese erfolgreiche Premiere berichtet. Vor allem die Musikbegleitung kommt nicht zu kurz in den Berichterstattungen.

Im Juni 1916 betitelt S.M.Berg den wöchentlichen Beitrag in der *Moving Picture World* mit "The Battle of the Victors". Zwei monumentale Filme hatten beinahe zeitgleich in New York Premiere. Der bereits erwähnte "The Fall of a Nation" und "Civilisation"⁸⁰ von Thomas H. Ince, die Musik dafür stammt aus der Feder von Victor Schertzinger (*1889).

In dem Artikel werden beide Komponisten gelobt, Berg weist jedoch auf interessante Unterschiede in der Musik hin, die seiner Meinung nach biographischen Ursprungs sind. Bei Herbert, einem Mann aus dem Opernfach, lobt er die Musikauswahl und hebt die Szene, in der die Unabhängigkeitserklärung unterzeichnet wird, hervor. Bei Schertzinger, der schon Erfahrung in der Filmbegleitung hat, würdigt er besonders den Einsatz von solistischem Gesang. Sehr positiv fällt ihm die *Kriegsarie (loyal martial air)* auf, die Schertzinger leitmotivisch einsetzt. Schertzinger wird in den darauffolgenden drei Jahrzehnten eine große Anzahl von Filmen drehen. Dass zu diesem Zeitpunkt patriotische Lieder großen

⁷⁹ Dixon ist ebenso Autor des Buches "The Clansmen", auf dem Griffiths erfolgreicher Film "The Birth of a Nation" basiert. (Anm.d.A.)

⁸⁰ Die New Yorker Premiere fand am 2. Juni 1916 statt.

Anklang finden, ist in Anbetracht der politischen Situation nicht verwunderlich.

Immerhin hat Berg anfangs von einer Schlacht der Victors gesprochen und sein Resümee ist, dass in diesem Fall Alter und Erfahrung, Jugend und Genie gegenüberstehen und der Wettkampf unentschieden ausgehen muss, da beide Komponisten auf ihre Art gut abschneiden.

Berg hält originale Kompositionen nicht nur für die ideale Lösung, sondern betrachtet sie als die logische Folge in der Entwicklung der Filmmusik. Er hatte kurz zuvor mit einem einflussreichen Produzenten über dieses Thema gesprochen. Dieser war gerade in ganz Amerika unterwegs und besuchte viele Kinos in denen seine Filme gezeigt wurden. Als sie auf die Musik zu sprechen kamen, stellte sich heraus, dass zwar viele Musikdirektoren und Dirigenten die Scores mögen, aber die Musiker sie ablehnen, weil sie dann nicht mehr ihren eigenen Musikgeschmack (oder den des Managers, des Publikums) ausdrücken können.

Originale Kompositionen stießen aber auch bei Musikdirektoren und Dirigenten auf Ablehnung, die lieber ihren eigenen Geschmack in die Begleitmusik in Form einer Kompilation einbrachten und keine neu komponierten Werke proben wollten oder aus Zeitdruck nicht konnten. Neben dem Kostenfaktor und der Ablehnung durch die Ausführenden gibt es noch weitere Gründe, warum in der Stummfilmära nicht mehr Filme mit Originalmusik ausgestattet wurden. Abgesehen von einem gewissen Unverständnis von Seiten der meisten Produktionsfirmen kamen auch technische Schwierigkeiten der Vorführung hinzu, die es zu überwinden galt. Die Kinos waren je nach ihrer Kapazität und ihres Budgets mit sehr unterschiedlichen Besetzungen ausgestattet. Während in großen Häusern der Städte ab ca. 1915 schon Orchester spielten, die jeden Operndirigenten vor Neid erblassen ließen, so gab es in den kleinen Kinos am Land oft nach wie vor nur eine Orgel oder ein Klavier und

maximal 3 bis 4 Musiker. Außerdem war die Qualität meist nicht so groß, dass sie diese neuen Kompositionen vom Blatt spielen konnten. Daher wurden Originalkompositionen nur in großen Kinos aufgeführt, solange sich kein Verleger die Mühe machte, die Arrangements für verschiedene orchestrale Besetzungen zu drucken.

Man soll die Kompositionsversuche nicht unterlassen. Im Gegenteil man soll sie mit allen möglichen Mitteln zu fördern suchen, aber es steht doch zu befürchten, daß eben die praktische Musikeinstellung der Filmindustrie noch einige Zeit brauchen wird, ehe sie befähigt ist, dem Komponisten einen würdigen und damit wirksamen Platz dem Film gegenüber zu bieten. Ist der künstlerisch kompilierende Musikillustrator des Film wirklich so ganz und gar anderer Wesensart als der illustrierende Komponist?⁸¹

Becce wünscht sich wie viele andere mehr Anerkennung von Seiten der Filmindustrie.

Der Kompilator, als Künstler der mit bestehendem Material arbeitet, wird als Handwerker betrachtet und steht im Ansehen unter dem Komponisten. Becce widerspricht dieser Auffassung und wirft die Frage auf ob der Unterschied zwischen den beiden tatsächlich so groß ist.

Die Vorgehensweise des Filmkomponisten gleicht durchaus der des Kompilators. Nachdem die generelle Atmosphäre des Films bekannt ist, werden die Szenen mit der Stoppuhr zeitlich unterteilt. Dann beginnt er, die dramatischen Höhepunkte des Films musikalisch zu gestalten und erarbeitet von dieser Basis ausgehend die restliche Struktur der Szenen. Bemerkenswerterweise hat sich diese Arbeitsweise bis heute gehalten und nahmhafte Filmkomponisten arbeiten damit. Die Komponisten originaler Stummfilmmusik mussten unter enormem Zeitdruck arbeiten. Meist hatten sie von der Fertigstellung des Films bis zur Premiere nur wenige Wochen, um die Musik zu komponieren, zu arrangieren und zu proben.

⁸¹ Becce/Erdmann/Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, S. 10.

Auch Clarence Sinn ist originalen Kompositionen gegenüber wohlgesinnt, er bezieht jedoch keine eindeutige Stellung dazu. Er erwähnt Filme, zu denen Musik herausgegeben wird (keine Angaben ob komponiert oder kompiliert) und rät, man solle sie nicht gleich verdammen, sondern den Aufwand honorieren, indem man die guten Beiträge lobt und die schlechten mit konstruktiver Kritik verbessert.⁸² Ein klassisches Beispiel für Sinns diplomatischen Schreibstil.

6.2.5 Publierte Filmmusiksammlungen

Durch die Praxis der Kompilation entstand ein neuer Musikstil, der es manchmal vom Kompilator erforderte, einzelne Werke in Rhythmus, Klangfarbe, Tempo, Instrumentation usw. zu alterieren. Somit stand man vor dem Dilemma, Musik der großen Meister zu verwenden, diese jedoch verändern zu müssen. Aus diesem Grund erwiesen sich die Musiksammlungen verschiedener Kollegen als praktische Alternative. Eine der ersten Anthologien dieser Art war Gregg A. Freelingers "Motion Picture Piano Music"⁸³, herausgegeben 1909.

In den Artikeln der *Moving Picture World* finden diese Musiksammlungen sehr bald Erwähnung und Sinn nennt in regelmäßigen Abständen die Neuerscheinungen.

Zwei Brüder aus Wisconsin fragen Sinn, ob er selbst ein Leitbuch für Filmmusik herausbringen wird. Sinn verrät, dass ein Werk in Planung ist, will sich aber zeitlich nicht festlegen.

Ein anderer Leser möchte wissen, ob die Produktionsfirmen *Kalem* und *Vitagraph special music* (komponierte oder kompilierte Musik)

⁸² Vgl. Sinn, *MPW*, Vol. 17, No.9, 1913, S. 948.

⁸³ Cooke, *A History of Film Music*, S. 45.

zu ihren Filmen herausbringen. Sinn fragt direkt bei den Firmen an, die Antwort ist jedoch negativ mit der Begründung, dass das Interesse der Kinobesitzer nicht groß genug sei, um die Kosten dafür zu rechtfertigen. Frühere Bestrebungen dieser Art waren nicht nur unrentabel, sondern konnten die anfänglichen Investitionen für Postwege und Druck nicht abdecken.⁸⁴

Im September 1914 veröffentlicht Lyle C. True ein Handbuch mit Musiktiteln: *How and what to play for Pictures; A Manual and Guide for Pianists*.⁸⁵ Es enthielt über 1000 Musikstücke und die Kategorien trugen Bezeichnungen wie *Dramatic, Romantic, Oriental Music etc.* Sinn stellt diesen Katalog als ersten in dieser Form und dem Umfang vor und ist sich einer großen Nachfrage gewiss. Er übersah hierbei J.S.Zamecniks bereits 1913 erschienene Sammlung "Sam Fox Moving Picture Music Volumes" von mindestens gleichem Umfang, publiziert vom Clevelander Sam Fox Verlag.

Die heute bekannteste Filmmusikanthologie dieser Art ist Giuseppe Becces 1919 in Berlin unter dem Namen *Kinothek* - eine Kurzform für *Kinobibliothek* - publizierte Sammlung. Auch dieses Werk enthält tausende von kurzen Stücken, die nach ihrem musikalischen Charakter oder ihrer Stimmung kategorisiert sind. Alle möglichen Befindlichkeiten der menschlichen Seele werden in dieser Bibliothek abgedeckt, wie Kurt London formuliert:

(...) all the moods of men and the elements, every kind of reaction to human destiny, musical drawings of nature and animals, of peoples and countries: in short, every sphere of life, well and clearly arranged under headings.⁸⁶

London meint, dass Becce der erste war, der eine originale Filmkomposition schrieb und zwar 1913 zum Film *Richard Wagner*

⁸⁴ Vgl. *MPW*, Vol. 19, No.13, 1914, S. 1671.

⁸⁵ Vgl. *MPW*, Vol. 21, No.13, 1914, S. 1763.

⁸⁶ London, *Film Music*, S. 55.

(sic!).⁸⁷ Spätere Forschungen haben bewiesen, dass dies nicht die erste Originalkomposition war.

So dankbar die Musikdirektoren und Musiker für die Sammlungen verschiedener Komponisten, Kompilatoren und Verlage waren, gab es bald vereinzelte Stimmen, die von dieser Methode abrieten, vorallem aus Gründen der Monotonität der Werke. George Beynon, Arrangeur und Dirigent, plädiert 1916 für den Einsatz von klassischen Werken im Film: "Use Standard Works" lautet die Überschrift seines Artikels. Auch wurden diese Anthologien trotz aller Vorteile nicht von allen Kinobesitzern genutzt, da viele Musiker ihre Musik selbst arrangierten, um Kosten zu sparen und die Musikdirektoren ihren eigenen Geschmack in die Filmbegleitung einbringen wollten.

Der Organist des *Crown Theatre* in Alabama hat sich mit den Kategorien einer Filmmusiksammlung beschäftigt und schlägt die folgenden in einem Brief an die *Moving Picture World* vor:

Neutral, Marsch, Walzer, Overture, Selektion, Hurry, Nord und Süd, Mysterioso, Liebeslied, Berceuses, Pathetisch, Religiös, Indisch, Französisch, Orientalisch, Spanisch, Mexikanisch, Irisch, Negro, Rag, Englisch, Schottisch, Western, Chinesisch, Russisch, Ungarisch, Italienisch, Deutsch, One-Step.⁸⁸

Der Musikredakteur der *Moving Picture World* S.M.Berg findet die Liste beachtlich, bemängelt aber, dass sie zu undetailliert sei.

Beispielsweise gibt es sehr unterschiedliche Arten von *Walzer* oder *Marsch*. Die länderspezifischen Kategorien sollten nach Tempo untergeordnet werden. Seine bevorzugte Methode ist ein Kartensystem mit Kategorienbezeichnungen. Er hebt die Kategorien Nord und Süd lobend hervor und führt eine Begebenheit an, die zu der Zeit kein Einzelfall war. Ein Musiker aus dem Norden heuerte in einem Kino im Süden an. Bei seinem ersten Auftritt gab

⁸⁷ London, *Film Music*, S. 92.

⁸⁸ Vgl. *MPW*, Vol. 29, No.4, 1916, S. 637.

er zu einer patriotischen Szene eine bekannte Melodie aus dem Norden zum Besten. Sofort gab es Aufruhr im Publikum, dass sich dadurch attackiert fühlte.⁸⁹

Pauli hält fest, dass Filmmusikanthologien einerseits zu einem Zeitpunkt aufkamen, da die Filmproduzenten ein elitäreres Publikum ansprechen wollten, und andererseits zeitgleich mit der Gründung der MPPC (*Moving Picture Patents Company*). Es musste also Übersicht und Organisation sowohl in die Musik, als auch in die gesamte Filmschaugeschäft gebracht werden, um die zahlungskräftigere Klientel des Bürgertums anzulocken. Auch die Filmstudios realisierten bald, dass es billiger war, *originale Musik*⁹⁰ in Auftrag zu geben, als die Lizenzgebühren für bestehendes Notenmaterial zu bezahlen.

In einer Ausgabe des Jahres 1916 findet sich endlich worauf schon viele Leser lange Zeit warten. Eine Anzeige zu Clarence' Sinn eigener Musiksammlung mit dem Wortlaut:

Are you tired of playing waltzes and popular songs for all your pictures? Try "bringin out" the dramatic scenes with dramatic music. The "Orpheum Collection" contains the best music of this kind published. Issued in Three Series: for piano alone and orchestra.

6.3 Der Stummfilmorganist

Die ersten Orgeln im Kinobetrieb waren klassische Kirchenorgeln, sogenannte *straight organs*, die im Laufe der Zeit von den *unit*

⁸⁹ Vgl. *MPW*, Vol. 29, No.4, 1916, S. 637.

⁹⁰ Hier sind mit *originaler Musik* Werke gemeint, die unter den erwähnten Stimmungskategorien diverser Sammlungen zu finden sind.

organs - produziert von Firmen wie Wurlitzer, Kimball und Morton - ersetzt wurden. Diese Umstellung begleitete eine hitzige Diskussion über die Vor- und Nachteile beider Modelle.

Where the regular organ is dignified, sonorous, appealing, reverent, the theater organ shouts vengeance, frantically claws the enemy, wails with impassioned grief, screams with victory, sobs thickly with love, moans with remorse, cries like a baby, giggles like a young girl, does a Charleston, barks like a dog, and finally shoots itself with a bass drum."⁹¹

Kontrahänten der Kirchenorgel, wie Clyde Martin⁹² argumentieren, dass es viel zu wenig Filme gäbe, die den Einsatz klassischer Orgeln - gemeint waren noch *straight organs* - rechtfertigen.

(...) do you realize out of the entire output of association pictures in a week, there will not be over three reels that organ music will be appropriate? Again I say, the piano is the only instrument that can ever be used in playing the pictures.⁹³

In den Artikeln der *Moving Picture World* spricht sich Clarence Sinn deutlich für die Orgel als Instrument zur Filmbegleitung aus, wobei auch er die neuen *unit organs* bevorzugt. Ein Vorteil gegenüber dem Orchester sei die präzise Detailarbeit, die man mit einer Orgel leisten kann.⁹⁴ Auf eine gewisse Art liefert die Orgel kombiniert die Vorteile von Klavier und Orchester. Einerseits ermöglicht sie Improvisation und flexibles Reagieren auf die Bilder, da sie von nur einem Musiker bedient wird. Und auf der anderen Seite erbringen vor allem die späteren, ausgefeilten Modelle der *unit organs* klangliche Qualitäten, die an Orchester heranreichen und sie in manchen Fällen sogar übertreffen, handelt es sich um ein drittklassiges Orchester. Zudem sind gute Orchestermusiker schwierig zu finden und auf lange Sicht kostspieliger. Bei der ersten

⁹¹ Colwell, "Give the New Baby a Chance", *The American Organist*, Vol.10, No.5, 1927, zitiert in Anderson, *Music for Silent Films*, S. 130.

⁹² Clyde Martin war Redakteur der Filmzeitschrift *Film Index* und dort für die Musikabteilung verantwortlich.

⁹³ Martin, "Playing the Pictures," *Film Index*, S. 26-27.

⁹⁴ Vgl. Sinn, *MPW*, Vol. 24, No.7, 1915, S. 1077.

Anschaffung ist eine Orgel samt qualifiziertem Organisten zwar teurer als ein Orchester, doch diese Investition rentiert sich bereits nach kurzer Zeit für den Kinobesitzer.

Clarence Sinn wünscht sich eine portable Orgel mit nur einem Manual⁹⁵, dann würden mehr Kinobesitzer Orgeln anschaffen. Ein Organist könnte hingegen argumentieren, dass das Ergebnis mit so einem reduzierten Instrument weniger zufriedenstellend sei. Doch genauso wird ein Dirigent mit Recht behaupten, dass ein 20-Mann Orchester einen stärkeren Eindruck hinterlassen kann als ein Quartett. Sinn als großer Verfechter der Orgel schlägt vor, auf einer kleinen Orgel mit nur einem Manual, zusätzlich eine Klaviertastatur zu befestigen und somit beide Instrumente auf einmal zur Hand zu haben. Anscheinend wurde diese Idee bereits verwirklicht, denn er erwähnt die *Harmo Electric*, eine Pfeifenorgel, deren Manual auf eine Klaviertastatur montiert ist. Zeugnis dieses Instruments lässt sich auch einem Handelsblatt für Musik entnehmen. Darin wird die Patentierung der *Harmo Electric* erwähnt:

Patents Electric Piano-Organ. Chicago, III., August 13, 1916. - Walter J. Baker, of this city, has been awarded Patent No. 1,232,176 for a musical instrument, and has assigned the same to the Harmo Electric Co. The instrument is described as an electrically operated piano-organ incorporating a number of improvements in keyboard, octave coupling and attachments which permit piano or an organ.⁹⁶

Doch trotz der Vorteile zieht Sinn im direkten Vergleich ein Orchester der Orgelbegleitung vor. Die klanglichen Qualitäten eines - wohlgeerntet guten - Orchesters sind nicht zu übertreffen und wiegen anscheinend mehr als die Flexibilität nur eines Musikers. Seine Rangliste der Filmbegleitmethoden einschließlich Begründung sieht aus wie folgt.

1. Orchester - beste Klangfarbe (*tonal coloring*), schwach in der Detailarbeit

⁹⁵ Tastatur einer Orgel.

⁹⁶ *Music Trade Review*, 1916, S. 40.

2. Orgel – gute Klangfarbe, perfekt in der Detailarbeit
2. Klavier – schwache Klangfarbe, perfekt in der Detailarbeit

Eine gängige Praxis war es, die Orgel 40 bis 50 Minuten nach dem Orchester einsetzen zu lassen und den einzelnen Musikern so ihre Pausen zu ermöglichen. Die Hauptaufgaben der Orgel in Verbindung mit einem Orchester waren also orchestrale Effekte zu erzielen, einzelne Instrumente zu entlasten und zwischen Orchesterteilen improvisierend zu überbrücken.

Ein Grundproblem der Orgel – zumindest zu Beginn ihres Einsatzes in der Filmbegleitung – war, dass dieses Instrument dem Publikum aus der Kirchenmusik bekannt war und darauf für gewöhnlich ernste, klassische Musik zum Besten gegeben wurde. Um einen Ragtime auf der Orgel zu spielen, brauchte es laut Sinn einen sehr talentierten Musiker.⁹⁷

E. Russell Sanborn, ein langjähriger Organist aus Boston, wurde 1914 von einem Kinomanager gebeten, einen Film auf der Orgel zu begleiten. Anfangs sorgte er sich um seinen Ruf als Musiker, nahm die Sache jedoch sehr ernst. Seine Filmbegleitung erwies sich als großer Erfolg und lockte mehr Publikum nicht nur ins Kino, sondern auch zu seinen Orgelkonzerten.⁹⁸

Im selben Jahr bittet die Redaktion der *Moving Picture World* den treuen Leser Russell Sanborn, einige Artikel für die Musikabteilung bezüglich Orgelbegleitung zu verfassen. Sanborn thematisiert in seinem ersten Beitrag ein viel allgemeineres Problem. Er weist darauf hin wie stark die (negative) Beeinflussung der Bevölkerung durch die Medien in den vorangegangenen Jahren zugenommen hat. Sein Lösungsansatz liest sich konkret und simpel: Wenn jeder, der bei einer Filmproduktion beteiligt ist, vom Drehbuchautor bis

⁹⁷ Vgl. Sinn, *MPW*, Vol. 18, No.6, 1914, S. 599.

⁹⁸ Vgl. *MPW*, Vol. 21, No.6, 1914, S. 560.

zum Filmmusiker, seine individuelle Verantwortung bei der Formung der öffentlichen Meinung (*public thought*) realisieren würde, könnte vieles zum Positiven verändert werden. Filme könnten den Zustand der Welt "über Nacht" verbessern. Ein Hindernis sieht er jedoch darin, dass das Publikum von Tragik und Sensation angelockt wird, anstatt von anspruchsvollen, intelligenten Filmen. Und da die Produzenten und Kinobesitzer ihr Publikum zufrieden stellen möchten und in erster Linie nach guten Einnahmen trachten, ist für sie der künstlerische Wert ihrer Produktionen zweitrangig.

Dieser Vorwurf kann natürlich nicht für alle Filmschaffenden gelten, doch spricht Sanborn hier ein großes Problem der Kunstszene an. Kunst versus Kommerz. Ist ein Produkt keine Kunst, wenn es massentauglich ist? Darf Kunst unterhalten? Muss Kunst eine Form von Belehrung beinhalten? Diese Denkanstöße sind heute genauso brisant wie vor 100 Jahren.

Nach diesem kurzen Exkurs geht Sanborn auf die Filmbegleitung ein. Er rät von Improvisation ab, da Musik, die dem Publikum bekannt ist, leichter zugänglich.⁹⁹

Berg kündigt im August 1916 eine umfangreiche Artikelserie für Organisten an, da Kinoorgeln schon in 70% der Kinos verwendet werden und ca. 60% der Musiker den Film ausschließlich mit einer Orgel begleiten.

Für diese Reihe konnte er den anerkannten New Yorker Organisten Norman Stuckey gewinnen und die Themen lauteten wie folgt:¹⁰⁰

1. *The Organ*
2. *How a pianist can become an organist*
3. *Technic (including manual and pedals)*
4. *Registration (including stops and combinations)*

⁹⁹ Vgl. Sanborn, *MPW*, Vol. 21, No. 9, 1914, S. 1225.

¹⁰⁰ Vgl. *MPW*, Vol. 29, No.4, 1916, S. 637.

5. *Effects and phrasing*
6. *Suitable music and screen action it depicts*
7. *How a church organist can become a picture player*

Ich möchte im Folgenden einige der Kapitel zusammengefasst wiedergeben:

How the Pianist can become an Organist

Im Normalfall führt der Weg zu einer Organistenkarriere über eine erfolgreiche Laufbahn als Pianist. Ein bekanntes Beispiel stellt Felix Mendelssohn Bartholdy - einer der bedeutendsten Vertreter der Romantik - dar, der, neben seiner Karriere als Komponist, Pianist und Dirigent, in späteren Jahren als angesehener Organist tätig war.

