

Systematische Musikwissenschaft und Musikkulturen der Gegenwart

Deutlich überarbeitete und erweiterte Fassung der Magisterarbeit zur Erlangung des Magister Artium im Fach Musikwissenschaft des Instituts für Musikwissenschaft und Musikpädagogik im Fachbereich für Sozial- und Kulturwissenschaften der *Justus-Liebig-Universität Gießen* (Juni 2013).

**Systematische Musikwissenschaft
und Musikkulturen der Gegenwart**

Herausgegeben von Claudia Bullerjahn

Band 6

**Musik im frühen deutschen
Stummfilmkino**

**Eine Untersuchung der zeitgenössischen
Rezeption in ausgewählten
Fachzeitschriften der Jahre 1907–1925**

von

Carolin Beinroth

Tectum Verlag

Carolyn Beinroth

Musik im frühen deutschen Stummfilmkino

Eine Untersuchung der zeitgenössischen Rezeption in ausgewählten
Fachzeitschriften der Jahre 1907–1925

Systematische Musikwissenschaft und Musikkulturen der Gegenwart;
Band 6

Umschlagabbildungen: Titelseite (*Der Kinematograph* 1907, Nr. 19);
Werbeanzeige für durch die Firma A. Werner vertriebene Musikwerke
(*Der Kinematograph* 1907, Nr. 45); Stellengesuch Pianist (*Der Kinematograph*
1911, Nr. 222)

E-Book: 978-3-8288-7115-1

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Werk unter der
ISBN 978-3-8288-4209-0 im Tectum Verlag erschienen.)

ISSN: 1867-7630

© Tectum – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2019

Besuchen Sie uns im Internet

www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Inhaltsverzeichnis

<i>I. Vorwort der Herausgeberin</i>	9
<i>II. Einleitung</i>	13
Stummfilmmusik – Bisheriger Stand der Forschung	18
Musik und Film – Gründe für die Verwendung von Musik zum Film	22
<i>III. Ausgangspunkt: Stummfilmmusik in den USA</i>	31
Die musikalische Gestaltung von Stummfilmen in den USA	31
<i>Musik im Wanderkino</i>	32
<i>Musik im Vaudeville-Theater</i>	33
<i>Musik und Film in Kinetoscope Parlors und Penny Arcades</i>	34
<i>Film und Musik im Nickelodeon</i>	36
Ausprägungen amerikanischer Kinomusik	37
<i>Ballyhoo Music</i>	37
<i>Illustrated Songs</i>	39
<i>Musikalische Begleitung der Filme</i>	40
Bemühungen um eine Anhebung der Qualität von Stummfilmmusik	42
<i>IV. Musik zu lebenden Bildern in Deutschland</i>	47
Film und Musik im Wander- und Jahrmarktkino	47
Film und Musik im Varieté	52
Film und Musik im Ladenkino	54

<i>V. Ausprägungen deutscher Kinomusik</i>	57
Musik zur Anwerbung von Besuchern	57
Tonbilder	59
Filmvorführungen ohne Musik?	64
<i>VI. Die Instrumentation im deutschen Stummfilmkino</i>	67
Mechanische Instrumente	68
<i>Werbeannoncen in der Filmfachpresse</i>	69
<i>Position der Filmfachpresse zur Verwendung von mechanischen Instrumenten als Filmbegleitung</i>	74
<i>Wiederaufkommen mechanischer Instrumente in Kinos während des Ersten Weltkrieges</i>	78
Grammophon und Phonograph im Kino	78
Klavier und Harmonium	86
Kleine Ensembles und Orchester	95
Die Orgel im Stummfilmkino	100
Weitere Komponenten der akustischen Kulisse im Stummfilmkino	105
<i>VII. Bemühungen um eine adäquate Stummfilmmusik</i>	111
Die Musikfachpresse und Stummfilmmusik	113
Die Filmfachpresse und Stummfilmmusik	117
<i>Von passender und unpassender Musik</i>	125
<i>Methoden der Stummfilmbegleitung und Kritik an diesen</i>	127
<i>Auseinandersetzung der Presse mit der musikalischen Illustration</i>	144
Hilfsmittel für Musiker des Stummfilmkinos	159
<i>Verlagskataloge und Kinotheken</i>	160
<i>Filmmusikwettbewerbe</i>	164
<i>Fortbildungsangebote</i>	166
<i>Technische Entwicklungen</i>	167