Da die Voraussetzungen bezüglich der Tastatur von Klavier und Orgel beinahe gleich sind, ist es naheliegend, die technische Basis des Spiels am Klavier zu erlernen. Der Organist Stuckey empfiehlt dazu Werke von Johann Sebastian Bach, Johann Baptist Cramer oder Carl Czerny. Die Orgel perfekt zu beherrschen erfordert Zeit, Übung und Geduld, hält er zukünftige Orgelvirtuosen zur Disziplin an. Dies gilt jedoch für jedes Instrument, wie ich aus eigener Erfahrung bestätigen kann. Hilfreich beim Einsatz der Orgel zur Filmbegleitung ist Spielerfahrung in Kombination mit einem Orchester, da von der Orgel viele orchestrale Effekte verlangt werden. Ein *Must-have*: in diesem Zusammenhang ist laut Norman Stucky das Lehrbuch *Complete Organ Method: A Classic Text on Organ Technique*¹⁰¹, von Stuckey kurz *The Organ* genannt. Neben den Erläuterungen zum Aufbau und zu den technischen Details einer Orgel, enthält das Werk genaue Instruktionen zur Verwendung der Pedale und Register inklusive zahlreicher praktischer Übungen. Wie beim Klavierspiel gilt auch für die Orgel,

¹⁰¹ John Stainer, F. Flaxington Harker, Rollin Smith, Schirmer Verlag, 1909.

dass die Finger und das Handgelenk frei bewegbar sind und dazu ist unermüdliches Üben der Schlüssel. Der Anschlag auf einer Orgel unterscheidet sich vom Klavieranschlag maßgeblich. Der Ton erklingt zwar sofort, nur scheint er manchmal zeitverzögert, da die Orgelpfeifen sich in einiger Entfernung des Organisten befinden können. Für die richtige Beherrschung des Orgelanschlags ist ein eindeutiger Unterschied zwischen Legato und Staccato essentiell. Genauso wichtig ist die unabhängige Bewegung von Händen und Füßen, da die Pedale mit den Füßen bedient werden. Als Übung für Anschlag und Pedalarbeit eignen sich Fugen von Johann Sebastian Bach hervorragend. Des Weiteren schlägt Stuckey Übungen vor, um die Pedalarbeit zu verbessern. Der Schlüssel zu einer ausgezeichneten Bassführung sei die Beherrschung des Staccato am Pedal. Obwohl, oder gerade weil das Volumen des Instruments enorm ist, soll dieses mit Bedacht eingesetzt werden. Der Organist solle nach feinem, differenziertem Klang streben und erst im Spannungsaufbau das volle Orgelvolumen verwenden.¹⁰² Ebenso essenziell wie die technische Beschaffenheit des Instruments zu kennen, ist eine fundierte Kenntnis der Musiktheorie (Formenlehre, Musikanalyse, Musikgeschichte, Harmonielehre, Kontrapunkt, Improvisation, Modulation...). Abschließend zitiert Stuckey den britischen Historiker Edward Gibbons: *Every person has two educations- one which he receives from others, and one more important which he gives himself.*¹⁰³

The Art of Registration

Auf die Kunst des Registrierens eingehend, vergleicht Stuckey den Organisten mit einem Maler, der eine Farbpalette in in Händen hält. Auch musikalisch gilt es zu färben. Die Namen der Register sind zwar von der Orchesterinstrumentierung übernommen, haben aber

¹⁰² Vgl. Stuckey, *MPW*, Vol. 29, No.10, 1916, S. 1544.

¹⁰³ Stuckey, Ebd.

klanglich oft wenig gemeinsam. Bei einem Orchester können einzelne Instrumente solistisch hervortreten, während der Orchesterklang unverändert bleibt. Bei der Orgel ändert sich durch Registration der gesamte Klangkörper. Für Komponisten sei es daher ratsamer, Kombinationen anstatt einzelner Register zu verwenden. Die Auswahl der Klangfarbe, also des Registers bei der Orgel, ist von großer Bedeutung im Hinblick auf die musikalische Interpretation der Filmszenen. Um diesen Entscheidungsprozess zu erleichtern, empfiehlt Stuckey das Studium der symphonischen Konzerte als Inspiration für emotionale Begleitmusik. Speziell Beethovens neun Symphonien hält er für prädestiniert für die musikalische Darstellung des menschlichen Dramas. Als Beispiel analysiert er die 6. Symphonie "Pastorale".¹⁰⁴ Die Kunst des Registrierens und des Legato Anschlags sind Kennzeichen eines guten Organisten.

*How the church organist can become a picture player.*¹⁰⁵

Zuerst muss sich der angehende Filmorganist von seinem gewohnten Kirchenorgelstil verabschieden und die Orgel beinahe wie ein Klavier betrachten, da die Anschlagstechniken eher dem Klavier entsprechen. Entscheidend ist - wie bereits erwähnt - die Beherrschung eines präzisen Staccato am Pedal. Zur Erscheinungszeit dieses Artikels, September 1916, herrschte bereits eine große Nachfrage nach begabten Organisten, da in den vorangegangenen Monaten viele Kinobesitzer von Klavier oder Orchester auf Orgel umgestiegen waren.

Die steigende Beliebtheit der Orgelbegleitung wird durch die geringe Anzahl an spezifischen Orgelkompositionen für Filme eingebremst und Beynon rät allen Organisten, die "hohe Kunst der

¹⁰⁴ Vgl. Stuckey, *MPW*, Vol. 32, No.1, 1917, S. 98.

¹⁰⁵ Vgl. *MPW*, Vol. 29, No.12, 1916, S. 1833.

Improvisation“ zu erlernen. Er hält nichts davon, Klavier- oder Orchesterpartituren auf der Orgel zu spielen. Er nennt dies sogar “Prostitution der Orgelkunst”, räumt aber ein, dass der Mangel an Literatur Schuld trägt.

Die Musikauswahl stellt für erfahrene Pianisten keine Schwierigkeit dar. Berg empfiehlt - dies gilt für jedes Begleitinstrument - die letzten Minuten des Films mit einem bekannten Liebeslied ausklingen zu lassen. Vorausgesetzt natürlich, dass der Film gegen Ende eine Liebesszene birgt, doch dies ist laut Berg erfahrungsgemäß der Fall. Auf diese Art behält der Zuschauer das Lied auch nach dem Kinobesuch noch im Ohr. Er zählt in diesem Zusammenhang Werke auf, die speziell für die Orgel gut geeignet sind (“Mondscheinsonate”, “An den Frühling”, Arien aus “Lohengrin”) meint aber, dass die geläufigen Klavierstücke auch für Orgel funktionieren.

Die Gegner und Befürworter von Orgelbegleitung zum Film unter Musikern und Kinobesitzern halten sich, gemessen an den Reaktionen der *Moving Picture World* Leser, ungefähr die Waage. Ein Vorteil der Orgel gegenüber dem Klavier ist zweifellos die Nachahmung orchestraler Tonfärbungen, um sogenannte *grand music* zu erzeugen. Wie für den Pianisten gilt auch für den Organisten, dass er nicht alle hintereinander gezeigten Filme ohne Unterbrechung begleiten soll. Einerseits führt dies schnell zu Überanstrengung auf Seite des Musikers und kann auf das Publikum monoton wirken. Gleiches betrifft ein Orchester, obwohl das Spektrum an Tempo und Klangfarbe hier breiter gefächert ist. Beynon ist der Meinung, dass die Orgel nicht für Komödien und lustige Szenen geeignet ist. Er beschreibt Orgelmusik als ehrwürdig, ruhig und düster (*dignified, sedate and sombre*) und empfiehlt, vor allem für Komödien, nach wie vor ein Klavier zu verwenden. Dies traf bestimmt auf die ersten Versuche von

Orgelmusik im Kino zu, die praktisch noch von Kirchenorgeln dargeboten wurde, doch mit den bald darauf produzierten neuen Modellen (*unit organs*) mit breiteren Klangspektren und vielen akustischen Möglichkeiten mit Hilfe der Register, stellte auch die Verwendung bei Komödien keine Schwierigkeit mehr dar.

6.3.1. Elektronische Begleitinstrumente

Der Einfallsreichtum der Hersteller in Anbetracht der technischen Anforderungen und die Reihe der neuen, speziell zur Filmbegleitung entwickelten Instrumente ist beachtlich. Zur Blütezeit der – hauptsächlich - elektrischen Musikinstrumente kam es, als das Klavier allmählich aus den Kinos verschwand und die wohlhabenden Kinobesitzer begannen, sich Orchester zu leisten. Kleine, schlechter situierte Kinos bildeten bald die Hauptklientel für elektrisch betriebene Musikinstrumente, die einen Orchesterklang nachahmen konnten, doch auch größere Häuser griffen auf die neuen Innovationen zurück, beispielsweise um das Orchester zu entlasten. Zudem nahmen die Ausstattungen der neuen Instrumente spektakuläre Dimensionen an, sodass eine Orgel durchaus als eine prestigeträchtige Anschaffung gelten konnte.

Sinn bewirbt im Laufe seiner Kolumne eine Vielzahl an elektronischen Musikinstrumenten. Allmählich kristallisieren sich seine bevorzugten Herstellerfirmen Deagan und Seeburg heraus. 1911 ist die Firma von J.C.Deagan der größte Instrumentehersteller weltweit. Sinn berichtet in der *Moving Picture World* ausführlich von einem Besuch in Deagans Fabrik im Sommer 1913 und beschreibt die neuesten Instrumente, die "Deagan Electric Cathedral Chimes" und das "Peerless Electronic Piano". Im

Gegensatz zu Xylophonen und Glockenspielen seien diese Instrumente sehr einfach in der Bedienung und Instandhaltung und außerdem relativ mobil. Darüberhinaus produziert Deagan elektrische Marimbas, Glockenspiele und Xylophone.

Doch was zeitweise wie gut platzierte Werbung wirkt, ist eine genuin gemeinte Empfehlung der Instrumente im Hinblick auf ihre Qualitäten.

Den Innovationen auf diesem Gebiet stehen manche Musiker skeptisch gegenüber. Ein Leserbriefschreiber ist besorgt, dass die neuen Instrumente den professionellen Musikern die Arbeitsplätze wegnehmen könnten, da sie auch von Laien zu bedienen sind.

“Music machines are beginning to displace orchestras in the cheaper theatres (...)”¹⁰⁶.

Sinn entschärft diesen Verdacht ein wenig und insistiert auf qualifizierte Musiker, trotz einfach zu bedienender Instrumente.

“Somebody must manipulate (=bedienen, Anm.d.A.) these machines. I insist that such operators must be qualified members of the American Federation of Musicians.”¹⁰⁷ Die neuen elektronischen Instrumente erfordern zwar keine fundierte, technische Ausbildung mehr, jedoch kommt es nach wie vor auf den Einsatz und die Kombinationen der Effekte, also auf die Spielfertigkeit an, die nur ein erfahrener und talentierter Musiker erzielen kann.

1914 entwickelt J.C.Deagan das *Unaphone*.¹⁰⁸ Zu bedienen sei dieses wie ein Glockenspiel, doch klanglich steht es erstaunlicherweise den Blasinstrumenten oder dem Vox Humana Register der Orgel näher.

Im August 1916 findet in Chicago ein Kongress von Instrumentenherstellern statt.¹⁰⁹ Lokaler Vertreter ist die Firma Seeburg mit dem *Seeburg Motion Picture Player*. Die größte

¹⁰⁶ Vgl. *MPW*, Vol. 16, No.6, 1913, S. 584.

¹⁰⁷ Sinn, Ebd.

¹⁰⁸ Vgl. *MPW*, Vol. 20, No.7, 1914, S. 952.

¹⁰⁹ Vgl. *MPW*, Vol. 29, No.7, 1916, S. 886.

Attraktion der Ausstellung - obwohl bereits um die Jahrhundertwende erfunden - sind die *player pianos*, selbstspielende Klaviere und Orgeln, die mit sogenannten *music rolls* (Noten- oder Klavierrollen) betrieben wurden. Dies sind vorgefertigte perforierte Streifen, die in das Instrument eingespannt werden und mittels dieser Technik ein Musikstück erklingen lassen. Die Position und die Länge der Löcher bestimmen die Tonhöhe. Der Streifen verläuft über einen sogenannten *tracker bar*, eine Schiene mit ursprünglich 58 Löchern, die allmählich auf 88 Löcher (entspricht einem Loch je Klaviertaste) ausgeweitet wurde. Um das Instrument nicht gänzlich seiner dynamischen Möglichkeiten zu berauben, waren ein Lautstärkepedal und ein Hebel zur Temporegulierung eingebaut. Die vergleichsweise einfache Handhabung dieser Geräte legt nahe, dass dieses Instrument nun von jederman betrieben werden kann und somit Personalkosten eingespart werden können. Mit dem Argument, dass ein Instrument, egal welcher Art, in den Händen eines fähigen Musikers noch immer am besten aufgehoben sei, versucht Sinn diesen Verdacht zu entkräften.

Eine weitere Neuheit der Ausstellung stellt das *Violano-Virtuoso (Electrical Violonist)* - eine Kombination von Klavier und Geige - dar. Die beiden Instrumente werden elektrisch betrieben und basieren auch auf dem Notenrollenprinzip der perforierten Streifen.

Zu den großen Namen der Instrumenteindustrie zählt zweifellos die 1853 von Franz Rudolph Wurlitzer (1831-1914) in Cincinnati gegründete *Rudolph Wurlitzer Company*. Laut Sinn resultierte der auf 1909 zu datierende Einstieg der Firma ins Filmgeschäft in der Tatsache, dass durch den Aufschwung der Nickelodeons eine Anwendungsmöglichkeit für die elektronischen Instrumente der Firma entstand. Ab 1910 widmete sich Wurlitzer verstärkt der Kinoorgel und bereits 1916 hatten die Verkaufszahlen der

Kinoorgeln die verschwindende Nachfrage an Photoplayern überflügelt.¹¹⁰

Auch Clarence Sinn geizt nicht mit Empfehlungen von Instrumenten der Firma Wurlitzer.

Besonders die elektrische Orgel "Wurlitzer-Hope-Jones Unit" wird in seiner Kolumne exzessiv beworben. Bei all seinen Empfehlungen räumt er ein, dass diese Instrumente nicht als Konkurrenz für ausgebildete Musiker verstanden werden sollen, sondern eine Zusatzausstattung bilden können, die in kleinen Kinos ein Orchester ersetzen kann.¹¹¹

Besonders die Besitzer derselben zeigten reges Interesse an den neuen Instrumenten, da der Großteil der Kombinationsinstrumente, die seit einigen Jahren am Markt waren, aus einem schlechten Klavier und ein paar eingebauten Orgelpfeifen bestanden haben. Mit der Anschaffung dieser Geräte wollten die Manager ihren Kinos einen Hauch von Kinopalast verleihen, wie es die großen Häuser in den Städten auch dank ihrer Orchester ausstrahlten.

6.3.1.1 Ein-Mann-Orchester

Ob der steigenden Popularität von *One-man Orchestras*, widmet Clarence Sinn in einer Juliausgabe des Jahres 1914, zusätzlich zu seiner Kolumne *Music for the Pictures*, einen ausführlichen Artikel den neuen Instrumenten zur Filmbegleitung.¹¹² Unter dem Titel *Musical Accessories to Motion Pictures* nennt er die wichtigsten - d.h. am häufigsten eingesetzten - Geräte, deren

¹¹⁰ Vgl. Cooke, *A history of film music*, S. 77.

¹¹¹ Vgl. Sinn, *MPW*, Vol. 19, No.9, 1914, S. 1072.

¹¹² Vgl. *MPW*, Vol. 21, No.2, 1914, S. 203.

Kurzbeschreibungen im folgenden statt finden.

1. *Wurlitzer Motion Picture Orchestra (Wurlitzer Hope-Jones Unit Orchestra)*

Dieses Instrument war laut Sinn das erste seiner Art am Markt. Es ist eine Kombination aus Klavier und Orgelpfeifen, die jeweils unterschiedliche Instrumente imitieren. Weiters enthält es Schlagwerkimitationen wie Xylophon, Tambourin oder Kastagnetten, sowie Geräuscheffekte (Autohupe, Klingeln, Pferdehufe, usw.) Es wird wie eine Orgel mit zwei übereinanderliegenden Manualen gespielt.

2. *Photoplayer*

Photoplayer wurden von vielen Firmen produziert. Die Erfindung des Instruments geht auf die *Van Valkenberg* Brüder aus Berkeley zurück. Ebenso wie das Gerät von Wurlitzer ist dies eine Kombination aus Klavier, Orgel und Schlagwerkregistern mit zusätzlichen Geräuscheffekten, das auch mit Hilfe von Notenrollen zu bedienen ist. Die Novität bei diesem Instrument ist der sogenannte *cut-out button*. Mit dieser Vorrichtung können zwei Streifen zeitgleich eingespannt werden und während einer "spielt" wird der andere ausgetauscht. Weiters kann zwischen den Streifen ohne Musikunterbrechung gewechselt und auch jederzeit gestoppt werden. Dies ermöglicht es dem Spieler, einen Film detailgetreuer und ohne Unterbrechungen zwischen den Stücken zu begleiten. Die 2-Streifentechnik erlaubt es außerdem, schnell vor- und zurückzuspulen und bestimmte Stücke aus Gesamtwerken durch Markierungen am Streifen separat zu spielen. Dies erfordert wiederum Erfahrung und Talent vom Spieler und spricht dagegen, solche Geräte von Laien bedienen zu lassen.

3. Bartola Keyboard Attachment

Diese Innovation der Bartola Company ist kein neues Instrument, sondern, wie der Name schon verrät, ein Keyboard-Aufsatz, der drei Oktaven von Orgelpfeifen kontrolliert, respektive zwei Sets von Flöten und Geigen stimmlich imitieren kann. Er wurde erstmals im Rahmen der *Exhibitor's Convention*, (Juli 1913) im *Grand Central Palace Theatre* in New York präsentiert. Der Vorteil dieses Aufsatzes besteht darin, dass er auf jedes Klavier montierbar ist und wie ein zusätzliches Manual funktioniert. Überdies enthält er auch Schlagwerk und Geräuscheffekte.

4. Seeburg Motion Picture Player

Justus Percival Seeburg (eigentlich Sjöburg), ein schwedischer Emmigrant, der 1887 sechszehnjährig nach Amerika ausgewandert war, gründete 1902 in Chicago die J.P. Seeburg Company. Die erfolgreiche Firma dominierte die Produktion von Musikautomaten (*Jukebox*) bis in die 50er Jahre.

In der *Moving Picture World* widmet Sinn dem *Style M. Motion Picture Player* von Seeburg eine ausführliche Beschreibung. Es handelt sich um eine Kombination aus Orchester- und Orgelinstrumentation, welches sowohl manuell als auch automatisch zu bedienen ist. Das Instrument besitzt 104 Orgelpfeifen und zwei Manuale, ein Klaviermanual mit 88 Tasten und ein Orgelmanual mit 61 Tasten. Das Schlagwerk und die Geräuscheffekte werden mit Fußpedalen und mit Knöpfen an den Seiten der Orgel bedient. Die Verbesserungen gegenüber früheren Geräten betreffen das Gebläse, welches nun kinetisch funktioniert und überall im Saal platziert werden kann, solange es mit einem Schlauch mit der Orgel verbunden ist.

5. Deagans Bells

John Calhoun Deagan (1853-1934) gründete 1880 in St. Luis die J.C.

Deagan Company und siedelte zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach Chicago. Deagan war professioneller Konzertklarinetttist, der sich sehr für Physik und speziell für Akustik interessierte. Ihm verdanken wir die Standardisierung des Kammertons¹¹³ auf 440 Hertz. Im Laufe seiner Karriere brachte er unzählige bemerkenswerte Instrumente hervor (Vitaphone, Electrical Marimbaphone, Namiba, Electrical Unaphone, Tubular Cathedral Chimes uvm.).

Die elektrischen Instrumente wurden auf einem Keyboard gespielt, das sich im Orchestergraben befand. Die Orgelpfeifen konnten wiederum überall im Saal montiert werden. Durch die Autonomie des Klangkörpers von der Tastatur hat Deagan das Problem beseitigt, dass Pfeifen und Glocken durcheinander geraten können. Manche Manager installierten die Orgelpfeifen im Foyer des Kinos und ließen die Musiker während der Pausen spielen, um vorübergehende Passanten anzulocken. Ein weiteres erwähnenswertes Instrument von Deagan im Zusammenhang mit der Werbung um Kunden ist das *Unaphone*, oder *Una-Fon*. Es war wahrscheinlich das beliebteste Ballyhoo Instrument der 10er und 20er Jahre. Es wurde mittels einer kleinen Tastatur bedient und ließ sich einfach auf die Ladefläche eines Lastwagens heben, um durch die Stadt zu paradieren und geräuschvoll auf kommende Attraktionen aufmerksam zu machen.

6.4 Das Stummfilmorchester

Bis auf vereinzelte, frühe Versuche das Orchester im Kino zu etablieren – man denke an Camille Saint-Saens Originalmusik für

¹¹³ Der Kammerton ist der gemeinsame Ton, angegeben in Schwingungen pro Sekunde (Hertz), auf den ein Orchester gestimmt ist.

“L'assassinat du duc de Guise” 1908 - gelang es erst ab ca. 1914, den Orchesterbetrieb standardisiert in größeren Häusern einzurichten. Das *Strand Theatre* in New York besaß zu diesem Zeitpunkt ein 30 Mann starkes Orchester zuzüglich eines Organisten und vier Sängern. Ab den 20er Jahren stieg die Musikeranzahl oft auf 50 oder 60 an und es war nicht ungewöhnlich, bei großen Premieren Musiker von anderen Orchestern zu “mieten” sodass der Film von über 100 Musikern begleitet wurde.

Dieser Aufwand brachte jedoch auch Probleme mit sich, die größtenteils dem Dirigenten übertragen wurden. In den meisten Kinos hatte er nur ein bis zwei Tage - in größeren Häusern manchmal länger - Zeit, die musikalische Bearbeitung des Films, also die Kompilation der Musikstücke, vorzunehmen. Oft beendete er diese Arbeit am Abend vor der Premiere, am darauffolgenden Vormittag wurde geprobt und am Nachmittag fand bereits die erste Vorstellung statt.

Diese Hindernisse in der Fertigstellung der Musikbegleitung lagen zum großen Teil an der nach wie vor präsenten Ignoranz vieler Regisseure und Produzenten, die Musik noch immer als “a necessary evil”¹¹⁴ betrachteten.

Ein wichtiger Entwicklungsschritt war zweifellos D.W. Griffiths Epos “Birth of a Nation”, das 1915 in New York mit einem fünfzigköpfigen Orchester und der Kompilation, teils Komposition, von Joseph Carl Breill aufgeführt wurde. Der Erfolg auf allen Seiten überzeugte sowohl Kinobesitzer als auch Filmproduzenten vom kommerziellen Nutzen der Filmmusik. Im gleichen Jahr wurde die erste Musikabteilung der Paramount Studios gegründet und George W. Beynon, der ab 1918 auch die Kolumne “Music for the Pictures” leitete, wurde als Direktor der Abteilung eingesetzt.

¹¹⁴ London, *Film Music*, S. 45.

Mit dem Aufschwung der Orchester in den letzten Jahren des Stummfilms, taten sich für Dirigenten angesehene und lukrative Karrieremöglichkeiten auf. Neben der Orchesterleitung war es oft ihre Aufgabe, die Musik für die Filme auszuwählen. Dafür standen ihnen umfangreiche Bibliotheken zur Verfügung und manche Häuser beschäftigten einen eigenen Kompilator, der nur dafür verantwortlich war, Musik zu kategorisieren und zu archivieren. Die großen Orchester wurden nicht ausschließlich zur Filmbegleitung eingesetzt, sondern sorgten zudem vor und nach den Filmen für musikalische Unterhaltung. Als bewährtes Mittel, das Publikum nach dem ersten Film noch zu behalten und eventuell in die 2. Vorstellung zu locken, galt, Musik zu spielen, die in der Lobby hörbar war. Das Kinopublikum erfreute sich an der Musik genauso wie am Film, manche sogar mehr an der Musik, wie Auszüge aus Leserbriefen beweisen. Nicht zu unterschätzen ist der pädagogische Aspekt des Orchesters im Kino auf den an anderer Stelle eingegangen wird. Werke, die ansonsten nur einem kleinen Kreise von Oper- und Konzertbesuchern vorbehalten waren, fanden nun größere Verbreitung in der Öffentlichkeit.

6.4.1 Aufbau des Stummfilmorchesters

So manche Normen der Stummfilmmusik wurden, trotz divergierender Anforderungen, direkt und unverändert von der Vaudevillepraxis übernommen. Dies betrifft auch die Zusammensetzung des Orchesters. Die Größe des Orchesters variierte je nach Kino und Film. Das Stummfilmorchester der großen Kinos war zusammengesetzt wie ein Sinfonieorchester.

Es besteht aus vier Bereichen: Streicher, Holzbläser, Blechbläser und Schlagwerk. Drei dieser vier Gruppen können wiederum in vier Teilgruppen gegliedert werden, da die Instrumente unterschiedliche Klangfarben besitzen. Holzbläser und Blechbläser sind für die Klangfarben zuständig, die Streicher erzielen die dynamischen Effekte *legato* und *pizzicato*. Jedes Instrument hat drei Klanghöhenregister, tief, mittel und hoch, die wiederum unterschiedliche Farben besitzen.

Der Einsatz der Blechbläser bereitete so manchem Dirigenten Kopfzerbrechen und wird auch in der Kolumne der *Moving Picture World* ausführlich besprochen.¹¹⁵ Die Verwendung dieser Gruppe erwies sich ob ihrer klanglichen Dominanz als wenig adäquat zur Filmbegleitung. Beynon meint, ein 10-Mann Orchester solle nur aus Streichern, Holzbläsern und einem Schlagzeuger für gelegentliche Effekte bestehen. Daneben solle ein Klavier oder eine Orgel spielen, als Abwechslung und um das Orchester zu entlasten. Blechbläser (zu denen er das Französische Horn nicht zählt, weil es den Holzbläsern klanglich näher steht), sollten erst ab einer Anzahl von 14 Musikern dazugenommen werden.¹¹⁶

Die Blechblasinstrumente eignen sich jedoch besonders gut für Solopartien, da sie sich in der Klangfarbe eindeutig vom Orchester abheben können, sofern die Blechsektion nicht zu laut eingesetzt wird. Blechbläser erzeugen das Volumen, den "vollen Klang" des Orchesters. Dieser Klang ist aber mit Vorsicht zu genießen, da er auf Dauer überfordernd und sogar störend wirken kann. Abgesehen vom Rhythmus trägt der Bereich Schlagwerk zur "Masse" des Orchesters bei, ist aber auch gut mit Zurückhaltung beraten. Als um 1915 die Orchester Einzug in die großen Kinos halten, wird auf der musiktheoretischen Seite der Einsatz des Themas ausgiebig verhandelt. Der große Vorteil eines Orchesters ist, dass das Thema

¹¹⁵ Vgl. *MPW*, Vol. 36, No.3, 1918, S. 393.

¹¹⁶ Vgl. *MPW*, Vol. 37, No.1, 1918, S. 72.

von verschiedenen Instrumenten solistisch gespielt werden kann und somit je nach Instrument, andere Charakteristika oder emotionale Colorierungen erzeugt werden können. Grundsätzlich symbolisieren Geigen und Flöten heitere und komödiantische Stimmung, die Trompete wirkt imposant und majestätisch, ein Cellosolo melancholisch. Durch diese Variabilität klingt das Thema nicht monoton. Diese Methode wurde gewiss von vielen namhaften Komponisten angewandt und erwies sich eben in der Filmbegleitung als praktikabel.

Richard Wagner verlangte: "I must have beauty, light and color"¹¹⁷. Nicht umsonst wird seine Musik häufig als "farbenreich" beschrieben.

Im Normalfall war auch eine Orgel vorhanden, die in den Orchesterpausen sowie in Kombination mit dem Orchester zum Einsatz kam.

Neben der Problematik der "orchestralen Überbesetzung" hatte sich der Dirigent eines Kinos mit etlichen anderen Hürden herumzuschlagen. Nach der Besetzungsfrage ging es an die Musikauswahl, die sich so gestalten sollte, dass die ausgewählten Werke neben Synchronität zum Film auch ein homogenes Ganzes ergaben. Die Musikauswahl oblag hier meist den Dirigenten und musikalischen Leitern der großen Häuser. Ihre Kollegen in kleineren Kinos übernahmen die Kompilationen und änderten die Partituren ihrer Besetzung entsprechend. In kleineren Theatern gab es reduzierte Orchestervarianten - meist ohne Blechbläser - die für die Filmbegleitung völlig ausreichend waren, denn zu aufdringliche Musik lenkte die Zuschauer vom Film ab und konnte zu einer Konkurrenz zwischen Film und Musik führen. Die Salonorchester der kleineren Häuser waren laut Kurt London meist folgendermaßen besetzt: 4 erste und 2 zweite Geigen, 1 oder 2 Celli und 1 Kontrabass, 3 oder 4 Holzbläser (manchmal Blechbläser), 1

¹¹⁷ Jones, *The art of light and color*, S. 102.

Klavier, 1 Schlagzeug und gegebenenfalls ein Harmonium oder eine Orgel.¹¹⁸

Der wohl bekannteste musikalische Leiter und Dirigent zu dieser Zeit war Hugo Riesenfeld. Geboren 1879 in Wien, studierte er am Wiener Konservatorium Geige und Dirigat. Gustav Mahler, der von 1897 bis 1907 Direktor der Wiener Oper war, holte Riesenfeld an die Wiener Oper. Dort brachte er sein erstes Ballett "Chopins Dance" heraus. 1907 ging er nach Amerika um bis 1911 an der *Manhattan Opera* als Konzertmeister und Dirigent zu arbeiten. Durch Samuel "Roxy" Rothapfel gelangte er an das *Rialto Theatre*, eines der drei größten Lichtspielhäuser dieser Ära, wo er bald das 40-köpfige Orchester leitete. Dort stieg er zum bekanntesten Musikdirektor seiner Zeit auf und arbeitete erfolgreich mit Rothapfel zusammen, der die Musik auswählte, während Riesenfeld das Arrangieren übernahm. Sein Eintritt ins Filmgeschäft ist auf ca. 1915 zu datieren. Er war auch einer der ersten Komponisten und Dirigenten, die im Medium Film das Potenzial sahen, klassische Musik einem größeren Publikum näherzubringen.

To be the bridge which connects those incompetent to judge good music with those who appreciate the high standards of the Metropolitan Opera - that is the mission of an orchestra such as we have here. I feel quite safe in saying, and I say in all sincerity, that because of the thousands of persons whom it reaches every day of the week, this orchestra is more directly responsible than any symphony orchestra now in existence.¹¹⁹

Auch Samuel Rothapfel erkennt diesen gesellschaftlichen Wert von Film als pädagogisches Instrument. Er meint, Film habe einen distinktiven emotionalen Anspruch. Durch eine gute Musikauswahl wird dieser psychologische Anspruch verdoppelt und macht den

¹¹⁸ Vgl. London, *Film Music*, S. 48.

¹¹⁹ Riesenfeld, *MWP*, Vol. 32, No.1, 1917, S. 98.

Film zum besten *educator* den es gibt.¹²⁰

6.5 Synchronisation von Bild und Ton

Resultierend aus ihren bisherigen Erfahrungen kamen die Filmmusikschaffenden zu dem Schluss, dass die *ideale Musik* für den Film eigens dafür komponierte Musik sein müsse. Trotz dieser weit verbreiteten Meinung, hielt sich die Menge der spezifischen Originalkompositionen in Grenzen, solange Bild und Ton mechanisch noch nicht verknüpft werden konnten. Das Hauptproblem aus musikalischer Sicht war eindeutig das der Synchronisation. Kurt London schreibt dazu:

As long as the film remained silent, there was only one method of musical accompaniment for it: the comprehensive line that was compiled or composed, and not built upon absolute synchronisation.¹²¹

Selbst bei speziell komponierten Scores war es nicht selbstverständlich, dass die Musik mit den Bildern exakt korrelierte. Es wurden verschiedene Systeme ausprobiert, dieses Präsentationsproblem zu lösen. Einige dieser Methoden erwiesen sich als erfolgreich und wurden von den großen Häusern adaptiert. Beynon erwähnt in der *Moving Picture World* zwei verschiedene Methoden des Arrangierens um Bild und Ton zu synchronisieren.

1. Die Dauer des Musikstücks und die entsprechende Tempoangabe sind in der Partitur des Scores enthalten. Hierbei besteht die Gefahr, dass Musik und Film "auseinanderdriften", je länger die Szene dauert.
2. Block System. An mehreren Stellen der Partitur, etwa alle 32 Takte, befinden sich *cues*, die dem Dirigenten und den

¹²⁰ Vgl. Rothapfel, Ebd.

¹²¹ London, *Film Music*, S. 25. .

Musikern anzeigen, wo der Film gerade sein sollte.

Keine dieser Methoden garantiert perfekte Synchronität, doch bei intelligenter Anwendung bringen sie sehr gute Ergebnisse. "The real secret of synchronisation is cooperation"¹²², verrät Berg, und meint damit die funktionierende Zusammenarbeit von Dirigent, Musikern und Vorführer.

Die größte Herausforderung in der synchronen Filmbegleitung stellte die Wahl des Tempos dar. Dies gestaltete sich deshalb so schwierig, weil die Filme selten in der angegebenen Länge projiziert wurden. Einerseits wurden ganze Szenen herausgeschnitten - je nach Zensur des jeweiligen Bundesstaates - oder die Laufgeschwindigkeit des Projektors variierte von einem Kino zum anderen. Die synchronisierte Musik basierte auf einer Geschwindigkeit von 1000f (ca. 305 Meter) pro 15min Film. Ein 100-minütiger Film bestand demnach aus sieben Filmrollen. Wenn zwei Projektoren vorhanden waren, verlor der Vorführer beim Wechsel der Rollen keine Zeit, mit nur einer Maschine hingegen dauerte dieser Vorgang ein paar Sekunden und veränderte somit kontinuierlich die Filmlänge. Erst Ende der 20er Jahre wurde dieses Problem gelöst, als mit der Einführung des Tonfilms ein Projektionsverfahren entwickelt wurde, das die Musik am Filmstreifen integriert und somit Synchronisation gewährleistet.

¹²² Berg, *MWP*, Vol. 32, No.1, 1917, S. 98.

7 Musikalische Aufführungspraxis

Gillian Anderson unterscheidet zwei Stile in der Begleitung von Stummfilmen: *Einfach* und *elaboriert*. Diese seien von den finanziellen Möglichkeiten des Theaters abhängig und betreffen jeden Aspekt der filmmusikalischen Präsentation von der Synchronisation bis zur Orgelreparatur. Sie räumt ein, dass die Synchronisation von Bild und Ton lange Zeit nur in den größeren Häusern erfolgreich praktiziert wurde, in den kleinen wahrscheinlich nicht.¹²³ Diese Theorie bestätigen einige Briefe an Sinn, in denen sich Kinobesucher eher über die Filmmusik in kleineren Theatern abfällig äußern, die Filmbegleitung in größeren Häusern jedoch generell loben.

Das unerschöpfliche Thema, ob nun der visuellen Aktion oder dem dramatischen Narrativ und somit der musikalischen Entwicklung mehr Platz einzuräumen sei, zieht sich über Dekaden wie ein roter Faden durch sämtliche Leserbriefe an die *Moving Picture World*. Grund dafür sind wohl auch die Quereinsteiger ins Filmmusikbusiness, deren Unerfahrenheit vor allem bei dieser Frage zu Tage tritt. Sowohl die Kritik als auch die gut gemeinten Ratschläge von Vertretern beider Methoden reißen nicht ab. "(...) better to accent characteristic points of the picture" äußert sich ein Pianist, der weiter meint, das wiederholte Wechseln der Lieder verhindere eine Entwicklung des Themas und lenke vom Film ab.

Als ein Kinobesitzer Beynon gesteht, dass er den Unterschied zwischen einem Cue Sheet, einem Score und einem Setting nicht kenne und nicht wisse, wofür er da eigentlich zahle, will Beynon diese Begriffe eindeutig definieren. Diese Konstellation aus

¹²³ Vgl. Anderson, *Music for Silent Films*, S. 13.

Unwissenheit und Desinteresse trug dazu bei, dass es viele Jahre dauerte, bis die meisten Kinobesitzer der Filmmusik und den Musikern die ihnen gebührende Anerkennung entgegenbrachten. Da sie sich nicht mit der Problematik der Filmbegleitung befassten, konnten sie deren Wert auch nicht schätzen.

Ich habe Beynons Definitionen in Originalsprache wiedergegeben, da die Terminologie auf Englisch eindeutiger ist.

Musical Score: a compilation of either original or standard music, prepared in synchrony with each dominant scene of the picture. Mit *original music* sind hier sowohl die originalen Kompositionen gemeint, als auch neu komponierte, meist kurze Stücke, die in den Filmmusiksammlungen unter Stimmungskategorien veröffentlicht wurden.

Musical Setting: comprised of standard selections placed loosely in a folder, for the purpose of fitting a picture.

Musical Cue Sheet: prepared list of cues, indicating where the music should be changed, and suggesting certain selections which are suitable for use. Time, tempo, character are noted. Distributed by the picture producer.

Musical Suggestion Synopsis: concise musical review of the picture with suggested numbers that may be used as a theme.

Diese Techniken galten 1917 als die vier Standardmethoden, einen Film zu begleiten.

In der Septemбераusgabe des Jahres 1918 kündigt Beynon die Umstrukturierung der Musikabteilung innerhalb der *Moving Picture World* an. Es wird eine Seite über die Geschichte und Entwicklung patriotischer Volkslieder geben, sowie eine Sparte

“New Musical Hits” für populäre Musik. Die “Frage & Antwort” Rubrik (Q&A) wird ausgeweitet. Außerdem wird das Verteilungsproblem von Cue Sheets adressiert und zwar mittels eines Musikbandes, der alle veröffentlichten Cue Sheets enthalten soll. Auf diese Weise will er die neu erscheinenden Musiknummern auch Musikern zugänglich machen, die nicht in New York leben und somit erschwert an Noten gelangen.

In der darauffolgenden Ausgabe berichtet er stolz, dass ihm die Redaktion der Zeitschrift eine Ausweitung seiner Kolumne auf 10 Seiten (inklusive sechs Seiten Cue Sheets) zugesichert hat. Das ist ein respektabler Vorstoß wenn man bedenkt, dass der Umfang der Kolumne “Music for the Pictures” die vorangegangenen zehn Jahre maximal zwei Seiten pro Ausgabe betrug.

Diesem Triumph folgt der enthusiastische Vorschlag zur Gründung eines “Picture Player Club”. Außerdem plädiert er für eine Gewerkschaft von Filmmusikern mit dem Satz: “Together we stand- divided we fall.”¹²⁴

7.1 Illustration der Einzelszenen vs. Gesamtatmosphäre

Das Problem der “richtigen und passenden Musikbegleitung” dominiert den Erfahrungsaustausch und die Leserbriefe an die Autoren der Kolumne “Music for the Pictures” lange Zeit und spaltet die Leser in zwei Lager. Es ist bereits Thema im allerersten Artikel von Clarence Sinn vom 28. November 1910 und wird in den folgenden Ausgaben immer wieder aufgegriffen. Vor allem Neueinsteiger im Filmmusikbusiness interessieren sich für die Handhabung dieser Problematik und die amüsanten Anekdoten diesbezüglich reißen nicht ab. Nur die Copyright Debatte erhält ab

¹²⁴ Beynon, *MPW*, Vol.39, No.11, 1918, S. 908.

Mitte der 10er Jahre ähnlich große Aufmerksamkeit.

Als diese Frage von einem Neuling wiederholt gestellt wird¹²⁵, zitiert Sinn sich selbst aus der Dezemberausgabe des Jahres 1910: Er definiert darin den Begriff des *Principal Motive*. Wenn die folgende Szene eine andere, konträre Musik verlangt, jedoch zu kurz ist, um sie musikalisch zu "entwickeln", dann bleibt die Musik der ersten Szene präsent. Sie *dominiert* sozusagen beide Szenen, denn das Herumspringen der Musik bei schnellen Schnitten wäre absurd und würde die Aufmerksamkeit des Zuschauers von den Bildern ablenken.

Im *Allgemeinen Handbuch* schreibt Hans Erdmann, dass der Stummfilm durch die Absenz des Wortes eines Mehr an szenischen Details bedarf, welches jedoch nicht auch noch von der Musik zu imitieren sei, die er als *innere Handlung* oder *Gefühlslinie* bezeichnet.¹²⁶

Es ist also keineswegs so, daß dem schnellen Wechsel von szenischen äußeren Vorgängen ein ebenso schneller der inneren Stimmung entsprechen muß und nichts ist darum falscher, als wenn der Musikant glaubt, wie ein Pudelhund hinter den Filmszenen herlaufen zu müssen und wahllos den willkommenen Bissen aufzufangen, wie ihn der Film gerade abwirft.¹²⁷

Er plädiert wie viele andere Autoren zu dieser Zeit für eine musikalische Zusammenfassung der Szenen zu Musikszenen, die sogar von nur einem Stück begleitet werden können.

Kurt London ist ebenso der Ansicht, dass der Stummfilm nicht der musikalischen Interpretation jeder einzelnen Szene bedarf, sondern "the musical simplification of the mosaic of film images into one long line."¹²⁸

Das Hauptproblem bestand darin, die unterschiedlichen Stücke in

¹²⁵ Vgl. Sinn, *MPW*, Vol.17, No.11, 1913, S. 1180.

¹²⁶ Vgl. Erdmann, *Allgemeines Handbuch der Filmmusik*, S. 17.

¹²⁷ Ebd. S. 46.

¹²⁸ London, *Film Music*, S. 59.

möglichst kurzer Zeit harmonisch miteinander zu verknüpfen. Es galt, sich in musikalischer Hinsicht von der traditionellen Modulation zu verabschieden, denn die Montage des Films mit ihren schnellen Schnittfolgen ließ keine Zeit für ausgefeilte Übergänge. Interessanterweise galten zu der Zeit in der Schulmusik noch musikalische Regeln für die Modulation, die beim Film auf Grund der Zeitknappheit gebrochen wurden. Eine weitere große Schwierigkeit bildeten die stilistischen Unterschiede vieler Stücke. Als Lösungsansatz wurden für manche Filme nur Werke von einem Komponisten verwendet. Sehr oft wurden hierfür Debussy und Tschaikovsky herangezogen. Somit konnte bei schnellen Wechslen der Nummern zumindest der musikalische Stil einigermaßen beibehalten werden. Andere Musiker griffen zur Kinothek¹²⁹ oder anderen Musiksammlungen um die Stilfrage zu korrigieren.. Dass diese Praxis der *Aktionsillustration* von der weitläufiger angelegten Musiknummernpraxis abgelöst wurde, hängt u.a. mit dem Aufkommen des Langspielfilms zusammen, dessen Dramaturgie der Illustration von einzelnen Szenen weitgehend widersprach. Die Bewegungen können nicht mehr isoliert – wie in den kurzen Komödien (Filmchen) und Dokumentationen der Anfangsjahre – betrachtet werden, sondern sind Teil des narrativen Filmkontexts, was sich wiederum auf die Musikbegleitung auswirkt. Auf die Frage ob die Musik die generelle Atmosphäre des Films unterstreichen oder jedem visuellen Detail folgen sollte, bezieht Sinn zu dem Zeitpunkt noch keine eindeutige Stellung. Dass ein Orchester im Vergleich zu einem Pianisten mehr Schwierigkeiten mit Improvisation hat und darum eher der Stimmung des Films folgen sollte, ist evident. In einer Ausgabe 1913 bittet ein Leser um eine Auswahl von kategorisierten Musikstücken.¹³⁰ Sinn hält es für

¹²⁹ Kinothek von Guiseppe Becce, 1919.

¹³⁰ Vgl. *MPW*, Vol. 16, No. 7, 1913 S. 177.

zielführender, in seiner Kolumne ein bekanntes Stück zu erwähnen, das dem Charakter des Films entspricht, so dass der Pianist eine Ahnung von der Atmosphäre der Szene bekommt. Es würde auch den Rahmen der Kolumne sprengen, viele ähnliche Nummern anzuführen. Als prominentes Beispiel bringt er die "Träumerei" von Schumann, ein viel verwendetes und oft zitiertes Werk der Stummfilmbegleitung. Das Gros der Pianisten bevorzugte Werke der Kunstmusik, da die Stücke bekannt und die Noten preiswert und rechtfrei erhältlich waren.

7.2 Musik zum Film oder Musik *und* Film

Ein anderer großer Streitpunkt in diesem Zusammenhang ist die Frage nach der Legitimation von Ouverturen und Selektionen in der Filmbegleitung. Bei größeren Orchestern stellt sich sehr bald die Gewohnheit ein, Gesamtwerke dieser Art darzubieten. Einerseits weil die instrumentale Kapazität vorhanden war, andererseits waren die Werke den Musikern geläufig und die Noten leicht verfügbar und erschwinglich. Es ist wohl auch der Tatsache zu zuschreiben, dass der Film zu der Zeit bereits auf ein gehobeneres Publikum verweisen kann, dass durch ebensolche Orchesterwerke angelockt und gehalten wurde. Es herrschte ein Gefühl der Verpflichtung gegenüber diesen Zuschauern, klassische Musik zum Film aufzuführen. Dem folgend entbrennt abermals eine Debatte, welchen Stellenwert die Musik denn nun im Film habe und ob die Musik im Kino als autonome Kunst zu sehen sei und aufgeführt werden dürfe.