Inhaltsverzeichnis	7
--------------------	---

VIII. Der Kampf der Musiker gegen den Tonfilm	169
---	-----

IX. Fazit und Ausblick	177
------------------------	-----

X. Quellenverzeichnis	181
-----------------------	-----

Primärquellen	181
---------------	-----

Noten, Handbücher und zeitgenössische wissenschaftliche Literatur	181
---	-----

Zeitschriften und Zeitungen	181
-----------------------------	-----

Sekundärliteratur	190
-------------------	-----

Websites	196
----------	-----

XI. Abbildungsverzeichnis	197
---------------------------	-----

XII. Register	199
---------------	-----

I. Vorwort der Herausgeberin

Das moderne Leben ist geprägt von omnipräsenten, oft unreflektiert wahrgenommenen audiovisuellen Medien: In Werbefilmen, Videospielen, Musikvideos und selbstverständlich Spiel- und Dokumentarfilmen gehen visuelle Elemente mit akustischen einher, um eine intendierte Wirkung zu erzielen und die Rezeption zu beeinflussen. Durch die Möglichkeit der digitalen Bearbeitung wurde das synchrone Zusammenspiel von Bild und Ton perfektioniert, ein Bild ohne Ton fast undenkbar. Bevor allerdings zuerst der Tonfilm und später die digitalen Medien die Synchronisation von akustischen und visuellen Elementen vereinfachten, strebte man bereits viele Jahre zuvor das perfekte Zusammenspiel von Film und Live-Musik an. In der Stummfilmzeit der sogenannten Goldenen Zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts wurde die verhältnismäßig junge Verbindung zwischen bewegten Bildern und Musik erstmals in Großstädten zur Perfektion getrieben, eine Tatsache, die dem heutigen Film-Publikum meist kaum bekannt ist.

Durch Stummfilmrekonstruktionen der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten und vermehrte Aufführungen mit Live-Musik seit den 1980er Jahren ist das allgemeine Interesse an der Thematik ›Stummfilmmusik‹ in den vergangenen Jahren zwar enorm angestiegen. Auch aktuellere Stummfilmneuerscheinungen wie *The Artist* (F 2011, Regie: Michel Hazanavicius, Musik: Ludovic Bource) trugen zu einem geschärften Bewusstsein bei. Jedoch hinkt der wissenschaftliche Forschungsstand insbesondere zur Stummfilmmusikpraxis vor den 1920er Jahren deutlich hinterher und ist aus einem Mangel an Primärquellenrecherche heraus von unangemessenen Pauschalurteilen und Vereinfachungen geprägt. Leider sind zusätzlich solche weltbekannten deutschen Institutionen wie die *Murnau-Stiftung*, die sich durch Rekonstruktionen von Filmbildern und Originalkompositionen um Erhalt und Veröffentlichung des deutschen Filmerbes ver-

dient gemacht hat, gegenwärtig durch Unterfinanzierung von Insolvenz bedroht. Umso verdienstvoller ist in diesen Zeiten eine Arbeit, die sich mit Primärmaterial zur Verwendung von Musik im zeitgenössischen Stummfilmkino auseinandersetzt.

Ausgangspunkt des vorliegenden Buches, dem eine von mir betreute Masterarbeit am *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik der Justus-Liebig-Universität Gießen* zugrunde liegt, ist Rick Altmans Monographie aus dem Jahre 2004 zum *Silent Film Sound* in den USA, welche auf der umfangreichen Analyse von Primärquellen fußt. Da eine vergleichbare Materialanalyse für Deutschland bisher nicht existiert, machte es sich Carolin Beinroth zur Aufgabe, eine Auswahl von bisher kaum in Untersuchungen einbezogenen Filmfachzeitschriften hinsichtlich deren zeitgenössischer Darstellung des vielfältigen Gebrauchs von Musik in Stummfilmen und deren Kritik daran auszuwerten. Hierbei zeitigt sie überraschende Ergebnisse, die bisweilen im deutlichen Gegensatz zu Informationen stehen, die man der bisher vorliegenden Fachliteratur von beispielsweise Konrad Ottenheim (1944), Herbert Birett (1970), Walther Seidler (1979) und Karl Heinz Dettke (1995) entnehmen kann. So setzt beispielsweise die Diskussion über Musik zum Film gut zwölf Jahre früher ein als bisher angenommen.

Carolin Beinroth beginnt als Ausgangspunkt für die eigene Untersuchung mit einem Überblick zur Situation in den USA. Hierfür resümiert die Verfasserin vor allem die Untersuchung von Altman (2004), ergänzt durch weitere Sekundärquellen wie die von Charles Merrell Berg (1976) und Hansjörg Pauli (1981). Sie zeigt die musikalische Gestaltung von Stummfilmen an verschiedenen Orten wie Wanderkino, Vaudeville-Theater, Kinetoscope Parlors bzw. Penny Arcades und Nickelodeons sowie deren Ausprägungen als Ballyhoo Music, Illustrated Songs und Filmbegleitung auf. Darüber hinaus beschreibt sie die Bemühungen der amerikanischen Fachpresse um eine Anhebung der Qualität.