Einem Leserbrief ist zu entnehmen, dass vor allem größere Orchester oft Selektionen zu Filmen spielen. Diese werden ohne Rücksicht auf die filmischen Aktionen durchgespielt und daher ist

an den meisten Stellen die unpassendste Musik zu hören. Sinn verweist darauf, dass im Kino der Film die Hauptattraktion ist und die Musik ein Accessoire darstellt. Anders als bei einem Konzertprogramm müsse die Musik mit der Szene enden und nicht strikt nach Noten gespielt werden. Dazu bezieht er eindeutig Stellung. Als Beispiel bringt er den Bericht eines Kollegen, der von einer Deutschland-Tournee zurückgekehrt war und erzählte, dass in Deutschland anders mit Filmmusik umgegangen werde als in Amerika. Die Leiter der großen Orchester adaptieren Musikstücke zu den Filmen. Sie verstünden, dass der Komponist diese Musik mit einer anderen Intention komponiert hat und es daher für den Film notwendig ist, die Musik zu Gunsten der Bilder umzuschreiben. Bei schnellen Schnitten solle die Musik der wichtigeren Szene folgen und erst mit dem nächsten permanenten Stimmungswechsel mitgehen. Er greift damit Sinns "Principal Motive" wieder auf.

Eine Leserin der *Moving Picture World* beleuchtet die Tatsache, dass sich Konzertmusik im Kino länger hält als erwartet, von einer anderen Seite. Sie ist Mitglied des Ladies' Orchestra eines Lichtspieltheaters und als Begleitmusik zu den Filmen spielen sie Konzertprogramme. Das Orchester versucht, die Musik der Filmatmosphäre anzupassen, jedoch liegt ihre Priorität darin, die Werke originalgetreu zu spielen. Der Kinobesitzer befürwortet diese Praxis und meint, sie komme auch beim Publikum gut an. Die Zuschauer kommen nicht nur um den Film zu sehen, sondern auch um gute Musik zu hören. Der Manager versucht, die beiden Künste gleichzeitig und autonom voneinander zu präsentieren. Sinns Antwort fällt erwartungsgemäß diplomatisch jedoch bestimmt aus. Ein wenig vorwurfsvoll erinnert die Leserin Sinn daran, dass "jede Medaille zwei Seiten" habe. Er diskreditiert Konzertmusik im Kino nicht - solange alle zufrieden sind und den Anschein hat es in diesem Fall - aber es trägt nichts zu Qualität des Films bei. Er

selbst habe solche Vorführungen besucht und manchmal die Augen geschlossen, um der schönen Musik zu lauschen. Dabei empfand er es eher als störend, die Augen zu öffnen und während eines lyrischen Liebeslieds von Grieg auf die Leinwand zu blicken um zu sehen, wie eine Postkutsche überfallen wird. Die Frage ist nicht, welche Musik gespielt wird, sondern ob die Musik intelligent eingesetzt wird. Er verlangt von den Musiker und Dirigenten Erfahrung und *musikalische Intelligenz*. Er meint, dass alles, was vom Film ablenkt, kontraproduktiv ist und das Kino als solches illegitimisiert.¹³¹ Manche Kinobesitzer zeigen Vaudeville Performances - das ist ihr gutes Recht - sie zeigen aber nicht einen Film zur gleichen Zeit. Wenn der Manager Konzertmusik liebt, soll er sie auch präsentieren, aber auf einer richtigen Bühne und mit angemessener Beleuchtung. "To play the pictures" heißt, dass der Film die Hauptattraktion ist.¹³²

Sinn beklagt sich abermals über gedankenlose Filmbegleitung im Kontext mit dem Stellenwert von Film und Musik. Als Beweis nennt er eine Filmvorführung, wo das Orchester während einer dramatischen Szene am Totenbett ohne Rücksicht auf die Filmhandlung eine Ouverture zum besten gab. Bei dieser *fortissimo* Stelle habe der Schlagzeuger versucht, die Toten zu wecken, behauptet Sinn frustriert.

Auch Beynons negative Erfahrungen mit schlechter Filmbegleitung reißen nicht ab und produzieren immer neue, amüsante Berichte. Im Folgenden erzählt er von einem Kinobesuch in New York. Das Kino war in tadellosem Zustand mit wunderschöner Ausstattung, freundlichem Personal aber schlicht grauenhafter Musik, wie er es ausdrückt.

The organ was used to accompany the picture, and opening up all the stops he lit into it with the energy derived from a long rest. We guessed he was exercising the beast to find out if all

¹³¹ Vgl. *MPW*, Vol. 18, No. 11, 1914, S. 1267.

¹³² Vgl. Sinn, Ebd.

its joints were in trim. He was evidently feeling out its good points and testing its volume, preparatory to its long grind. Thoroughly satisfied that every register was in working order and the sleigh bells, chimes and steam whistles could be relied upon, he gracefully glided into a light foxtrott, while the heroine despondently held conference with her attorney relative to a separation agreement. After that he never looked at the picture except once, and played whatever came into his head, irrespective of the screed situations presented. Everthing played was popular and melodious. When the heroine was seen in a speed motor boat he struck up that old familiar ballad entitled "row, row, row" and our inclination was strong to go down and yank him out of the pit for daring to burlesque the picture.¹³³

Für die Unzufriedenheit des Publikums nach dieser Aufführung macht Beynon verständlicherweise den Organisten verantwortlich.

Die Debatte, ob als Filmbegleitung nun populäre Musik oder klassische Musik erklingen soll, dominiert die Artikel und Briefe des Jahres 1913. Trotz der immensen Entwicklung im vorangegangenen Jahrzehnt, herrscht noch immer große Uneinigkeit über die Technik die "Bilder zu spielen" und die angewandten Praktiken und Systeme der Musiker – obwohl teils zufriedenstellend für sie selbst - divergieren zu sehr, um von einer allgemein anerkannten Methode zu sprechen.

Thomas Bruce, ein erfolgreicher Stummfilmpianist, verlangt von seinen Kollegen, dass sie "ehrlich sind, künstlerisches Urteilsvermögen besitzen und ein unbegrenztes Repertoire haben."¹³⁴ Außerdem will er *modern music for modern pictures*, und zwar ausschließlich für moderne Filme.

Ein anderer Leser tut in einer Ausgabe des Jahres 1913 seinen Optimismus kund:

I believe that the time will eventually come when the ragtime junk will be thrown out altogether and the higher class of compositions

¹³³ Beynon, *MPW*, Vol. 36, No.9, 1918, S. 1289.

¹³⁴ Bruce, *MPW*, Vol. 28, No.10, 1916, S. 985.

will be used”¹³⁵. Er verlangt auch, dass der Pianist sein Herz und seine Seele in das Spiel legen soll.

Ein treuer Leser aus Toronto verlangt eine bessere Definition für das was Sinn als Konzertprogramm bezeichnet und als Filmbegleitmusik ablehnt.¹³⁶ Sinn wehrt sich gegen den Vorwurf, dass er anspruchsvolle Musik im Kino ablehne. Er hebt hervor, dass das Ergebnis von der *Symbiose* zwischen Musik und Film abhängt. Seine Quintessenz ist: “Play good music and fit the picture, both as to length and character of the scenes.”¹³⁷ Als praktische Anregung zählt er preferierte Stücke auf, deren großer Vorteil es ist, dass sie in ihrer Länge sehr variabel sind: Intermezzo, Reverie, Novelette, Cavatina, Caprice, Waltz, Salon Music.

7.2.1 Musikalische Themen

Um 1916 taucht in den Fachzeitschriften für Film der Begriff des *musikalischen Themas* als bevorzugte Methode in der Stummfilmbegleitung auf. Unter einem Thema versteht man das vorherrschende Motiv eines Musikstücks, das selbigem seine melodische Charakteristik verleiht. Das Thema wird in der Komposition in unterschiedlich starken Ausprägungen variiert. Die praktische Anwendung des Themas illustriert eine Anekdote des bekannten englischen Flötisten und Komponisten William Alwyn. 1916, mit elf Jahren, wurde er von seinem Flötenlehrer gebeten, das 5-Mann Ensemble des “Picture Palace” in Northhampton zu unterstützen. Am Abend der Aufführung fand er einen Stapel von Noten vor, die für alle nur erdenklichen Szenen geeignet waren und ein Blatt mit der Aufschrift “Thema”.

¹³⁵ Vgl. *MPW*, Vol. 17, No.8, 1913, S. 833.

¹³⁶ Vgl. *MPW*, Vol. 19, No.5, 1914, S. 534.

¹³⁷ Ebd. S. 535.

Mein Lehrer riet mir, es gesondert aufzustellen, da ich auf ein bestimmtes Zeichen des zugleich als Dirigent amtierenden Geigers mich augenblicklich in dieses Stück zu stürzen hätte, ganz egal, was ich sonst gerade spielen würde (...) Der Geiger hob, als alles soweit war, den Bogen, und los ging's mit der ersten Nummer. Ich fing gerade an, mich halbwegs zurechtzufinden, als mittendrin in der schönsten Phrase mein Lehrer auf ein weiteres Zeichen des Geigers ebenso flink wie routiniert zur zweiten Nummer umblätterte, und los ging's auf neue, in einem anderen Tempo, bis wieder ein Zeichen kam und uns jäh unterbrach (...) Der wichtigste Mann in diesem Geschäft war unser Pianist, der den musikalischen Hickhack mit improvisierten Akkorden und schnellen Modulationen zusammenhielt.¹³⁸

Das Thema erfüllte nicht nur die Funktion, dem Film akustische Kontinuität und Struktur zu verleihen, sondern wurde auch leitmotivisch eingesetzt. Die häufigsten Themen waren bekannte Operntitel, Standardballaden, Lieder ohne Text oder bekannte Berceuses. Erwartungsgemäß findet auch dieser Entwicklungsschritt in den Foren der *Moving Picture World* entsprechende Erörterung. S.M. Berg gibt Anregungen, wie man ein musikalisches Thema an eine Filmfigur binden kann¹³⁹. Vorab liefert er seine Definition des Begriffs wie folgt: Das Thema ist die prinzipale Melodie einer Komposition, welche variiert, erweitert und kontrapunktiert wird.¹⁴⁰ Einige Ausgaben später ergänzt er seine Definition: Ein Thema ist ein angemessenes musikalisches Konzept zu einer dramatischen Handlung¹⁴¹. Er rät, beim ersten Auftritt der Figur das Thema zu spielen und dynamisch anzupassen. Das Thema sollte wiederkehren, wenn diese Figur direkt oder indirekt präsent ist. Zwar sollte es nicht bei jedem Auftritt erklingen, dafür aber wenn von der Figur gesprochen oder an sie gedacht wird, sie die Szene also auf irgendeine Weise dominiert, egal ob anwesend oder nicht. Bei Liebespaaren, die

¹³⁸ Alwyn, zitiert nach Manvell/Huntley, *The Technique of Film Music*, S. 23.

¹³⁹ Berg, *MPW*, Vol. 28, No.6, 1916, S. 975.

¹⁴⁰ Berg, *MPW*, Vol. 27, No.9, 1916, S. 1475.

¹⁴¹ Berg, *MPW*, Vol. 27, No.3, 1915, S. 427.

hauptsächlich zusammen zu sehen sind, fällt die emotionalere Musik der weiblichen und das heroische Thema dem männlichen Protagonisten zu, es sei denn die weibliche Rolle ist eindeutig die heldenhaftere. In neutralen Szenen ist unverbindliche Musik angemessener. Je simpler das Thema ausfällt, desto leichter lässt es sich variieren.

In einem anderen Artikel befasst er sich mit der Vorgehensweise des Dirigenten. Er solle sich beim ersten Ansehen ein generelles Bild über die Atmosphäre des Films machen um ein angemessenes Thema auswählen zu können. Beim 2. Durchlauf werden Untertitel und Stimmungswechsel notiert. Insgesamt zielt sein Vorschlag auf eine untergeordnete, fast "unhörbare" Musik ab. Den Ratschlägen für Dirigenten folgen Anregungen zur Positionierung der Musiker im Orchestergraben. Der Dirigent solle in jedem Fall erhöht platziert sein, so dass direkter Blickkontakt mit allen Musikern gewährleistet ist. Leitet der Pianist die Musiker, solle auch das Klavier erhöht sein. Berg zieht das Piano einem offenen Flügel vor, damit der Pianist gute Sicht auf seine Kollegen und vor allem auf den Film hat. Für Schlagzeuger empfiehlt er ein erhöhtes Podest. Darüberhinaus geht er auf die Problematik der meist zu kleinen Notenständer ein und schlägt doppelt so große Notenständer und ein spezielles System vor, nach dem die Noten anzuordnen sind. Ganz links platziere man die *Cue Sheets* des Films, daneben das Thema und rechts die kompilierten Musiknummern in der zu spielenden Reihenfolge. Sollte die Kompilation Soli enthalten, sollen die Musiker einen Hinweiszettel mit den entsprechenden Solostellen erhalten.

Welches musikalische Material als Thema verwendet werden kann, wird in einem Artikel aus 1917 von Beynon erläutert. Primär unterscheidet er die Kategorien Klassik und Popmusik, welche er wiederum in Subkategorien unterteilt. Klassik beinhaltet

Konzertlieder und Opernarien. Bei letzteren solle man sehr vorsichtig auswählen, da die großen Arien meist sehr dramatisch sind und daher nicht immer zur Szene passen. Bei leichten Opern könne man umfangreicher und sogar nach Titel auswählen, da diese meist der Charakteristik der Musik entsprechen. Bei populärer Musik seien Balladen für dramatische Filme geeignet. Vorsicht gebietet Beynon bei sehr bekannten Liedern, egal aus welchem Genre. Das Publikum neigt dazu, prominente Melodien mitzusingen oder zu pfeifen, was sehr ärgerlich werden kann und auch vom Film ablenkt. Auch einige sakrale Lieder (z.B.: *Näher mein Gott zu dir*), sowie patriotische Volkslieder kommen als Thema in Frage.

Letztere unterteilt er in drei Kategorien:

American T (Traditional), *American N (New)* und *Foreign*. Er stellt auch spezifische Regeln für die Präsentation von nationalen Liedern auf:

1. Nationales Liedgut wird immer im Originaltempo gespielt und darf nicht der Länge der Filmszenen angepasst werden.
2. Wiederholungen sind tabu.
3. *Star Spangled Banner*¹⁴² darf nie in Teilen wiedergegeben werden. Er bezeichnet dies als respektlos.

7.2.2 Angemessene Musikbegleitung

Die Wahl der "passenden" oder "angemessenen" Musikbegleitung zu Stummfilmen führt noch heute zu endlos scheinenden Diskussionen. Dabei sollte nicht unbeachtet bleiben, dass die Auswahl zum Teil eine Frage des persönlichen Geschmacks, also

¹⁴² "The Star-Spangled Banner" ist die heutige Nationalhymne der USA. Der Text entstammt dem Gedicht "Defence of Fort McHenry" von Francis Scott Key. Die Melodie basiert auf einem alten englischen Trinklied. 1931 wurde das Lied offiziell zur Nationalhymne erklärt.

subjektiv ist.

In der Stummfilmmusikliteratur erfährt man von Musikern, die für die passende Begleitung auf die Struktur des Publikums geachtet hätten, was manchen Kinobesitzern wahrscheinlich nicht unangenehm war. Somit erklang eine den regionalen und sozialen Merkmalen des Publikums angepasste Musik, die die Möglichkeiten der Begleitung einschränkte.

Legendär sind Musiker, die sich - absichtlich oder nicht - mit suggestiven Musiktiteln über die Filmszenen lustig machten. Zum Beispiel erklang zu einer Szene, in der Diebe nachts in ein Haus einsteigen, das Liebeslied "Meet me in the Shadows". Zu dieser Technik zählt auch das bereits erwähnte *Mickeymousing*. Hansjörg Pauli sieht darin "(...) die pervertierte Lesart jener archaischen Form der Zuordnung von Tönen zu Bildern, in der die Entsprechungen zwischen den beiden Schichten auf verbaler Ebene gesucht wurden (...) "¹⁴³.

Auch in der *Moving Picture World* kristallisiert sich die Frage nach der "richtigen Musik zum Film" bald als unerschöpfliches Diskussionsthema heraus. Mit großer Ernsthaftigkeit und einer Engelsgeduld macht Clarence Sinn wiederholt das Prozedere deutlich. In der ersten Analyse des Films macht sich der Musiker mit dem Inhalt vertraut. Falls eine Präsentation des Films vor der ersten Vorführung nicht möglich ist, rät Sinn, die Inhaltsangabe zumindest in der *Moving Picture World* nachzulesen. Dann erfolgt eine grobe Einteilung in *educational* und *dramatic pictures*. Ersteres hat dokumentarischen Charakter, es enthält wissenschaftliche, industrielle Fakten. Die *dramatischen* Filme zeigen eine Geschichte, wobei dramatisch als Überbegriff gedacht werden muss und grundsätzlich alle fiktionalen narrativen Filme mit einschließt.

¹⁴³ Pauli, *Filmmusik:Stummfilm*, S 72.

Educational pictures verlangen nach keiner mit der Handlung abgestimmten Musik und bieten somit eine gute Möglichkeit, Ouverturen oder Konzertprogramme zu spielen. Als Beispiele nennt er Landschafts- und Industriefilme. Hierbei sollten möglichst keine modernen Nummern oder emotional eingefärbte Musik gespielt werden, da sie vom Inhalt ablenken.

Dramatische Filme bieten so gut wie immer die Möglichkeit für sogenannte *incidental music* (*music appropriate to different scenes*). Sinn bietet in diesem Artikel eine weitere Unterteilung - inklusive passender Musikvorschläge - in sieben Subgenres an.¹⁴⁴

1. Farcen (Farce Comedies)

Lebhafte Musik dominiert. Rags, Märsche, Populärmusik. Meist sind Farcen sehr aktionsreiche Filme, dementsprechend soll die musikalische Begleitung klingen.

2. Leichte Komödien (Light Comedies)

Bei leichten Komödien kann ähnlich wie bei Farcen begleitet werden, jedoch nicht ganz so lebhaft, sondern etwas modifiziert und abgeschwächt.

3. Drama- Gesellschaftsdrama, Salondrama und die besseren dramatischen Geschichten generell:

Hier empfiehlt er leichte, unverbindliche Musik wie Rondo oder Walzer. Der Musikwechsel soll nach Möglichkeit am Ende einer Szene oder während eines Zwischentitels stattfinden. Für pathetische Szenen sind "Reveries" (Träumereien) hervorragend geeignet. Sinn fordert wiederholt, nicht mit der Musik aufzuhören weil das Stück zu Ende ist, sondern unbedingt mit der Szene abzuschließen.

4. Melodrama (überschneidet sich manchmal mit Dramen):

Der Großteil aller Filme fallen in diese Kategorie. Die Handlung ist gewalttätiger, aktionsreicher und verlangt nach der gesamten

¹⁴⁴ Vgl. Sinn, *MPW*, Vol. 18, No.11, 1914, S. 1396.

Bandbreite von durch Musik ausdrückbaren Emotionen. In neutralen Szenen rät er zu unverbindlicher Musik (Walzer) und in den dramatischen Höhepunkten soll sich die Musik in Allegros, Hurries und Agitatos den Kampf- und Verfolgungsszenen anpassen.

Weitere Unterkategorien sind:

5. Historienfilme: Dies sind meist Kriegsdramen zu denen 4/4 Märsche angebracht sind. Beachtet werden sollten jedoch die Epoche und das Land, in dem der Film spielt. Dass moderne Musik hier zu vermeiden ist versteht sich.

6. Bei biblischen Filmen empfiehlt sich Musik von schwerem, getragenen Charakter in den Kirchentönen und alle pompösen Messen und Te Deums. Moderne Musik ist tabu.

7. Tragödien (Shakespearescher Art) verlangen nach ernster Musik, oft im 4/4 Takt. Zum Einsatz kommen Hurries, Gavotte, Menuett, Polonaise. Für pathetische Szenen eignen sich Balladen. Vom Einsatz von Walzern oder moderner Musik zu diesem Filmgenre rät er ab.

George Beynon erörtert in einem seiner Beiträge die passenden Schlüsse von Musikstücken, da es für ihn kaum etwas Destruktiveres gibt, als ein abruptes, ungeplantes Ende der Musik oder ein schlechter Übergang in eine neue Tonart. Er hält es auch für Verrat am Komponisten, das Tempo eines Werkes zu verändern, damit es zur Szene passt. Der Musiker solle eher "über einen Cue spielen" und einen passenden Musikwechsel erzeugen, als zu plötzlich zu wechseln. Dafür bieten sich Kadenzen an, die länger gehalten und mit einem *Diminuendo*¹⁴⁵ versehen werden. Die darauffolgende Nummer sollte im *pianissimo* (= sehr leise) angespielt werden, damit der Übergang nicht vom Film ablenkt.

¹⁴⁵ Diminuendo = musikalischer Fachbegriff für "leiser werden", Abnahme der Lautstärke.

Beynon schlägt auch eine Variante vor, die er "erfunden" hat. Es handelt sich um eine von ihm komponierte kurze Musik, bestehend aus sechs Takten, die, nachdem die Tonart angepasst wurde, als Finale an ein beliebiges Stück angehängt werden kann. Im Anschluss an seinen Artikel ist dieses "Finale" in vier unterschiedlichen Dynamiken abgedruckt. Dieser konstruktive Vorschlag ist beachtenswert und loblich, es erscheint mir aber unüberlegt, dass Beynon erst Tempoänderungen als Verrat am Komponisten verurteilt und einige Zeilen später Variationen für Stückenden vorschlägt.

Beynon vergleicht Filmmusik mit der Musik zu einem Lied, wo die Stimme dominiert und die Musik unterstützend die Atmosphäre erzeugt. Sein Vorwurf ergeht an die Musikdirektoren, die den Film mit ihren Orchestern nicht begleiten, sondern *überspielen*. Die Tendenz geht dahin, pompöse Stücke, an denen das gesamte Orchester beteiligt ist, bei allen möglichen (und unmöglichen) Szene zu spielen, beispielsweise bei Todesszenen. Er hält diese Praxis nicht für zielführend, da das Publikum den Fokus auf den Film verliert, sich zurücklehnt und das Konzert genießt. Den Grund für diesen musikalischen Übereifer, der auch den Einsatz der Geräuscheffekte betrifft, sieht er im Bemühen des Musikdirektors, so viele musikalische Highlights wie möglich in eine Aufführung zu packen. Das Ergebnis ist eine Berg-Tallandschaft von Musik, die mit dem Handlungsverlauf des Films nicht mehr kohärent ist.¹⁴⁶

7.2.3 Musikalische Atmosphäre

Im Filmkontext gilt ein Musikstück als *atmosphärisch*, wenn es charakteristisch für ein Land, ein Volk oder eine bestimmte Region

¹⁴⁶ Vgl. Beynon, *MPW*, Vol. 35, No.5, 1918, S. 675.

ist. Für die meisten Länder gibt es charakteristische Musik – oder zumindest Musik, die als solche rezipiert wird. Um lokale Färbung zu erreichen, wird das indigene musikalische Material, einschließlich Instrumentation, Harmonie, Tonalität, Rhythmus usw. der zu repräsentierenden Region verwendet. Das Endergebnis hat oft nichts mit der traditionellen Musik des Landes zu tun, sondern entspricht mehr den Vorstellungen des angestrebten Musikkolorit des – meist westlichen – Kinopublikums. Dieses Problem lässt sich noch heute bei billig produzierten Filmen beobachten und führt zu verfälschten Auffassungen bezüglich der Musikkultur bestimmter Länder und Regionen.

Bei Hymnen gestaltete sich diese Zuordnung diffiziler, da sie zwar (meist) aus dem besungenen Land stammten, aber bisweilen wenig mit den musikalischen Traditionen des Landes verknüpft waren, wie es zum Beispiel bei der portugiesischen Nationalhymne der Fall war.

Ein aufmerksamer Leser der Kolumne “Music for the Pictures” sandte 1914 einen Beitrag mit “geographischen Musiktiteln” an die Redaktion, in dem er für jeden amerikanischen Bundesstaat eine Musiknummer anführte, die den Namen des Bundesstaates im Titel enthielt.¹⁴⁷

“When it's spring time in Virginia”, “In dear good old Illinois”, “Kentucky Love”, usw.

Des Weiteren gibt es *zeitcharakteristische Musik*, beispielsweise “französische Revolutionslieder”.

Ein guter Musikdirektor ist sich dieser atmosphärischen Stücke bewusst und berücksichtigt sie in seiner Auswahl. Je nach Ausstattung (*Setting*) des Films passt er die Musik nach Möglichkeit zeitlich und geographisch an die Vorgaben an.

Zur Illustration dieses Prozesses erwähnt Beynon ein Beispiel aus

¹⁴⁷ Vgl. *MPW*, Vol. 21, No.6, 1914, S. 560.

eigener Erfahrung. Er kompilierte die Musik zu einem in Russland spielenden Drama, wo er jedoch in der Gesamtkonzeption weit über die musikalische Adaption hinausging. Er schlug vor, die Sänger in russische Tracht einzukleiden und russische Lieder singen zu lassen. Weiters sollten die Platzanweiser und Kassaangestellten als Kossaken verkleidet sein. Er plädierte im wahrsten Sinn des Wortes für eine atmosphärische Performance á la Gesamtkunstwerk.¹⁴⁸

Zur filmischen Atmosphäre zählt auch die Farbgebung der Bilder. Einzelne Experimente gehen auf die letzten Jahre des 19. Jahrhunderts zurück, - bereits Edison und Méliès färbten ihre Filme händisch ein - doch die bekannteren Verfahren, wie zum Beispiel das Kinemacolor oder das Chronochrome System, konnten sich erst ab den 20er Jahren durchsetzen. Mit dem Beginn der Filmeinfärbung war ein weiterer Schritt in Richtung Kultivierung auf der visuellen Ebene vollzogen worden, der zum erstrebten Naturalismus führen sollte.

Auf der akustischen Ebene hingegen steckten noch viele in der schwarz-weiß Phase, konstatiert Beynon seiner Branche 1918, obwohl bis dato nie zuvor soviel Zeit und Energie für die Filmanalyse aufgewendet wurde, wie derzeit von den musikalischen Leitern, die die Musik arrangierten und kompilierten.¹⁴⁹

Ein signifikanter Punkt ist der Zeitpunkt des Musikwechsels, der *Cue*. Diesen Moment zu erfassen verlangt neben dramatischem Verständnis ein "Gefühl für die Leinwand" (*screen sense*), wie Beynon es ausdrückt.¹⁵⁰ Die meisten Cues sind anhand von Zwischentitel oder Abblenden (*fade-out*) leicht zu identifizieren. Schwierigkeiten bereiten manchmal Rückblenden (*flash back*), da hierbei oft Szenen von unterschiedlicher emotionaler Färbung

¹⁴⁸ Vgl. Beynon, *MPW*, Vol.36, No.1, 1918, S. 89.

¹⁴⁹ Vgl. Beynon, *MPW*, Vol.36, No.3, 1918, S. 393.

¹⁵⁰ Vgl. Beynon, *MPW*, Vol.36, No.7, 1918, S. 1001.

unmittelbar aufeinander folgen. Beynons konkreter Lösungsansatz in diesem Fall ist, die Streicher das dominante Grundthema spielen zu lassen und bei Rückblenden die Bläser mit der entsprechenden Stimmung kurz einsetzen zu lassen. Dies gilt offensichtlich für eine Orchesterbegleitung.

Picture fitting is no longer a question of slapping together a lot of music but has become an exact science. Music is the fulcrum from which can be raised a feature to great heights by the lever of good musical sense.¹⁵¹

Dieses Zitat Beynons aus 1918 lässt erahnen, welchen Stellenwert die Musik für den Film mancherorts bereits angenommen hat. Kaum ein Kinobesitzer wagt es noch, einen untalentierten Menschen ans Klavier zu setzen, kein erfolgreicher Produzent ignoriert mehr die musikalische Begleitung seiner Arbeit. Hin und wieder nimmt die Musik sogar die Hauptrolle in einem Film an. So geschehen im Film "The lost Chord". Arthur Sullivan vertonte 1877, am Krankenbett seines sterbenden Bruders Fred, das von Adelaide Anne Procter verfasste Gedicht *The lost Chord*. Mr. Hadley machte, ausgehend von diesem Lied, einen Film und schrieb eine symphonische Musik. Musik und Film erzählen die Geschichte gleichermaßen. Der Protagonist, ein Orgelspieler, fand den perfekten Akkord und vergaß ihn dann wieder. Erst einige Wochen später war er fähig, sich an den Akkord zu erinnern. Es folgt der Text von "The lost Chord" nach einem Gedicht von Adelaide Anne Procter, geschrieben 1858.

Seated one day at the organ,
I was weary and ill at ease,
And my fingers wandered idly
Over the noisy keys.

¹⁵¹ Beynon, *MPW*, Vol.36, No.7, 1918, S. 1001.

I know not what I was playing,
Or what I was dreaming then;
But I struck one chord of music,
Like the sound of a great Amen.

It flooded the crimson twilight,
Like the close of an angel's psalm,
And it lay on my fevered spirit
With a touch of infinite calm.

It quieted pain and sorrow,
Like love overcoming strife;
It seemed the harmonious echo
From our discordant life.

It linked all perplexèd meanings
Into one perfect peace,
And trembled away into silence
As if it were loth to cease.

I have sought, but I seek it vainly,
That one lost chord divine,
Which came from the soul of the organ,
And entered into mine.

It may be that death's bright angel
Will speak in that chord again,
It may be that only in Heav'n
I shall hear that grand Amen.

Hadleys Meinung zum Status der Musik im Filmgeschäft war eine durchwegs optimistische:

It is only a question of time when music will receive full recognition as the real business partner of pictures. (...) the possibilities offered by the silent drama- because it is silent- for the supreme enjoyment of beautiful music are fast gaining recognition, and I believe that the time is near, if indeed it has not now arrived, when soul-inspiring music and tense heart interest drama will be so combined that music will bear its full share in the telling of the story.¹⁵²

7.2.4 Stille in der Stummfilmmusik

Stille als bewusst eingesetztes musikalisches Stilmittel ist ein wichtiges und kraftvolles Instrument in der Filmmusik. Wird Stille gezielt verwendet, so kann sie große dramatische Effekte erzielen und ist, obwohl tonlos, Teil der Musik.

In der *Moving Picture World* von 1912 findet sich ein Artikel, in dem die Dauer von "maximal 10 Sekunden Stille" als Faustregel angegeben wird. Solche Anweisungen sind vielleicht hilfreich für Anfänger, können jedoch gerade bei einem sensiblen Mittel wie der Stille nicht unreflektiert übernommen werden.

Der Organist Dennis James erzählt von einem amüsanten Zwischenfall, als während einer Filmvorführung, die er begleitete, für kurze Zeit die Orgel ausfiel und ein Mann aus dem Publikum nach dem Film auf ihn zu stürzte und ihm zu der großartigen, unerwarteten Stille während dieser Szene gratulierte.¹⁵³

Nach jahrelangem Schattendasein während der Anfangsjahre des Films wird Stille in der Filmmusik als Stilmittel anerkannt. Unter dem Titel "The dramatic effect of silence- so loud that it is audible" diskutiert Beynon in einem Artikel von 1918 das Sujet¹⁵⁴. Die Klimax eines Films wurde überlicherweise mit einem Crescendo des

¹⁵² Hadley, *MPW*, Vol.36, No.7, 1918, S. 1001.

¹⁵³ Vgl. James, zitiert in Kalinak, *Settling the score: music and the classical Hollywood film*, S. 84.

¹⁵⁴ Vgl. Beynon, *MPW*, Vol. 38, No.2, 1918, S. 225.

jeweiligen Musikstücks unterlegt. Dies führte häufig dazu, dass die Musik "zu früh fertig war". Beim Melodrama ist der Höhepunkt gewöhnlich der Sieg über das Böse und endet mit der Exekution des Antagonisten. Hierbei pflegten die Musiker das Stück im *fortissimo* zu beenden und sofort mit einer anderen Nummer anzuschließen. Doch einige von ihnen erkannten bald, dass eine dramatische Pause nach der lauten Musik einen stärkeren Eindruck hinterlassen konnte, da die Musik gemeinsam mit dem Publikum "den Atem anhält", bis die Spannung abklingt. Stille entspannt die Nerven nach einer Reihe von schnellen Schnitten und Aktionen. Sie kann aber auch die Spannung erhöhen. "It is awesome and gives you that creepy sensation in the spine", schreibt ein Pianist aus Chicago begeistert über seine eigenen Erfahrungen mit Stille in der Filmmusik. Und weiter: "(...) Silence expresses to a marked degree the antithesis of disgust - reverence."¹⁵⁵

Beynon bringt noch weitere Beispiele, wo Stille sehr effektiv eingesetzt werden kann (*praying scenes, flashbacks, etc.*). Vorsicht gebietet er vor übertriebener Verwendung, damit das Publikum nicht annimmt, beim Orchester oder Pianisten gäbe es Probleme. Der intelligente Einsatz von Stille ist vergleichbar mit einem guten Redner, der gekonnt und psychologisch motiviert seine Pausen setzt, um sein Publikum das Gehörte verarbeiten zu lassen oder um Antizipation zu erzeugen.

Außerdem gibt es die sogenannte *Semi-Silence* im Orchester, wo ein Instrument solistisch hervortritt, während das Orchester pausiert.

Heute ist der Film nie wirklich still, außer Stille wird als stilistisches Verfremdungselement eingesetzt. Für stille Szenen werden Atmosphärentöne (*Atmo*)¹⁵⁶ aufgenommen, damit nicht der

¹⁵⁵ *MPW*, Vol. 38, No.2, 1918, S. 225.

¹⁵⁶ *Atmo* ist die Kurzform für *Atmosphäre* und ein Begriff aus der Tonaufnahmetechnik. Es sind diffuse Hintergrundgeräusche, die einen Raumeindruck vermitteln und ein akustisches Hintergrundbild darstellen sollen.

Eindruck entsteht, die Tonanlage wäre ausgefallen oder kaputt.

7.2.5 Geräuscheffekte

Eine Praxis, die ihren Weg direkt vom Vaudeville Theater in das Kino fand war der Einsatz von verschiedenartigem Schlagwerk als onomatopoetisches Stilmittel, meist um "komische Effekte" zu erzielen, durchaus aber auch, um die Bilder auf diesem Weg "sprechen" zu lassen. Bereits bei den frühesten Filmvorführungen wurden Geräuscheffekte verwendet. Anfangs wurden sie mit Hilfe von Alltagsgegenständen erzeugt, z.B.: das Klappern von Pferdehufen durch aufeinanderschlagende Kokosnusshälften, Donnergeräusche durch Schwingen eines großen Blechs. Mit dem Aufschwung der neuen Begleitinstrumente, speziell der Kinoorgeln, konnten die im Instrument integrierten Geräusche vom Musiker bedient werden.

Diese Instrumente beherbergten eine große Bandbreite an Geräuscheffekten wie Vogelgezwitscher, Flugzeuglärm, Zugeräusche, Polizeisirenen, Pferdehufen, Feueralarm, Dampfschiff und Jagdhorn, um nur einige zu nennen, welche mittels am Instrument befestigten Klappen (*traps*) bedient wurden. Vom gelungenen Einsatz von Geräuscheffekten zeugt diese Anekdote von Weis und Belton:

An airplane was flying towards us [on screen]. The music director "cut" the orchestra, and a strange, frightsome sound began, and got louder and louder. It was nothing like an airplane, but very frightening. When I got home I was still wondering how this noise was done. Then I got it. It was a noise I had known all my life - an open xymbal beaten with two soft-headed drumsticks. How familiar! Yet it had lost its identity, and retained only its dramatic quality, used in conjunction with the picture. Pictures are clear and specific, noises are vague. The picture had changed a cymbal noise into an air-noise. That is why noise is so useful. It speaks directly to the emotions.¹⁵⁷

¹⁵⁷ Cooke, *A history of film music*, zitiert in Weis/Belton, *Film sound*, S. 109.

Die kurze Blütezeit der Geräuscheffekte datiert auf die erste Dekade des 20. Jahrhunderts. Bald entstand eine hitzige Debatte zu diesem Thema und die Geräuscheffekte wurden von vielen Seiten abgelehnt. In Komödien waren Geräuscheffekte eine effektive Methode, die lustigen Momente des Films zu verstärken. Doch mit dem vermehrten Aufkommen von dramatischen Langspielfilmen, schwand diese "Effektversessenheit" und machte einem subtileren Gebrauch von Geräuschen platz.

Rick Altman dazu:

Unfortunately, no (...) high artistic aims prevailed in movie theatres, where the mindless use of sound effects was roundly criticized by many contemporaneous critics on account of its crudity and often excessive volume.¹⁵⁸

Die Hauptkritikpunkte waren:

- Asynchronität von Geräusch und Bild
- Übertriebender Einsatz
- Inakkurate Nachahmung der Geräusche
- Exzessive Lautstärke der Effekte

Eine derart verantwortungslose Verwendung von Effekten wurden meist mit ungebildeten Gesellschaftsschichten in Zusammenhang gebracht. "(...) the noise of horses, trains, gunshots and wild cries, but all the same is the sort of bellowdrama that the lower disorders crave."¹⁵⁹ Zu übertriebener Lautstärke und schlechter Nachahmung gesellte sich bald das generelle Problem des unangemessenen Einsatz, praktiziert von unerfahrenen, meist jungen Burschen (*effect boys*), die für geringen Lohn arbeiteten. Eines der Hauptprobleme war, dass sie die auf der Leinwand sichtbaren Bilder oft zu wörtlich nahmen und versuchten, jede Kleinigkeit der

¹⁵⁸ Altman, *Silent Film Sound*, S. 341.

¹⁵⁹ "Sydney Bulletin", zitiert in Catrice, *Cinemas in Melbourne*, S. 16-17.

Szene akustisch zu verdeutlichen.

“It is often the case that a youth with no imagination, and with very limited brain power, combined with a spirit of mischief, ' lets himself go, ' when presiding over the sound machine, (...)”¹⁶⁰.

Zur Illustration der skurrilen Blüten, die ein sehr akribisches Folgen der Details mit sich bringen kann, möchte ich eine Anekdote anführen, die Clarence Sinn in einer *Moving Picture World* Ausgabe des Jahres 1913 erwähnt. Die Filmszene zeigt den tragischen Abschied zweier Liebenden. Musikalisch begleitet wird die Szene von einem Pianisten und einem ehrgeizigen Geräuscmacher.

All at once a bird began to sing with great violence. I looked at the piano player in wonderment and found him looking the same at me. “What's that for?”, he asked. “You've got me,” I replied, “I'll go and see.” I found my friend with his cheeks and his eyes bulging out, blowing for his very life. “What's the trouble?” says I. “There!” says he, pointing triumphantly with a stick to a diminutive canary in a tiny wooden cage on a top shelf at the far corner of the room. “Good boy!” I cried, giving him a wallop on the back that made him almost swallow his blooming whistle.¹⁶¹

Der hitzigen Pro-Contra-Debatte mangelte es an Lösungsvorschlägen. Der Theoretiker Emmett Hall meint, ein Klavier sei ausreichend zur Filmbegleitung und würde nicht die Aufmerksamkeit von der Leinwand ablenken, wie so manche Geräuscheffekte. Clarence Sinn erörtert 1910 in der *Moving Picture World* seinen Ansatz von “Musik als Effekt”. Hierin geht es um die Möglichkeit von Instrumenten - in erster Linie des Klaviers - mechanische Geräusche des Alltags nachzuahmen. Er liefert eine nützliche Juxtaposition zweier unterschiedlicher Arten von Musik- und Geräuscheinsatz. Einerseits ist Musik deskriptiv und sogenannte Stimmungsmusik, andererseits sind die Geräuscheffekte Teil des Films, da sie auf der diegetischen Ebene stattfinden. Auch bei Szenen, in denen musiziert wird, gilt die

¹⁶⁰ *Kinematograph and Lantern Weekly*, 1911, S. 1792.

¹⁶¹ *MPW*, Vol. 16, No. 12, 1913, S. 1240.

Musik als diegetisch.

Diese Überlegung zeigt die Tendenz, Geräusche großteils mit Hilfe von Musikinstrumenten zu imitieren, was in der weiteren Entwicklung auch der Fall war.

Bisweilen zeigten die Schlagzeuger/Geräuschemacher auch Übereifer in Sachen Adaption an kulturelle musikalische Traditionen. Sinn berichtet von einem Film, in dem eine Frau ein traditionell spanisches Kleid trug. Beherzt griff der Schlagzeuger zu Kastagnetten und Tambourin und war die restliche Zeit des Films damit beschäftigt, lautstark spanische Rhythmen auf möglichst vielen Schlaginstrumenten zum Besten zu geben. Dies resultierte in einer fröhlichen und ausgelassenen Begleitmusik. Problematisch erwies sich dieser Eifer, als sich die Filmhandlung dramatisch, fast pathetisch zuspitzte, und sich ein Priester über eine tote mexikanische Großmutter beugte und sie bekreuzigte. Sinn besteht darauf, die Ausstattung und das Kostüm dem szenischen Inhalt nicht vorzuziehen und somit deplatzierte Musik oder Geräuscheffekte zu vermeiden.

Allzu häufig waren die Leidtragenden in der Kombination Pianist/Schlagzeuger die Pianisten. Ein Musiker brachte seine schlechten Erfahrungen in einem Brief an die *Moving Picture World* zum Ausdruck. Der Film "Vampire", produziert von der Firma *Kalem*, sollte vorgeführt werden. Der Pianist entschied sich dazu, den Film mit subtil unheimlicher Musik zu unterlegen. Sein Manager aber bestand auf lärmende Trommeln und meinte, er solle einen Rag zum Rhythmus des Schlagzeugers spielen. Der Pianist weigerte sich, woraufhin er vom Manager prompt entlassen wurde. In der Filmmusikgeschichtsschreibung ist von etlichen Fällen die Rede, wo der persönliche Geschmack des Kinobesitzers im übertriebenen Einsatz von Geräuscheffekten resultierte. Viele Manager wollten um jeden Preis Stille im Kinosaal vermeiden oder mit ihrer ausgefeilten, technischen Ausstattung brillieren, sodass so

manchem Schlagzeuger oder *effect boy* nichts anderes übrig blieb, als permanent Lärm zu erzeugen.

7.2.6 Kinobesitzer als Antagonisten

Dieses oppositionelle Verhalten von Musikern und Kinobesitzern führte zu Streitigkeiten und schlug sich in Beschwerdebriefen beider Parteien an die Musikredaktion der *Moving Picture World* nieder. Während Sinn noch um Objektivität bemüht ist und beide Seiten zu Wort kommen lässt, ist in Beynons Berichterstattung eine Bevorzugung der Musiker festzustellen. Bei der perfekten Vorbereitung und Ausführung von Filmmusik, die Beynon von den Beteiligten verlangt, sieht er die musikalisch ungebildeten oder zumindest desinteressierten Kinobesitzer als Hauptproblem.¹⁶² Auch der langsame Fortschritt und die schlechte Reputation der Filmmusik wird von den Musikern hauptsächlich den Kinobesitzern zugeschrieben. Konzertmusiker meiden das Kino, weil sie dort schlechte Qualität erwarten. Er appelliert an den musikalischen Leiter, diese künstlerische Verantwortung ernst zu nehmen und so für einen besseren Ruf von Filmmusik zu sorgen. Nur wenn sich der Musikverantwortliche ganz dieser Aufgabe widmet, kann das Ergebnis so gut sein, dass sich die öffentliche Meinung verbessert. Als Vergleich führt Beynon die Kinos in Europa, speziell in London, an, wo gute Musiker unter exzellenter Leitung, Musik synchron zu den Filmen darbieten. Weiters meint er, dass das Publikum nun ein gebildeteres sei und daher gute Musik erwarten könne und zu schätzen wisse. "(...) the picture houses are now attracting an intelligent and refined class of educated people (...)"¹⁶³. Der

¹⁶² Vgl. Beynon, *MPW*, Vol. 38, No.1, 1918, S. 81.

¹⁶³ Beynon, *MPW*, Vol. 18, No.7, 1914, S. 725.

folgende Zwischenfall, bei dem erneut die Kinobesitzer ins Visier der Kritik geraten, ereignete sich 1916 in einem Theater in Chicago, und Berg fühlte sich verpflichtet, in der *Moving Picture World* davon zu berichten.

Vor einem Kino erblickte er eine aufgebrachte Menschenmenge. Neugierig geworden suchte er nach dem Grund des Tumults. Es stellte sich heraus, dass ein Türsteher mit einem Kinogast wegen dessen Eintrittskarte diskutierte. Bald darauf kam der Kinobesitzer hinzu und tadelte den Türsteher, der den Kunden angeblich beleidigt hatte, mit den Worten "Der Kunde ist immer im Recht". Berg betrat das Kino um sich den nächsten Film anzusehen. Die erste Enttäuschung bot der Pianist, der lustlos einen schlechten Walzer in sein Klavier hämmerte. Dann folgte der Hauptfilm. Zwei junge Frauen, mutmaßlich Freunde des Pianisten, betraten das Kino und die drei plauderten eine Weile ungeniert während der Film schon lief. Nach ein paar Minuten kam völlig verhetzt ein Geiger hereingestürmt. Wahllos zog er ein Notenblatt aus seiner Tasche und spielte den nächstbesten Foxtrott, ohne jemals auf die Leinwand gesehen zu haben. Darauf folgte die *Träumerei* von Schumann, während sich im Film Indianer auf Kriegspfad begaben. An diesem Punkt verließ Berg das Kino und war kurz davor, dem Besitzer zu sagen, dass nicht die Türsteher, sondern die Musiker das Publikum beleidigten.