Den Kapiteln IV bis VIII liegt neben der Auseinandersetzung mit Sekundärliteratur vor allem die Auswertung von ausgewählten in Deutschland erschienenen Primärquellen zugrunde und hierbei vorrangig die Filmfachblätter *Der Kinematograph* und *Die LichtBildBühne* mit ihren Beilagen *Das Kino-Orchester* und *Film und Ton*. Zunächst betrachtet Carolin Beinroth die unterschiedliche musikalische Gestaltung von Filmvorführungen im Wander- und Jahrmarktskino, im Varieté und im Ladenkino. Es folgt eine Beschreibung der unterschiedlichen Ausprägungen deutscher Kinomusik. Danach stellt die Autorin ausführlich verschiedene Klangerzeuger vor und in welcher Weise diese im deutschen Stummfilmkino Verwendung fanden. Ebenfalls umfangreich ist die darauf folgende genauere Auseinandersetzung mit Bemühungen um eine Anhebung der Qualität von Stummfilmmusik in Deutschland. Eine Zusammenfassung der bereits von Michael Beiche (2006) durchgeführten Analyse der Musikfachpresse stellt sie ihrer eigenen Analyse voran. Bei dieser erörtert sie insbesondere die Auseinandersetzung mit der Passung von Stummfilmmusik, den Methoden der Stummfilmmusikbegleitung und der Kritik an diesen und vor allem der musikalischen Illustration. Des Weiteren geht sie auf Verlagskataloge und Kinotheken, Filmmusikwettbewerbe, Fortbildungsangebote und technische Entwicklungen als weitere Angebote für eine Anhebung der Stummfilmmusikqualität ein. Ein Überblick zu Reaktionen der Musiker auf die zunehmende Durchsetzung des Tonfilms sowie ein resümierendes und ausblickendes Fazit beschließen die Arbeit.

Mögen die Ergebnisse des vorliegenden Buches, dessen besondere Stärke die Übertragung des methodischen Ansatzes von Altman auf die deutsche Stummfilmmusikpraxis ist und das mit den Filmfachzeitschriften bisher wenig berücksichtigte Primärquellen erschließt, möglichst bald Eingang in gängige Überblickswerke zur (deutschen)

Filmmusikgeschichte finden und endlich die bisweilen falsch gewichteten Vorstellungen von der Verwendung von Musik bei deutschen Kinoaufführungen der 1910er und 1920er Jahre geraderücken.

Gießen, im Juni 2017

Claudia Bullerjahn

II. Einleitung

»Today we are beginning to understand the need for nothing less than an entire redefinition of film history, based on new objects and new projects [...]. Yet the only way to start anew, to rethink sound from the ground up, is to rummage around at the bottom of the barrel – for that is where the trade papers are, and the vaudeville managers' reports, and the music scores, and the technical journals, and all the other little-used materials on which serious study of sound depends« (Altman 2004, S. 7).

Mit diesen Worten fordert Rick Altman im Vorwort seines Werkes *Silent Film Sound* dazu auf, anhand von systematischen Untersuchungen von zeitgenössischen, bisher nicht untersuchten Primärquellen, die Rolle von Musik im Stummfilmkino neu zu untersuchen¹.

»To an increasingly professionalized film studies world, where most cases have long ago been tried and ruled upon, sound needs to be called as a new witness for it offers fresh evidence, thus forcing the opening of old dossiers. With sound, cinema is granted a new hearing« (ebd., S. 7).

Als Quellenbasis für sein Werk diente Altman neben Theaterprogrammen, Nachlässen von Kinos und Werbematerialien vorrangig die zeitgenössische Publizistik². Obwohl auch in Deutschland die musikalische Begleitung von Stummfilmen bereits vielfach untersucht

¹ Altman verweist hier auf einen seines Erachtens vorhandenen Mangel an Primärquellenstudien insbesondere bezüglich der Jahre vor 1920 in einigen Aspekten noch immer auf Vermutungen basiert. Altman versucht in seinem Werk diesen Mangel durch umfangreiche Studien von Primärmaterialien zu beheben (vgl. Altman 2004, S. 5–13).