Stattdessen machte er seinem Ärger in der *Moving Picture World* Luft und hofft, auf diese Weise mit seiner Geschichte noch mehr Beteiligte auf die nach wie vor herrschenden Missstände aufmerksam zu machen.¹⁶⁴

Seine Kritik richtet sich an die Kinobesitzer, die zwar akribisch genau darauf achten, dass beim Kartenverkauf und im Foyer alles stimmt, die Projektoren funktionieren und die Qualität des Films

¹⁶⁴ Vgl. Berg, *MPW*, Vol. 28, No.12, 1916, S. 2033.

hervorragend ist, die Musik aber wird übersehen oder vernachlässigt. Er verlangt abermals, dass gute Musik geschätzt und honoriert wird, denn sie ist für ein florierendes Geschäft unentbehrlich.

Auch in der folgenden Kritik wird der Kinobesitzer zur Verantwortung gezogen. Der Leser kritisiert, dass der Film durchgehend von Musik begleitet wird und schreibt diesen Fehler dem Kinobesitzer zu. Einerseits sei dies sehr anstrengend, was weniger Anreiz für gute Musiker darstellt, ins Filmmusikgeschäft einzusteigen, außerdem sei die konstante Musikbegleitung ermüdend für die Ohren der Zuseher und beraubt den Film seiner dramatischen Höhepunkte.¹⁶⁵ Möglicherweise ist der Absender ein Filmmusiker, der von seinem Manager genötigt wird, während des Films ununterbrochen zu spielen.

Sinn relativiert diesen Vorwurf und meint, die Entscheidung der Musiker, Filme durchgehend zu spielen, liege sowohl beim Kinobesitzer als auch beim Musiker selbst und sei bereits in der Anfangsphase des Stummfilms entstanden. Er stellt in Aussicht „.. perhaps the day may come when picture music will be applied to certain scenes only, to enhance certain effects (...)“¹⁶⁶ meint aber, dass die Umstände sich dafür erst ändern müssten. Welche Umstände er meint, wird in seiner Antwort nicht klar. Er glaubt, wäre es dem Musiker überlassen, nur an bestimmten Szenen zu spielen, so würden die meisten nur spielen, wenn sie ein schlechtes Gewissen hätten, dass sie zu lange pausiert hatten und somit wäre die Musikbegleitung eine noch schlechtere.

Er stellt den Musikern somit kein besonders gutes Zeugnis aus und befürwortet kontinuierliche Musik zu diesem Zeitpunkt. Pausen einzusetzen ist laut Sinn in Ordnung, solange der Zuschauer sich nicht fragt, warum die Musik aufgehört hat und warum sie plötzlich

¹⁶⁵ Vgl. Sinn, *MPW*, Vol. 18, No.11, 1914, S. 1267.

¹⁶⁶ Sinn, *MPW*, Vol. 18, No.11, 1914, S. 1267.

wieder anfängt. Der Musikeinsatz soll - außer bei plötzlich beginnenden Tumultszenen - mit einem Crescendo beginnen und mit einem Decrescendo auslaufen.¹⁶⁷

Auch vom erfahrenen Regisseur D. Edward Porter ergeht Kritik an durchgehend begleitende Filmmusiker. Er bemängelt 1914 in einem Brief an Sinn den Zustand, dass in all den Jahren der Filmproduktionspraxis kein Verständnis dafür entwickelt wurde, gezielt eingesetzte Stille, Abwesenheit von Musik und Geräusch, als effektives, dramatisches Mittel zu nutzen. Der wahre Wert von beigefügter Musik geht durch die konstante Beschallung der Zuschauer verloren. Als gelungenes Beispiel dafür bringt er die *incidental music* wie sie im Theater praktiziert wird, zb. bei Shakespearestücken.

Sinn räumt ein, dass Filmmusik nach wie vor in den Kinderschuhen steckt und ihr volles Potenzial noch nicht entwickelt hat. Die Meinungen, Systeme und Methoden divergieren stark, wohl auch, weil vieles in der Filmmusikpraxis vom persönlichen Geschmack des Musikers abhängt. Da der Charakter der Filme sich mit den Jahren ändert, muss auch die Musikbegleitung "mitwachsen".¹⁶⁸ Als Denkanstoß zu besserer Integration der Musiker in den Filmvorführprozess wird ein Vergleich mit dem Vaudeville herangezogen.

Noch vor wenigen Jahren endeten Vaudeville Aufführungen mit der Vorführung eines - meist sehr kurzen - Films. Bei Vaudeville-Acts wurde vor jedem neuen Stück fleißig geprobt, es gab spezifische Licht- und Musikeinsätze, die zeitlich genau festgelegt waren. Für den Film gibt es keine derartigen Proben, im besten Fall hat der Musikdirektor die Möglichkeit den Film bei einer *Preview* vorab zu sehen, wobei hier anzumerken ist, dass sich die Umstände in großen Filmpalästen und kleinen Kinos im ländlichen Gebiet sehr

¹⁶⁷ Vgl. Sinn, *MPW*, Vol. 18, No.11, 1914, S. 1267.

¹⁶⁸ Vgl. Porter, *MPW*, Vol. 20, No.4, 1914, S. 505.

unterschieden. Abermals ergeht ein Appell an die Kinobesitzer, ihre Musikdirektoren zu motivieren und sich ein Beispiel am Vaudeville zu nehmen.¹⁶⁹

¹⁶⁹ Vgl. *MPW*, Vol. 30, No.5, 1916, S. 704.

8 Ökonomische und politische Entwicklungen

8.1 Gründung der ASCAP und die Copyright Frage

1914 gründete der Komponist und Dirigent Victor Herbert mit gleichgesinnten Musikern in einem Hotel in New York die noch heute bestehende *American Society of Composers, Authors and Publishers* (ASCAP). Diese Non-Profit Organisation sollte die Rechte der Komponisten (und Verleger) schützen und die öffentliche Aufführung ihrer Werke beaufsichtigen. Wurde Musik von einem Mitglied der Society verwendet, so mussten Lizenzgebühren dafür bezahlt werden, die wiederum teils an den Verlag und an den Komponisten gingen.

The Music Copyright Question wird dieser 1917 gedruckte Artikel¹⁷⁰ betitelt und handelt von den Schwierigkeiten der Komponisten im Umgang mit der bereits mächtigen Filmindustrie. In gleicher Form wie Jahre zuvor bei den Streitigkeiten um Filmrechte¹⁷¹, betrafen diese Rechtsfragen nun eben die Musik. Der Vorfall, der diese Diskussion zu Copyrightfragen auslöste, war die Erhöhung der Lizenzgebühren durch die ASCAP im Jahr 1917. Clarence Sinns Analyse der Situation besagt, dass Verlage die Schuldigen an dieser Situation seien. Sie hätten während der letzten 25 Jahre einen künstlichen Zustand kreiert, der früher oder später zu Chaos führen musste. Sie betraten ein relativ kleines, konservatives Feld und erzeugten Inflation durch Überstimulation. Jede Firma beschäftigte Musiker, Promotoren, Arrangeure und gab die Noten gratis an die Musiker weiter. Dies führte zur Annahme, jeder im Filmgeschäft habe das Recht auf Musik (-Noten), man würde den Komponisten

¹⁷⁰ Vgl. MPW, Vol. 34, No.10, 1917, S. 1530.

¹⁷¹ Edison Copyright Streit (Anm.d.A.)

sogar einen Gefallen tun, ihre Werke aufzuführen. Eine Zeitlang waren die Einkünfte gut, aber durch wachsende Konkurrenz stiegen die Ausgaben während die Einnahmen stagnierten. Für die Komponisten blieb im besten Fall nur mehr einen Bruchteil der Einkünfte übrig. Sinns Kritik richtet sich an die Verleger, die dies verschuldet haben.

Er kritisiert zwar die Lizenzerhöhung, spricht sich aber für die Abschaffung der sogenannten *free-list*, eine Liste von rechtfreien Stücken, aus. Sinn meint, sie hätte in der Form nie existieren sollen. Er bringt aber kein Verständnis dafür auf, dass man nun nicht nur für Noten, sondern auch für die Aufführung der Musik zahlen soll. Die Verlage rechtfertigen sich damit, dass die Musik durch die Aufführung ans Publikum "verkauft" wird. Es kommt zu landesweiten Protesten der Kinobesitzer gegen diese neue Erhöhung. Sinn sieht als Konsequenz zwei Möglichkeiten: Entweder sollen die Manager und Musiker diese Musik nicht verwenden, oder gegen das Gesetz Einspruch erheben. Sinn räumt hierbei auch ein, dass die Filmbegleitung nicht so abhängig von populärer, neuer Musik sei, wie die Verlage annehmen. Oft seien alte Stücke besser geeignet, und die fallen nicht unter das neue Copyright Gesetz. Gustav Schirmer - ein treuer Leser der Kolumne und Inhaber des Musikverlages G.Schirmer Inc. - legt in einem öffentlichen Brief dar, dass seine Musik unentgeltlich verwendet werden kann. Die Kinobesitzer sollten zusammen halten und die besteuerten Noten vermeiden. Dann würde es zu einem Einnahmeneinbruch kommen und die ASCAP müsste sich eine andere Taktik überlegen. Im Anhang an seinen Artikel befindet sich eine Liste von Verlagen, die nicht Mitglieder der ASCAP sind, deren Musik also nicht lizenzpflichtig ist.

In der um 1917 eingeführten "Frage & Antwort Rubrik" (Q&A) richtet sich ein Kinobesitzer mit der Frage an Sinn, ob er belangt werden könne, wenn seine Pianistin Stücke von Verlagen der

ASCAP aus dem Gedächtnis nachspielt bzw. darüber improvisiert, während er die Lizenzgebühren nicht bezahlt. Die simple Antwort lautet: Ja, sobald es mehr als 8 Takte sind, kann es zu einer Klage kommen.

Im Mai 1918 schreibt Berg über die französische *Société des auteurs compositeurs et éditeurs de musique (Sacem)*, dass sie dem Beispiel der ASCAP gefolgt ist, und nun auch Steuern für lizenzpflichtige Noten verlangt. Darüberhinaus wird in Europa bereits seit geraumer Zeit vom Kinobesitzer eine Lizenz für die Musik bezahlt.

Zu einer interessanten Entwicklung kommt es im Juli 1919 in Minneapolis, als die dortige *Society of Authors and Publishers* entscheidet, für jeden verkauften Sitzplatz 10 Cents extra vom Besitzer zu verlangen, wenn in dem entsprechenden Kino Musik von Komponisten und Verlegern verwendet wird, die Mitglieder der Society sind. Daraufhin treten drei große Verlage aus der Gesellschaft aus und weitere Rücktritte werden erwartet. Außerdem hat die Musikerunion in Minneapolis beschlossen, jeden Kinobesitzer zu "bestrafen" der Musik eines ASCAP-Verlages verwendet. "... boycotts were started all over the United States against the music, and now the big publishers are beginning to realize their mistake (.)"¹⁷² konstatiert Mr. Ruben, Kinobesitzer aus Minneapolis.

Vertreter der ASCAP kommentieren die Debatte damit, dass der Dirigent und die Musiker diese Lizenz zahlen sollten und nicht der Kinobesitzer.

Das vermittelt den Eindruck, dass sie die einflussreicheren Kinobesitzer auf ihre Seite ziehen wollten, indem die finanzielle Belastung den Musikern zugeschoben wird.

¹⁷² Ruben, *MPW*, "Musicians Union support Showmen", Vol. 41, No.1, 1919, S. 45.

8.1.1 Stummfilmmusik und die Gewerkschaft

Die *American Federation of Musicians* (AFM) ist eine Gewerkschaft für professionelle Musiker in den USA und in Kanada und wurde 1896 in New York gegründet. Die Bildung einer Gewerkschaft für Filmmusiker findet in der Forschungsliteratur kaum Erwähnung. In den Artikeln der *Moving Picture World* entbrennt ab 1916 eine hitzige Debatte über die Rechte der Musiker. Hauptanliegen sind die Verbesserung der Löhne und der Arbeitszeiten der Musiker. Die *first class* Häuser hatten neben mehr Plätzen auch höhere Eintrittspreise und somit bessere Orchester und Orgeln. Kleinere Theater verlangten geringere Eintrittspreise und ihr Programm enthielt mehr Slapstick Komödien. Sie kürzten Filme nach Belieben und bekamen viele Kopien erst lange Zeit nach der Premiere in den Städten. Die Filme wechselten teilweise täglich.

Über die Arbeitsbedingungen der Filmmusiker zu dieser Zeit geben Briefe in der *Moving Picture World* Aufschluss. Ende 1916 schreibt S.M.Berg, dass viele Musiker vom Land nach New York ziehen, weil sie sich dort bessere Löhne ausmalen. Berg erstickt diese Hoffnungen im Keim und führt an, dass die Konkurrenz in der Stadt viel zu groß sei, hauptsächlich darum, weil Nichtgewerkschaftsmitglieder für geringere Löhne arbeiten. Manchmal verdienen sie nur 18\$ pro Woche für ein Arbeitsausmaß von 7 h/Tag, 7 Tage/Woche.¹⁷³

In der Q&A - Rubrik gibt Berg einen Einblick in die Lohnverhältnisse von Gewerkschaftsmitgliedern in New York 1918. Demnach verdient ein Musikdirektor in einem großen Kinopalast durchschnittlich 150\$/Woche, in kleineren Häusern 50-80\$/Woche. Und der Verdienstrahmen der Gewerkschaft für Filmmusiker liegt bei 28 bis 43.5\$ wöchentlich.¹⁷⁴

¹⁷³ Vgl. *MPW*, Vol. 30, No.2, 1916, S. 237.

¹⁷⁴ Vgl. *MPW*, Vol. 36, No.7, 1918, S. 1001.

Ein weiteres Problem für die Musiker stellt die Tatsache dar, dass sie den Sommer über oft entlassen wurden. Das Sommerloch mit äußerst geringer Auslastung der Kinos führte zu einem Einnahmeneinbruch für die Kinos und die Musik war einer der ersten Bereiche, die von Einsparungen betroffen waren. Beynon bezeichnet dies als Betrug am zahlenden Kunden, da der Eintrittspreis unverändert bleibt, die Qualität jedoch durch fehlende musikalische Begleitung rapide sinkt. Den Erfahrungsberichten leidtragender Musikern zu Folge war das aber von geringem Interesse für die Manager. Beynon schlägt Alternativen vor, um das Orchester im Sommer zu behalten. Es solle Openair Konzerte vor dem Kino geben oder probeweise ein Sänger für den Sommer eingestellt werden. Das Orchester solle die Musik auf der Bühne anstatt im Graben darbieten. Nicht zu Unrecht hält er diese "Experimentierzeit mit dem Sommerpublikum" für einen wichtigen Lernprozess, sowohl für die Filmmusik als auch für die Kinobesitzer.¹⁷⁵

Ende des Jahres 1918 wurde beim jährlichen Treffen der "Musical Alliance of the US" festgestellt, dass jährlich bereits ca \$600,000 000 für Musik in all seinen Formen (Instrumente, Noten, etc.) ausgegeben werden. Die Alliance ist eine non-profit Organisation mit ca. 2500 Mitgliedern, die für bessere Konditionen von Musikern eintritt. Zu diesem Zeitpunkt gibt es in Amerika ca 48.000 Filmmusiker. Hauptgegenstand ihrer Bestrebungen ist die Aufwertung von Musik in der Gesellschaft. Musik soll ein integrierter Faktor im öffentlichen Leben sein und sie engagieren sich dafür, Musikunterricht in Schulen verpflichtend einzuführen. Darüberhinaus streben sie auch eine Wertschätzung von Seiten der

¹⁷⁵ Vgl. Beynon, *MPW*, Vol. 36, No.8, 1918, S. 1141.

Politik an. Sie verlangen die Einrichtung eines Kunst- und Kulturministeriums, wie es in anderen Teilen der Welt bereits üblich ist. In der Juniausgabe des Jahres 1918 ist von Plänen zur Gründung eines nationalen Konservatoriums für Musik und Kunst durch die Regierung die Rede, woraufhin Beynon wieder das Kunstministerium fordert.¹⁷⁶

“America is practically the only country of any importance in the world that has not its Minister of Fine Arts. How long are you going to allow this to continue?”¹⁷⁷

8.2 Zensur der deutschen Komponisten ab 1917

Die Komponisten der Kunstmusik sind in Europa beheimatet. Da Amerika vergleichsweise ein junger Kontinent war, basierten auch die musikalischen Traditionen zum Großteil auf den Wurzeln und Einflüssen der europäischen Einwanderer. In den Anfangsjahren des Stummfilms wurden zur Begleitung mit Vorliebe die Werke der alten Meister Haydn, Bach, Mozart, Beethoven oder Mendelssohn-Bartholdy herangezogen. Diese Einstellung änderte sich schlagartig mit dem Eintritt der USA in den 1. Weltkrieg im April 1917. Durch die Kriegserklärung entstand in den darauffolgenden Monaten ein Boycott gegen Musik aus Deutschland, beziehungsweise deutscher Komponisten, der auch in den Artikeln, vor allem in der Frage & Antwort Rubrik der Kolumne “Music for the Pictures” evident ist. Was ist denn nun mit deutschen Komponisten?, will ein Leser im Juli 1917 wissen.¹⁷⁸ Die alten Meister¹⁷⁹ können noch gespielt werden,

¹⁷⁶ Vgl. *MPW*, Vol. 36, No.12, 1918, S. 1717.

¹⁷⁷ Beynon, *MPW*, Vol. 38, No.12, 1918, S. 1345.

¹⁷⁸ Vgl. *MPW*, Vol. 33, No.6, 1917, S. 337.

¹⁷⁹ Gemeint sind hier Komponisten wie Beethoven, Schubert, Bach usw.

doch Beynon rät wegen schlechter Resonanz von Komponisten ab, die zeitlich nach Strauss und Wagner liegen.

Ein anderer Leser erkundigt sich im Oktober 1918, ob Beethoven denn nun noch gespielt werden dürfe. Die kurze, präzise Antwort Beynons lautet: Nein. Jede Musik aus Deutschland ist zu diesem Zeitpunkt zu vermeiden. Diese Verweigerung deutscher Musik kam den französischen Komponisten gelegen, die nun noch mehr zum Zug kamen. "Now that Germany has forever closed our doors to her music, we naturally must look about for a new source of atmospheric selections."¹⁸⁰

Selbstverständlich ruft Beynon in diesem Kontext auch amerikanische Komponisten dazu auf, sich dem Film zu widmen. Sinn bemängelt, dass zeitgenössische Komponisten dem neuen Medium Film nicht gerade viel Respekt entgegen bringen. Er verweist auf die Möglichkeit, den Geschmack der Bevölkerung anzuheben, indem im Kino klassische, anspruchsvolle Musik dargeboten wird und erwähnt die Komponisten Victor Herbert und Ruggiero Leoncavallo als Beispiele für aktive Filmmusikkomponisten. "Has it ever occurred to us that the moving picture demands an absolutely new kind of music?" fragt Sinn und möchte mehr Komponisten für das weite und noch relativ jungfräuliche Feld der Filmmusik begeistern. Einige Wochen davor fand im *Strand Theatre* in New York ein Wettbewerb für eine Originalkomposition zu einem Film statt und der Gewinner durfte das Werk bei der Premiere dirigieren. Den geringen Ansturm hält Sinn für ein Zeichen, dass es nach wie vor als "Prostitution" für einen Komponisten gilt, für den Film zu schreiben. Die tatsächliche gesellschaftliche Aufwertung von Filmmusikkomponisten wird noch einige Jahre dauern. Gegen Kriegsende warnt Beynon davor, dass Europa als Ursprungsort der Kunstmusik nach Kriegsende wieder

¹⁸⁰ Beynon, *MPW*, Vol. 38, No.2, 1918, S. 225.

ins Filmgeschäft einsteigen und sich als große filmmusikalische Konkurrenz herausstellen wird.¹⁸¹

8.3 Konkurrenz zwischen Musikern an der Ost- und Westküste

Ein Leser der *Moving Picture World* behauptet in einem Brief, dass die Filmindustrie und somit auch die Filmmusik im Westen technisch und künstlerisch weiter entwickelt seien, als an der Ostküste. Hauptargument des Lesers ist, dass die Synchronisation von Bild und Ton besser umgesetzt wird. "(...) the pianist plays TO and WITH the picture and places sound effects according to the scene." Als Beispiel für die Reife der Musiker führt er deren Lohn an. In Oregon gibt es drei Theater, zwei davon haben einen Pianisten und einen Schlagzeuger, die gemeinsam 100\$/Woche verdienen. Dies ist für Filmmusiker, die im ländlichen Raum beschäftigt sind, eine beachtliche Summe. Diese kolportieren Unterschiede lassen sich nur allzuleicht auf noch heute existente Gegensätze ausdehnen. Bereits vor über hundert Jahren herrschte eine gewisse Rivalität zwischen diesen beiden Regionen - gemeint sind hauptsächlich die Einwohner New Yorks an der Ostküste und die Kalifornier an der Westküste - , begründet auf unterschiedlichen Lebenseinstellungen und politischen Ansichten. Die Stummfilmmusiker an der Ostküste Amerikas pflegten - laut eigenen Aussagen - eine gehobenere Musikauswahl und bezichtigten ihre Kollegen an der Westküste der Geschmacklosigkeit und der Anpassung ihrer Musik an das Vaudeville. Sie verurteilten auch den Einsatz von *unit organs*, dem Nachfolger der gemeinen Kirchenorgel, im Kino.

¹⁸¹ Vgl. Beynon, *MPW*, Vol. 38, No.9, 1918, S. 957.

The tones of this organ were ... the kind you hear in the merry-go-round affair that makes you think the pipes must be screwed into the wind chest to keep them from blowing out. The whole sound a riot of immodest vulgarity that was an absolute shock to the senses and that made it impossible to fix your attention on the picture.¹⁸²

Die Musiker im Westen hingegen konterten mit dem Vorwurf des elitären Snobbismus und Arroganz der New Yorker.

Some day, before long, there will be organized in the grand and glorious West from where I came a society of theater organists who will stand for the best in organs, music for the people and a helping hand instead of suppression such as this bunch of insects of New York City who are taking up banners under the magic word Society of Theater Organists - nice ladies all of you must be.¹⁸³

Unbeeinflusst von diversen Streitigkeiten um das Repertoire oder die Art der Orgel, stieg deren Beliebtheit in den frühen 20er Jahren weiter. Einige Kinobesitzer zogen die Orgel dem Orchester vor. Offensichtliche Gründe dafür waren die größere Flexibilität des einzelnen Musikers gegenüber einem Orchester aber auch die klanglichen Qualitäten der neuartigen Modelle.

¹⁸² Skinner, "Cinema Music", *The American Organist* (Vol.1, No.8, 1918), zitiert in Anderson, S. 417.

¹⁸³ Baylan, zitiert in Anderson, "Points and Viewpoints: Our Terrifying Ignorance," *The American Organist* (Vol.6, No.4, 1923) S. 251.

9 Funktionen und Metafunktionen der Stummfilmmusik

Hansjörg Pauli schreibt: " Sobald Filmmusik bewusst gehandhabt wird, erfüllt sie auch mehrere Funktionen."¹⁸⁴ Bei der Untersuchung bestehender Forschungstheorien hinsichtlich der Funktionen von Filmmusik stößt man auf eine Anhäufung von Funktionskategorien, deren Konsequenz die Definition von Filmmusik als *multifunktionales Medium* nahe legen. In dieser Arbeit werden diejenigen Funktionen erwähnt und beschrieben, die in direktem Zusammenhang mit den geschilderten Entwicklungen stehen. Persuasive, epische und strukturelle Funktionen¹⁸⁵ bleiben aufgrund der fehlenden Auseinandersetzung mit einzelnen Filmwerken weitgehend ausgespart. Lediglich die dramaturgische Funktion erfährt im Kontext mit der Leitmotivtechnik einige Aufmerksamkeit. Während die eigentlichen *Funktionen* der Filmmusik an einen speziellen Film und dessen Wirkung auf das Publikum gekoppelt sind, meint *Metafunktionen* die Bereiche, die die Musik losgelöst vom Film erfüllt. Metafunktionen leiten sich von der Rezeptionshaltung ab und schreiben sich in spezifische zeitgeschichtliche Kontexte ein. Zu den wichtigsten Metafunktionen zählt Pauli die *ökonomische Metafunktion*, also die Bestrebung, mit dem Einsatz der Kunstmusik des vorangegangenen Jahrhunderts, eine gehobenere Gesellschaftsklasse anzulocken. Weiters nennt Pauli *dramaturgische, psychologische und politische Metafunktionen*. Dazu zählen die Distanzüberbrückung, die Einfühlung des Publikums in die Handlung und die politisch-eskapistische Komponente, durch die der Unmut der Bevölkerung den aktuellen

¹⁸⁴ Pauli, *Filmmusik:Stummfilm*, S. 187.

¹⁸⁵ Vgl. Bullerjahn, S. 66-69.

politischen und gesellschaftlichen Systemen gegenüber, entschärft werden soll.

9.1 Dramaturgische Funktion

9.1.1 Leitmotivtechnik in der Filmmusik

Zofia Lissa legte in ihrem Werk *Aethetics of Film Music* den Grundstein für weitere Überlegungen zur dramaturgischen Funktion von Filmmusik, wobei sie den Theorien Adornos und Eislers weitgehend widersprach und sich in die Tradition Wagners einreihet. In Wagners Theoriewerk *Das Kunstwerk der Zukunft* ist nachzulesen:

(...) der eigentliche Kern des Dramas ist die *dramatische Handlung*. Die dramatische Handlung ist, als innerlichste Bedingung des Dramas, zugleich dasjenige Moment im ganzen Kunstwerk, welches das allgemeinste *Verständnis* desselben versichert. Unmittelbar dem (vergangenen oder gegenwärtigen) *Leben* entnommen, bildet sie gerade in dem Maße das verständisgebende Band mit dem Leben, als sie der Wahrheit des Lebens am getreuesten entspricht, das Verlangen nach seinem Verständnis am geeignetsten befriedigt. (...) In der dramatischen Handlung stellt sich daher die Notwendigkeit des Kunstwerkes dar, ohne *sie*, oder ohne irgendwelchen Bezug auf sie, ist alles Kunstgestalten willkürlich, unnötig, zufällig, unverständlich.¹⁸⁶

Mit dem Tonfilm bekräftigte sich die These, dass der Film eine bis dato einzigartige Symbiose der Künste (visuell, literarisch und musikalisch) war und Parallelen zu Wagners Konzept des "Gesamtkunstwerks" waren unvermeidlich. Max Steiner soll gemeint haben: "If Wagner had lived in this century, he would have been the Number One film composer".¹⁸⁷ Hierin stellt sich die Frage nach der Wertigkeit der verschiedenen Künste im

¹⁸⁶ Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, S. 162.

¹⁸⁷ Cooke, *A history of Film Music*, S. 157.

Gesamtkunstwerk. Da die Leitmotivtechnik im Film in erster Linie der dramaturgischen und nicht der musikalischen Struktur dient, zeugt sie so von der Unterordnung der Musik.

Obwohl Wagner selbst den Begriff Leitmotiv nie gebraucht haben soll - er sprach von *Erinnerungsmotiven* - wird bereits 1913 in der *Moving Picture World* das *Wagnersche Leitmotiv* empfohlen.¹⁸⁸ Als ein Leser 1913 sein Programm für den Film *Ivanhoe* einschickt, worin er den *Pilgrims Chor* aus der Oper *Tannhauser* als Leitmotiv für den Hauptcharakter einsetzt, prognostiziert Sinn dieser Idee eine wichtige Rolle in der zukünftigen Entwicklung der Filmmusik.¹⁸⁹

Tatsächlich fand diese Technik sehr baldigen Zuspruch und häufige Anwendung, jedoch nicht im strikten Sinne wie sie Wagner in seinen Opern verwendet hat. Was auch selbstverständlich ist, da Oper bzw. Musikdrama und Film sich in visueller Hinsicht, bedingt durch die Montage, stark unterscheiden.

Strikte Gegner leitmotivischer Filmmusik waren, wie bereits formuliert, Adorno und Eisler. Im Kapitel "Schlechte Gewohnheiten" des umstrittenen Werkes *Komposition für den Film* bringen sie dies zum Ausdruck.

Cinema music is still patched together by means of leitmotifs. The ease with which they are recalled provides definite clues for the listener, and they also are a practical help to the composer in his task of composition under pressure. He can quote where he otherwise would have to invent. (...) It was natural to assume that this device, because it is so easy to grasp, would be particularly suitable to motion pictures, which are based on the premise that they must be easily understood. However, the truth of this assumption is only illusory. The reasons for this are first of all technical. The fundamental character of the leitmotif - its salience and brevity - was related to the gigantic dimensions of the Wagnerian and post-Wagnerian music dramas. Just because the leitmotif as such is musically rudimentary, it requires a large musical canvas if it is

¹⁸⁸ Vgl. *MPW*, Vol. 15, No.4, 1913, S. 352.

¹⁸⁹ Vgl. Sinn, *MPW*, Vol. 18, No.6, 1913, S. 599.

to take on a structural meaning beyond that of a signpost. The atomization of the musical element is paralleled by the heroic dimensions of the composition as a whole. This relation is entirely absent in the motion picture, which requires continual interruption of one element by another rather than continuity. The constantly changing scenes are characteristic for the structure of the motion picture. Musically, also, shorter forms prevail, and the leitmotif is unsuitable here because of this brevity of forms which must be complete in themselves. Cinema music is so easily understood that it has no need of leitmotifs to serve as signposts, and its limited dimension does not permit of adequate expansion of the leitmotif. (...) since it cannot be developed to its full musical significance in the motion picture, its use leads to extreme poverty of composition.¹⁹⁰

Diesem Absatz ist ein elitärer Subtext inhärent, der den Eindruck vermittelt, dass Filmmusik trotz ihrer Funktionalität einen gleich hohen künstlerischen Anspruch haben und mit den gleichen Maßstäben gemessen werden sollte wie etwa Opern- oder Konzertmusik. Man könnte Adorno und Eisler den zum Scheitern verurteilten Versuch zuschreiben, Filmmusik als autonome Musik zu bewerten und nicht im Kontext mit der visuellen Ebene zu betrachten.

“(...) are based on the premise that they must be easily understood.” Der Vorwurf der anspruchslosigkeit vieler Filme – in erster Linie an das klassische Hollywoodkino ab den 30er Jahren gerichtet – ist ein Grundtenor ihres Werkes. Zu Unrecht, wenn man die Bandbreite und Diversität der damals gedrehten Filme heranzieht.

Weiters drängt sich mir der Eindruck auf, dass es beim “Leitmotiv-Streit” in erster Linie um eine Frage der Terminologie geht. Dass Wagners Verwendung des Leitmotivs im Film so gut wie unmöglich ist – außer die Musik würde zuerst geschrieben oder ihr würde ungewöhnlich viel Stellenwert beigemessen –, ist auch den Musikern klar. Doch der Begriff Leitmotiv als bereits existente Bezeichnung beschreibt am treffendsten, wie die Musiker mit

¹⁹⁰ Adorno/Eisler, *Komposition für den Film*, S. 27.

musikalischen Themen umgingen. Ein musikalisches Thema konnte einem wiederkehrenden Element (Figur, Ort...) des Films zugeordnet werden und dessen Wiederholung und Variation erfüllte bestimmte Zwecke wie Antizipation oder Wiedererkennung, *leitet* gewissermaßen durch den Film. Der Begriff enthält ein Spektrum an Verwendungsmöglichkeiten und Adorno und Eisler, von Wagners Praxis geprägt, vertreten vehement dessen Seite.

9.2 Ökonomische Metafunktion

9.2.1 Eroberung des Bürgertums

Filmmusiker und Filmmusikforschende messen der Musik im Eroberungsprozess des Bürgertums einen hohen Stellenwert bei. Pauli möchte, dass die "(...) Verbürgerlichung der Filmmusik eigentlich als wichtige Etappe auch in der Wirtschaftsgeschichte der Kinematographie verzeichnet (wird)."¹⁹¹

Er veranschaulicht seine Theorie am Beispiel von "Frankenstein", produziert von der Edison Company im Jahr 1910. Die Edison Company veröffentlichte einen Cue Sheet, der Teile der Oper "Der Freischütz" enthielt. Diese dramatische Musik sollte das Bedrohliche und Schauerliche hervorheben und den Film strukturell festigen. Die Metafunktion war jedoch, dieses Medium auf eine höhere gesellschaftliche Stufe zu heben und eine neue, besser situierte Klientel anzusprechen, indem ein Opernwerk des bekannten Komponisten Carl Maria von Weber im Kino gespielt wurde.

Des Weiteren berichten zahllose Forscher davon, dass Nickelodeons - eine der ersten Lokalitäten, die ausschließlich Filme zeigten - eine

¹⁹¹ Thalberg, zitiert in Pauli, *Filmmusik:Stummfilm*, S. 112.

große Diversität und Flexibilität ihren Standort betreffend aufwiesen und auch in Geschäftseingängen und Restaurants ihren Nischenplatz fanden. Hier erfüllte die Musik schon zwei wichtige Funktionen und zwar die Begleitung der bewegten Bilder und das Anlocken der Massen, indem die Musik bis auf die Straße drang. Der Stummfilmproduzent Irving Thalberg (1899-1936) knüpft an diese Idee an und belegt die Bedeutung der Musik im Produktionsprozess von Filmen:

Es geschah immer wieder das gleiche. Wir hatten eine Produktion abgeschlossen, sahen sie uns zum ersten Mal auf der großen Leinwand an und verließen danach den Vorführraum völlig zerschmettert. Es würde grauenhaft werden. Dabei hatten wir uns gerade von diesem Film viel erhofft und uns alle nur erdenkliche Mühe gegeben. Dann ließen wir denselben Film probeweise in einem kleinen Kino laufen, und unten im Orchestergraben legte ein Mädchen auf dem Klavier los. Und sofort war alles ganz anders.- Ohne diese Musik hätte eine Filmindustrie nie entstehen können.¹⁹²

Auch Hans Erdmann schreibt der Musik eine unmissverständlich bedeutsame Rolle in der Entwicklung des Mediums Film zu: "Mit der künstlerischen Lösung der Musikfrage steht und fällt der Film als höhere Kunstgattung."¹⁹³

Die Umstrukturierung des Schaustellerbetriebes allein reichte nicht aus, um die von der Rezession bedingten Zuschauerschwünde zu Beginn des 20. Jhdts. rückgängig zu machen. Von Nöten war ein Imagewechsel der Filmindustrie, um das Bürgertum ins Kino zu locken. Bestrebungen dieser Art waren die Aufwertung der Kinosäle, die Erhöhung der Eintrittspreise, einhergehend mit der Prolongierung und dramaturgischen Komplexität der Filme, sowie zu einem großen Teil die zunehmende Kultivierung der Musikbegleitung.

Die Gründung der *Film d'Art* durch die Brüder Pierre und Paul Lafitte 1908 in Frankreich zeichnete einen markanten

¹⁹² Wilk, zitiert in *The Wit and Wisdom of Hollywood*, Berg, S. 277.

¹⁹³ Erdmann, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, S. 36.

Entwicklungspunkt. Obwohl die Firma zu Beginn wie ein Konkurrenzunternehmen zu Pathé wirkte, bestand in Wirklichkeit eine inoffizielle Kollaboration, denn die Manager hatten erkannt, dass die Filmvermarktung einer neuen Strategie bedurfte.

Der Zug zum Pompösen und Luxurierenden, der da allenthalben durchdrang, teilte sich unverzüglich auch der musikalischen Begleitpraxis mit. Der "Mann am Klavier" war den Tempeln der Lichtspielkunst nicht mehr angemessen. Die Ära der Kinoorchester brach an. Und mit ihr die zweite Phase im Prozeß der Verbürgerlichung von Filmmusik.¹⁹⁴

Referenzen, die dieses Zitat bestätigen, finden sich in der *Moving Picture World* zur Genüge. Frank H. Anderson spricht vom musikalischen Konflikt zwischen *cheap, popular stuff* (e.g. *The Entertainer*) versus *heavy, dignified pieces* (*Lohengrin, Schubert*) in einer Ausgabe des Jahres 1915.¹⁹⁵ Ein Jahr zuvor echauffiert sich ein Leser furchtbar über den Lärm, der den Zuschauern als Filmmusik verkauft wird. Er deutet eine Unterscheidung von trivialem und gebildetem Publikum an und verlangt, dass keine *Rags* und *Popsongs* mehr im Kino gespielt werden.¹⁹⁶

Briefmeldungen solcher Art lassen darauf schließen, dass die *Verbürgerlichung der Filmmusik* ihre Wurzeln auch in den Wünschen der Zuschauer hat. Ragtime und populäre Lieder werden zwar noch gespielt, sind jedoch mittlerweile eher verpönt. Ein Indiz dafür, dass sich das Filmpublikum zu diesem Zeitpunkt bereits verändert hat.

Im Zuge dieses Wandels des Kinopublikums gewinnt das Auftreten der am Kinogeschäft beteiligten Personen, also auch der Musiker, plötzlich an Bedeutung. Wieviel Wert auf die Erscheinung und die

¹⁹⁴ Pauli, *Filmmusik:Stummfilm*, S. 126.

¹⁹⁵ Vgl. Anderson, "Playing the High brow stuff for pictures", *MPW*, Vol. 25, 1915, S. 1984.

¹⁹⁶ Vgl. *MPW*, Vol. 20, No.12, 1914, S. 1817.

Umgangsformen von Filmmusikern gelegt wird, lässt sich an einem Brief vom August 1916 gut ausmachen. Vermehrt kommt es zu diesbezüglichen Beschwerden vom Publikum und als Reaktion darauf stellt S.M.Berg in seinem Artikel *Benimmregeln* für Kinomusiker auf.

Er rügt Musiker, die ihr Instrument während des Films zu laut stimmen, miteinander plaudern oder sich unangemessen verhalten. Auch die Kleidung sollte passend sein, er empfiehlt einen Tuxedo oder einen dunklen Anzug. Pünktliches Erscheinen mit dem gestimmten Instrument für Proben und Aufführungen verstehe sich von selbst und die Cue Sheets sollten vorbereitet sein. Ein Dorn im Auge Bergs war die verbreitete Praxis, Musikwünsche aus dem Publikum entgegen zu nehmen. Bergs eigene Erfahrungen damit waren stets negativ. Im Zuge der Recherche stieß ich wiederholt auf dieses Vorgehen, das jedoch in der Sekundärliteratur weitgehend unerwähnt bleibt. Dazu ein Beispiel aus einem Artikel von 1916:

Ein Orchester spielte während einer traurigen Filmszene eine fröhliche Rhapsodie von Listz, welche absolut konträr und unpassend zum Film wirkte. Auf die Frage nach dem Motivation für die Musikwahl erhielt Berg vom Dirigenten die Antwort, dass das ein Musikwunsch gewesen sei. Hätte der Dirigent das Stück nicht gespielt, wäre der Manager verärgert gewesen.¹⁹⁷

Berg resümiert, dass es unter den hauptsächlich ernsthaften und engagierten Musikern auch einige Unverantwortliche gibt, die nach wie vor Schande über die Filmmusikwelt bringen und denen möchte er mit Hilfe aller engagierten Beteiligten beikommen.

¹⁹⁷ Vgl. *MPW*, Vol. 29, No.13, 1916, S. 1973.

9.3 Rezeptionspsychologische und soziologische Metafunktionen

In der Stummfilmzeit hatte die Musik in ihrer rezeptionspsychologischen Funktion eine große Bedeutung inne. Es galt, Störfaktoren jeglicher Art, angefangen vom Projektorengeräusch über Publikumsunruhe bis hin zu Straßenlärm zu überdecken und zu maskieren. Dieser Kategorie ist auch die Funktion immanent, die wirklichkeitsferne Stummheit der Bilder auf der Leinwand auf eine Realitätsebene zu heben. Hansjörg Pauli unterteilt in seinen Schriften die ästhetische Funktion – die ich als Subkategorie der rezeptionspsychologischen Funktion verstehe – weiter und schneidet damit die Diskussion “Illustration der Einzelszenen vs. Gesamtstimmung” an. Zum einen soll Filmmusik *vereinheitlichend* sein, ein Gegengewicht zur diskontinuierlichen Erzählweise bilden und über die Sprünge in Zeit und Raum hinwegtragen. Die zweite, bereits bekannte Funktion ist die *illustrierende*. Selbstverständlich soll die Musik den visuellen Vorgängen angepasst sein. Der Grad dieser Anpassung ist, wie beschrieben, Grund für jahrzehntelang andauernde Debatten.

Der psychologische Effekt von Filmmusik wird schon sehr früh erkannt und diskutiert. Musik kann emotionale Situationen oft besser darstellen als das gesprochene Wort und ist in der Lage, die Gedanken und Gefühle der Schauspieler sichtbar, bzw. hörbar zu machen. “(...) film music has the power to change naturalism into reality”¹⁹⁸.

Wenngleich die Musik einen unbestreitbaren Effekt auf die Bilder ausübt, so gilt dieses Gesetz auch in umgekehrter Weise, denn die visuelle Ebene beeinflusst genauso die musikalische Rezeption.

¹⁹⁸ Rosenman, zitiert in Thomas, *Film score: the view from the podium*, S. 240.

“There is a symbiotic catalytic exchange-relationship between the film and the music it accompanies.”¹⁹⁹

Hinsichtlich der *ästhetischen Funktion* meinte Aaron Copland, ein Filmmusikkomponist könne den dramatischen und emotionalen Wert des Films durch die Musik verstärken.

The whole problem can be stated quite simply by asking, 'Is there a meaning to music?' My answer would be, 'Yes.' And 'Can you state in so many words what the meaning is?' My answer to that would be, 'No.'²⁰⁰

Der treffendste Vergleich hierin ist meiner Meinung nach, dass die Musik dem Film *Farbe* verleiht. Diese musikalische Färbung verstärkt vor allem die zeitliche und die räumliche Ebene des Films und ruft beim Zuschauer unbewusste Assoziationen hervor, ohne von der äußeren Handlung abzulenken. Musik, vor allem in Kombination mit Bildern, spricht den Menschen in erster Linie auf einer emotionalen Ebene an, was auch die Beschreibung von Musik extrem erschwert.

Auch Erdmann setzt im *Allgemeinen Handbuch* allseitiges Verständnis für die ästhetische Funktion der Filmmusik voraus.

Daß (...) die Musik als die eigentliche Sprache wortloser Gefühle gegenüber einer gefühlsbetonten Handlung leicht zur Wirkung kommen kann, ist ohne weiteres verständlich.²⁰¹

Die Unmittelbarkeit und Flexibilität von Filmmusik sind wichtige Faktoren, bedenkt man die schnellen Schnitte der Montage, die keine Zeit für lange Elaborationen von musikalischen Themen lassen.

A good film composer must be chameleon-like both with his compositional style and, perhaps more importantly, with the form and shape his music takes in relation to the dramatic developments on the screen,²⁰²

¹⁹⁹ Rosenman, zitiert in Thomas, *Film score: the view from the podium*, S. 242.

²⁰⁰ Copland, amerikanischer Komponist, (1900 - 1990)

²⁰¹ Erdmann, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, S. 9.

²⁰² Prendergast, *Film Music- A neglected Art*, S. 227.

meint Roy Prendergast und setzt fort:

The primary reason film composers have traditionally stayed away from complex line and structure in music is that such complicated structures cannot successfully be emphasized without competing with the dramatic action.²⁰³

Auch zu diesem Thema sollen die Briefe und Anekdoten aus der *Moving Picture World* nicht unerwähnt bleiben.

Ein Pianist aus New Mexico wurde von seinem Manager kritisiert und machte seinem Ärger in einem Brief an die Redaktion der Musikabteilung Luft.

Das viktorianische Drama *The Dread Inheritance* wurde vorgeführt. In einer Passage wechseln sich Szenen im Freien und eine ausgelassene Party im Festsaal mit schnellen Schnitten und kurzen Einstellungen ab. Bei der Matinee des Films gab es keine Musikbegleitung und während der Festsaalszenen erschallte lautes Gelächter vom Publikum. Bei der Abendvorstellung, die mit Orchesterbegleitung vorgeführt werden sollte, entschied sich der musikalische Leiter dafür, die dramatische Szene musikalisch über die heitere Festsaalszene dominieren zu lassen. Diesmal war das Publikum gefesselt und fieberte mit dem Hauptcharakter mit. Ungerechtfertigterweise beschwerte sich der Kinobesitzer nach dieser Vorstellung beim Musikdirektor darüber, dass das Publikum nicht gelacht hätte.²⁰⁴

Sinn wiederholt daraufhin seinen Diskurs über das *Principal Motive*, wofür dieses Geschehnis ein hervorragendes Beispiel abgibt.

Dies stellt ebenso ein gutes Exempel für Rezeptionshaltungen- und Erwartungen dar. Gelächter ist eine eindeutige und offensichtliche Resonanz und viele Kinobesitzer und Musiker zielen auf genau diese Reaktion ab und meinen, das Publikum sei zufrieden, da es

²⁰³ Prendergast, *Film Music- A neglected Art*, S. 215.

²⁰⁴ Vgl. *MPW*, Vol. 19, No.13, 1914, S. 1671.

offensichtlich, sprich hörbar, unterhalten wird. Jedoch sind Erstaunen, Mitgefühl, Entsetzen oder Spannung Arten von Emotionen, die sich – außer es handelt sich um sehr extreme emotionale Reaktionen - vorrangig im Kopf und im Inneren des Rezipienten abspielen und akustisch nicht deutlich artikuliert werden, darum jedoch nicht minder gewertet werden sollten.

In weiteren Unterkategorien veranschaulicht London die *soziologische Funktion* der Filmmusik als “Kunsterziehung der Massen”:

An unconscious education in music itself, of a public that once had been without interest in music, was accomplished as the orchestra came more and more to be used in the silent-film theatre; the awakening of a active interest in music amongst a great part of the cinema public imposed a considerable responsibility upon film composers (...)²⁰⁵

Tatsächlich wurde nun Musik, die bis dato nur in Konzerthäusern zur Aufführung gebracht wurde, durch die Verwendung im Film von einer breiteren Masse rezipiert. Aus der Sicht mancher Konzert- und Opernfreunde verlor diese Musik dadurch gewisse elitäre Züge.

9.3.1 Musik am Drehort

An dieser Praxis lässt sich eine weitere Metafunktion von Filmmusik veranschaulichen. Ab Mitte der 1910er Jahre erlangt der Einsatz von Musik am Filmdreh eine gewisse Popularität. Geraldine Farrar drehte 1915 unter der Regie von Cecil B.DeMille den Film “Carmen” und ihr wird nachgesagt, diese Praxis initiiert zu haben.

I asked Mr. DeMille if we might have music during our scenes,

²⁰⁵ London, *Film Music*, S. 38.

as I was so accustomed to orchestral accompaniment for certain tempi and phrasings, I felt I could better pantomime the rhythm of the effects. A little piano was hastily wheeled on the set and the talented Melville Ellis ...inspired all my scenes with his impromptu playing. I believe this started the the habit for music off stage for all later aspirants to emotional appeal. At any rate, from that time on I always had a musician at my elbow whose soulful throbs did more to start my tears than all the glycerine drops or onions more frequently employed by less responsive orbs.²⁰⁶

Wie so oft in diesen Fällen, wo es darum geht, wer eine bestimmte Praxis erfunden oder eingeführt hat, scheiden sich auch hier die Meinungen. Es kursiert auch die Annahme, dass D.W. Griffith bereits 1913 während seiner Dreharbeiten zu "Judith of Bethulia" ein Orchester in seinem Atelier verwendet hat, um die Schauspieler zu motivieren.

Conrad Nagel, der in den 20ern zu einem Star der Stummfilmszene aufstieg, zieht einen anderen nachvollziehbaren Vergleich heran.

Seit hunderten von Jahren haben die Regimenter, wenn sie in den Krieg zogen, eine Kapelle mitgenommen. Die Musik spornte die Soldaten an. Und dasselbe galt auch im Stummfilm-Atelier; die Musik hielt dich in Stimmung.²⁰⁷

Die Musik vollführte also in diesem Kontext eine psychologische Funktion, indem sie die Schauspieler bei der Einfühlung in die Rolle oder in die Szene unterstützte oder grundsätzlich motivierend wirkte.

Manche Darsteller hatten auch "Lieblingslieder", die am besten für sie *funktionierten*. Mary Pickford favorisierte "From the Land of the Sky Blue Water" von Cadman und Massenets "Élégie".²⁰⁸

In der *Moving Picture World* vom Jänner 1916 findet sich ein Artikel mit dem Titel "Music for Equitable Players"²⁰⁹ und darin schreibt

²⁰⁶ Farrar, *Such Sweet Compulsion*, S. 169.

²⁰⁷ Bronlow, *Pioniere des Films*, S. 399.

²⁰⁸ Vgl. Bronlow, *Pioniere des Films*, S. 399.

²⁰⁹ *Equitables* war der Name eines Produktionsstudios - Anm. d. A.

der Autor, dass bei den Dreharbeiten Musik am Set zum Einsatz kommt. Als Erklärung führt er an, dass der psychologische Effekt die Arbeit harmonischer machen soll und den Schauspielern eine bessere Basis für die Darstellung der Emotionen bieten soll.

Verwendet werden bis dato Klavier, Flöte und Geige, die Anschaffung einer Orgel sei jedoch geplant.²¹⁰

Spätestens ab den 20er Jahren hatte sich diese Praxis der Musik zu Dreharbeiten weitgehend verbreitet.

Abel Gance, ein französischer Filmemacher, gesteht der Musik nicht nur die Verbreitung einer gezielten Atmosphäre zu, sondern setzte sie auch ein, um Aufmerksamkeit von seinen Mitarbeitern zu bekommen. "(...) not only to give the mood, but to keep everyone quiet. You can capture their attention more easily by the use of music."²¹¹

Neben der Verbreitung einer guten Stimmung und der Motivation der Darsteller, war eine weitere Aufgabe der Musik, unerwünschte Nebengeräusche zu übertönen, die zum Beispiel durch Auf- und Abbauten in benachbarten Studios und Filmsets oder durch die lauten Kameras entstanden.

Bekannte Regisseure wie Hitchcock, Stanley Kubrick, Sergio Leone oder John Ford griffen schon auf diese Methode zurück und sie hält sich bis heute.

9.3.2 *Illustrated Songs* und *Sing-along* im Kino

Eine um die Jahrhundertwende sehr weit verbreitete Unterhaltungsform auf (Kino-)Leinwänden waren sogenannte *Illustrated Songs*. Die Texte bekannter Lieder sowie

²¹⁰ Vgl. *MPW*, Vol. 27, No.4, 1916, S. 605.

²¹¹ Gance, zitiert in Anderson, *Music for silent films*, S. 42.

Stimmungsbilder (im Hintergrund des Textes) wurden mit Hilfe von Glasscheiben über Steropticons oder *Magic Lanterns* auf eine Leinwand projiziert um das Publikum zum Mitsingen zu animieren. Diese Glasscheiben wurden von Hand gefertigt und häufig farbig bemalt. Für die Illustration eines Liedes wurden zwischen 12 und 15 Glasscheiben (song slides) verwendet. Diese Praxis erwies sich als ausgezeichnete ökonomische Maßnahme, um den Verkauf von Musiknoten (*Sheet Music*) anzukurbeln und wird in Fachkreisen als "erste Form des Musikvideo" bezeichnet.

In der *Moving Picture World* wurden schon sehr früh, etwa ab 1910, *Songslides* abgedruckt. Sie enthielten eine Auflistung von Musiktiteln, die als *Slides* erhältlich waren.

Lange Zeit waren *Illustrated Songs* ein fixer Bestandteil von Vaudeville Shows und fanden später auch ihren Weg ins Kino. Diese Shows waren in Amerika extrem beliebt und sind wahrscheinlich zu einem nicht geringen Anteil am Erfolg der Nickelodeons beteiligt. Schenkt man den Leserbriefen der *Moving Picture World* Glauben, hielt sich diese Praxis in den ländlichen Teilen Amerikas deutlich länger als in den großen Städten.²¹² Als der Film um 1910 den Anspruch stellte, ernster genommen und nicht nur als Teil der Populärkultur angesehen zu werden, verschwanden die *Illustrated Songs* allmählich aus den Kinos. Jedoch tauchten sie während und nach dem Ersten Weltkrieg in ähnlicher Form wieder auf.

Im Forum der *Moving Picture World* kursiert ab 1916 unter dem Namen *Community Singing* die Idee des Singens von patriotischem Liedgut im Kino. Seinen Anfang nimmt dieser Diskurs als Beynon sich beklagt, dass die Amerikaner zwar ihre Nationalhymne mit größtem Patriotismus singen, aber die Textkenntnisse kaum über die erste Strophe hinausreichen. Er schlägt ein "Experiment" vor. Die Kinobesitzer sollen projizierbare Scheiben (*Slides*) mit den Strophen der Hymne und anderen patriotischen Liedern besorgen

²¹² Vgl. *MPW*, Vol. 14, No.9, 1913, S. 440-41.

und jeden Abend vor der Filmvorführung solle der Pianist oder das Orchester einige Lieder spielen und das Publikum zum Mitsingen animieren. Beynon ist überzeugt von der positiven Resonanz der Zuschauer und verspricht sich auch einen pädagogischen Nutzen des Versuchs. Da das Medium Film schon viel dazu beigetragen habe, Kunstmusik einer breiteren Masse zugänglich zu machen, wolle man auf diese Art nun auch Nationalliedgut verbreiten. Zusätzlich wird das Publikum stärker in die Vorstellung eingebunden, was den Kinobesuch zu einer intensiveren – weil persönlicheren – Erfahrung mache. Beynon will das Kino nicht in ein Konzerthaus verwandeln, meint aber, der Film trage Verantwortung auf Seiten von Kunst, Humor, Unterhaltung und Erziehung.

Das Prozedere verlief auf folgende Art: Ein Erzähler trat auf und sprach über die Entstehungsgeschichte und den Hintergrund des Liedes. Dann wurden der Text mitsamt Noten auf die Leinwand projiziert und die Musiker setzten ein. Manche Manager verteilten Notenblätter, was sich als hinderlich herausstellte, wenn ein Dirigent das Tempo vorgab. Von Solopartien im Community Singing riet Beynon ab.²¹³

In den darauffolgenden Ausgabe stellte sich heraus, dass die Idee großen Anklang sowohl bei den Kinobesitzern und Musikern, als auch beim Publikum fand. "Audiences loved the sing-alongs, which after the First World War spread from the West Coast all over the United States."²¹⁴

Diese Praxis ist sowohl der soziologischen als auch der ökonomischen Metafunktion zuzuordnen und zeugt abermals von der Multifunktionalität von Filmmusik.

²¹³ Vgl. Beynon, *MPW*, Vol. 39, No.10, 1918, S.1425.

²¹⁴ Anderson, *Music for Silent Films*, S. 16.

10 Resümee

Eine der wichtigsten Erkenntnisse dieser Arbeit ist wohl die Tatsache, dass, über Filmmusik zu schreiben, eine private Konstruktion ist, wenn Film als primäre Quelle herangezogen wird. Durch die Subjektivität der musikalischen Sprache kann sich der Forscher retrospektiv in vielen Fällen nur auf Spekulationen und Nacherzählungen die Stummfilmmusik betreffend berufen. Fehlende Aufzeichnungen bei improvisierter Musikbegleitung und schlechte Erhaltung von Notenmaterial bedingen die dürftige Quellenlage.

Diese Arbeit sollte ein Versuch sein, die Rolle der Musik im Stummfilm im Speziellen und in der Entwicklung des Mediums Film generell, von einer zeitlich nahe am Geschehen angesiedelten Position zu beleuchten. Hierfür erwies sich die Filmfachzeitschrift *Moving Picture World* mit der Kolumne "Music for the Pictures" als idealer Ausgangspunkt. Anhand von Zeitzeugenberichten wurden entscheidende Entwicklungsschritte des Films und der Musik erörtert und mittels anekdotenhafter Begebenheiten exemplarisch dargestellt.

Wenn es in den durchkomponierten Filmmusiken, die flächendeckend ab den 20er Jahren aufgekommen sind, hauptsächlich um den Komponisten und sein Werk geht, so ist es in den jungen Jahren den Stummfilms zu einem Großteil der Verdienst des einzelnen Musikers, wenn ein Film eine qualitativ hochwertige Musikbegleitung erhält. Dabei geht es nicht ausschließlich um technisches Können und Fingerfertigkeit, sondern auch und vor allem um musikalisches Denken im Zusammenhang mit bewegten Bildern. Bei all den guten Ratschlägen und Normen, die im Laufe

der ersten beiden Dekaden des 20. Jahrhunderts für die Stummfilmbegleitung aufgestellt wurden, lässt sich als Grundtenor festmachen, dass es auf den Musiker als kunstfertigen Menschen ankommt, ob eine Filmbegleitung funktioniert. Zu Beginn liegt diese Verantwortung in der Hand eines Einzelnen, meist eines Pianisten und ab ca. 1915 trägt der Dirigent oder der musikalische Leiter die Hauptverantwortung.

Equivalent zum gesellschaftlichen Aufschwung, den das Kino in den 10er Jahren erfährt, entwickelt sich auch die Filmmusik von ihren bescheidenen Anfängen hin zu einer immer aufwändigeren und 'emanzipierteren' Kunstform. Der Film als Schaubudenangelegenheit und Vergnügungsmittel der Massen meistert eine Wandlung zum Unterhaltungsmedium der Mittelklasse, nicht zuletzt durch den gezielten Einsatz von gehobener Musik, meist dem Opern- und Konzertrepertoire des vorangegangenen Jahrhunderts entnommen. Die oft 100 Mann starken Orchester in den Lichtspielpalästen der späten 10er Jahre leisten das Ihre zur Annäherung der Filmpräsentation an die glanzvollen Operaufführungen und somit hat die Musik im Reifungsprozess des Films einen essenziellen Stellenwert inne.

11 Literaturverzeichnis

Abel, Richard (Hg.), *The sounds of early cinema*, Rick Altman (Hg.),
Bloomington [u.a.], Indiana University Press, 2001.

Adorno, Theodor W. (Hg.)/Eisler, Hanns (Hg.), *Komposition für den Film*,
München, Rogner und Bernhard, 2. Aufl., 1996.

Anderson, Gillian: *Music for Silent Films, 1894-1929 : a guide*, Washington,
Library of Congress, 1988.

Altman, Rick (Hg.), *Silent film sound*, New York, Columbia University Press,
2004.

Barry, Iris, *D. W. Griffith - American film master*, Nachdruck d. Ausg. New
York 1940, Museum of Modern Art, 2002.

Birett, Herbert, *Stummfilm-Musik - Materialsammlung*, Berlin West, Dt.
Kinemathek, 1970.

Brownlow, Kevin (Hg.), aus dem Engl. von Michael Berg, *Pioniere des Films
- vom Stummfilm bis Hollywood*, Basel, Stroemfeld, Roter Stern, 1997.

Bullerjahn, Claudia, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg,
Wißner, 2001.

Catrice, Daniel, *Cinemas in Melbourne, 1896 - 1942*, Diss. Monash
University, Victoria, Australia, 1991.

Cooke, Mervyn, *A history of film music*, Cambridge, Cambridge Univ. Press,

2008.

Costello, Elvis, Interview in *Musician magazine*, No. 60, October 1983.

Dickinson, Kay (Hg.), *Movie music, the film reader*, London, Routledge, 2006.

Erdmann, Hans/Becce, Giuseppe/Brav, Ludwig, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, Band 1 und 2, Berlin Lichtenfelde, Schlesinger'sche Buchhandlung, 1927.

Fabich, Rainer, *Musik für den Stummfilm - analysierende Beschreibung originaler Filmkompositionen*, Frankfurt am Main; Wien [u.a.], Lang, 1993.

Farrar, Geraldine, *Such Sweet Compulsion*, New York, NY Greystone Press, 1928.

Hendricks, Gordon: *Origins of the American Film*, New York, Arno Reprint, 1972.

Hofmann, Charles, *Sounds for Silents*, New York, DBS Publikacations, 1970.

Jones, Tom Douglas, *The Art of Light and Color: Featuring Mobile Color Expression, Lumia, Kinetic Light--With Instructions for the Creation of Dramatic Color and Light in*, New York, Van Nostrand Reinhold, 1972.

Kalinak, Kathryn Marie, *Settling the score: music and the classical Hollywood film*, Madison, Wis. [u.a.], Univ. of Wisconsin Press, 1982.

Karlin, Fred (Hg.), *Listening to movies - the film lover's guide to film music*, New York [u.a.], Schirmer Books [u.a.], 1994.

La Motte-Haber, Helga De/Emons, Hans, *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*, München und Wien, Carl Hanser, 1980.

Lissa, Zofia, *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin, Henschelverlag, 1965.

London, Kurt, *Film Music*, London, Faber & Faber, 1936.

MacGee, Marty, *Encyclopedia of motion picture sound*, Jefferson NC, London, McFarland, 2001.

Manvell, Roger/ Huntley, John, *The Technique of Film Music*, Revidiert und erweitert von Richard Arnell und Peter Day, New York, Communication Arts Books, 1975.

Marks, Martin, *Film Music: The Material, Literature, and Present State of Research*, Notes 36, Journal of the University Film Association, 1979.

Pauli, Hansjörg, *Filmmusik: Stummfilm*, Stuttgart [u.a.], Klett-Verl. für Wissen und Bildung, 1981.

Prendergast, Roy M., *Film music - a neglected art ; a critical study of music in films*, New York [u.a.], Norton, 1992.

Russell, Mark/ Young, James, *Filmmusik*, Dt. Erstausgabe, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 2001.

Sadoul, Georges, *Geschichte der Filmkunst*, red. von Hans Winge, Wien, Schönbrunn-Verlag, 1957.

Schlagnitweit, Regina, *Max Steiner - Musik im klassischen Hollywoodkino der 30er und 40er Jahre*, Wien, Univ., Dipl.-Arb., 1992.

Schlagnitweit, Regina/Gottfried Schlemmer (Hg.), *Film und Musik*, Wien, Synema, 2001.

Schneider, Herbert, *Das Vaudeville - Funktionen eines multimedialen Phänomens*, Hildesheim [u.a.], Olms, 1996.

Schneider, Herbert (Hg.), *Chanson und Vaudeville - gesellschaftliches Singen und unterhaltende Kommunikation im 18. und 19. Jahrhundert*, Band 6, St. Ingbert, Röhring, 1999.

Schneider, Norbert Jürgen, *Handbuch Filmmusik I. Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film (Kommunikation Audiovisuell, Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film; Bd. 13)*, 2. überarbeitete Auflage, München: Ölschläger, 1990.

Stainer, John/ Harker, F. Flaxington (Hg.)/ Smith, Rollin, *Complete Organ Method: a Classic Text on Organ Technique*, Dover, Schirmer Verlag, 1909.

Stilwell, Robynn J., *Music in Films: A Critical Review of Literature, 1980-1996*, Journal of Film Music, Vol. 1, No. 1, 2002

Stravinsky, Igor, *Poetics of music in the form of six lessons*, Cambridge, Mass. Harvard University, 1970.

Stubblebine, Donald J., *Cinema sheet music - a comprehensive listing of published film music from Squaw Man (1914) to Batman (1989)*, Jefferson, NC [u.a.], McFarland, 1991.

Thiel, Wolfgang, *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1981.

Thomas, Tony, *Filmmusik - die großen Filmkomponisten - ihre Kunst und ihre Technik*, aus d. amerikan. von Peter Glaser, München, Heyne, 1995.

Wagner, Richard, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig, Wigand, 1850.

Weis, Elisabeth/ Belton, John, *Film sound: theory and practice*, New York, Columbia University Press, 1985.

Winkler, Max, *The Origins of Film Music*, Films in Review 2, No.10, 1951.

Winkler, Max, *A penny from heaven*, New York, Appleton-Century-Crofts, 2. Aufl., 1951.

Zeitschriften und Magazine:

Moving Picture World, Moving Picture Exhibitors' Association, New York, World Photographic Pub. Co, 1907 - 1920.

Kinematograph and Lantern Weekly, E. T. Heron (Hg.), 4. Mai, 1911.

Internetquellen:

Sundell, Spencer, *The Pre-History of Sound Cinema, Part 1: Thomas Edison and W.K.L. Dickson*,
www.spencersundell.com/blog/2006/04/10/the_pre-history_of_sound_cinema_part_1/ Zugriff am 07.10.2009.

Music Industry Magazine, <http://www.arcade-museum.com/mtr/>, Zugriff am 8.10.2009.

The Internet Movie Database, <http://www.imdb.com/>, Zugriff am 01.02.2010

12 Filmographie

Judith of Bethulia, Regie: D.W. Griffith, USA, 1914

The Dread Inheritance, Regie: J. Farrell MacDonald, USA, 1913

The Birth of a Nation, Regie: D.W. Griffith, USA, 1915

The Fall of a Nation, Regie: Thomas F. Dixon Jr., USA, 1916

Pantomimes Lumineuses, Regie: Émile Reynaud, Frankreich, 1892

L'assassinat du Duc de Guise, Regie: André Calmettes/Charles Le Bargy, Frankreich, 1908

Arrah Na Pough, Regie: Sidney Olcott, USA, 1911

Richard Wagner, Regie: Carl Froelich, USA, 1913

The Lost Chord, Regie: Hadley, USA, 1918

Ivanhoe, Regie: Herbert Brenon, USA, 1913

Frankenstein, Regie: J. Searle Dawley, USA, 1910

Carmen, Regie: Cecil B. DeMille, USA, 1915

Abstract

Die Arbeit beschäftigt sich mit der Bedeutung der Musik für die Entwicklung des frühen Films. Als Grundlage wird im ersten Teil der aktuelle Forschungsstand zur Stummfilmmusik skizziert, sowie ein allgemeiner Eindruck über die Gründe für den Einsatz von Filmmusik geliefert. Dem folgt eine Darstellung der Stummfilmmusikentwicklung vom Pianisten hin zum Symphonieorchester in den Jahren 1895 -1920, sowie eine Beschreibung der musikalischen Aufführungspraxis. Anhand von Zeitzeugenberichten in der Quelle *Moving Picture World* - eine der ersten Fachzeitschriften des Films - wird das Sujet von einer zeitlich nahe am Geschehen angesiedelten Position beleuchtet. Insbesondere die Kolumne "Music for the Pictures" gibt Aufschluss über die Methoden der Stummfilmbegleitung, sowie über ökonomische und politische Entwicklungen in der Filmindustrie. Die Forschungen sind, bedingt durch die Herkunft der primären Quelle, amerikazentriert. In einem theoretischen Teil werden die Funktionen von Filmmusik definiert. Dabei stellt sich als zentrale Forschungserkenntnis der Einfluss von Filmmusik auf den Eroberungsprozess des Bürgertums als Hauptklientel heraus, was dem gesellschaftlichen Aufschwung des Mediums Film diene.

Curriculum Vitae

Anna Katharina Windisch
geboren am 06.06.1985 in Deutschlandsberg, Österreich

Ausbildung:

Universität Wien, Österreich
Studium der Theater-, Film- und
Medienwissenschaften
2003 - 2010

University of Helsinki, Finnland
Auslandssemester am *Institute of Art Research*
Erasmus - Programm
2008

London, England
Auslandsaufenthalt
2005/06

Bundesoberstufenrealgymnasium
Deutschlandsberg, Österreich
Matura
2003

Berufserfahrung:

Eva Schlegel
Künstlerassistentz
2010

Kindertheater Harlekin, Wien
Ensemblemitglied
2008/09

Boston Hannah International, London, England
Redaktion
2006

Ur-Theater Wien
Hospitantz
2005