² Im Detail wurde die zeitgenössische Rezeption von Stummfilmmusik in den USA in der Zeitschrift *Moving Picture World* von Anna Katharina Windisch untersucht (vgl. Windisch 2013).

wurde³, so führte man jedoch bis dato keine systematische Untersuchung der zeitgenössischen Publizistik durch. Ansatzweise wurden bisher nur Musikfachzeitschriften untersucht, beispielsweise von Michael Beiche (2006, S. 99–119). Filmfachzeitschriften wurden nicht systematisch erforscht und ausgewertet, sondern ebenfalls nur ansatzweise von Karl Heinz Dettke (1995, S. 12) und Michael Wedel (2012, S. 272–286) betrachtet⁴. Somit spiegeln die bisher erschienenen Texte nur die Musiker-Sicht wider, untersuchen jedoch nicht die Reaktionen des Publikums oder die der Filmindustrie, so Claudia Bulterjahn (2013, S. 71). Durch diese nur einseitige Aufarbeitung der Rezeptionsgeschichte wird in vielen bisherigen Werken der deutschen Stummfilmmusikforschung ein ungenaues Bild gezeichnet. So wird beispielsweise von Herbert Birett (1970, S. 10), Karl Heinz Dettke (1995, S. 12), und Konrad Ottenheim (1944, S. 39–47), darauf hingewiesen, dass eine fundierte analytische und bewertende Kritik der deutschen Kinomusik erst Mitte der zwanziger Jahre einsetzte.

Ottenheim weist darauf hin, dass ein erster Anstoß zu einer theoretischen Auseinandersetzung mit Filmmusik erst 1920 durch die Opernfilme gegeben war und dass diese Auseinandersetzung vor allem von der Musikfachpresse getragen wurde. Die Filmfachpresse habe sich erst Mitte der 1920er Jahre mit Filmmusik beschäftigt, doch auch hierbei sei es bei »kurzen Berichten ohne kritischen Wert« geblieben (Ottenheim 1944, S. 40).

Auch Dettke schätzt aufgrund der von ihm nur ansatzweise untersuchten Fachpresse die Situation nicht ganz richtig ein:

³ Siehe Abschnitt *Stummfilmmusik – Bisheriger Stand der Forschung*, S. 18.

⁴ Ein weiteres Werk, das die zeitgenössische Rezeption von Stummfilmmusik thematisiert, liegt von Maria Fuchs vor. Fuchs beschäftigt sich jedoch vorrangig mit den 1920er Jahren und theoretischen Überlegungen von Musikwissenschaftlern wie Hans Erdmann und Ludwig Brav (vgl. Fuchs 2015).

»Abgesehen von sporadischen, fachlich zumeist vagen Meinungen und Mitteilungen in der Tagespresse über die Musik in einzelnen Lichtspielhäusern und zu einigen Filmen, setzte eine fundierte analytische und bewertende Kritik der deutschen Kinomusik erst Mitte der zwanziger Jahre ein. Jetzt richteten die großen Filmfachzeitschriften eigene Rubriken oder Spalten ein und bestellten Fachreferenten. Poldi Schmidl (Autor des *Kinematographen*) wies schon 1911⁵, wohl als erster, auf die Bedeutung der Filmmusik hin, doch erst viel später erweckten seine Beiträge in *Artist*, *Kinematograph* und *Lichtbildbühne* wirkliche Aufmerksamkeit« (Dettke 1995, S. 12).

Wie sich durch die für diese Arbeit durchgeführte Untersuchung von Filmfachblättern herausstellte, stimmt es zwar, dass die Blütezeit der theoretischen Beschäftigung mit der Stummfilmmusik die 1920er Jahre waren (vgl. Mungen 2006, S. 359), doch setzte die Diskussion um eine begleitende Musik zum Film allgemein bereits im Jahr 1907 ein. Allein im *Kinematographen* erschienen 1907 und 1908 26 Berichte, die sich mit verschiedenen Aspekten der Musik im Kino befassen – von sporadischen Äußerungen kann also keine Rede sein.

Auch richteten die untersuchten Zeitschriften eine eigene Rubrik für Filmmusik bereits 1909⁶ ein und nicht, wie bisher behauptet, in den 1920er Jahren. Zusammenfassend kann man also sagen, dass die Diskussion über Musik zum Film in Deutschland gut elf Jahre früher einsetzte als bisher angenommen. Der Umstand, dass die Filmfachpresse noch nicht systematisch untersucht wurde, bleibt verwunderlich, besonders da bereits 1970 in dem Buch *Stummfilm-Musik. Materialsammlung* eine Liste der Artikel des *Kinematographen*, die sich mit Musik im Kino beschäftigen, beigefügt war. Doch diese Aufstellung beginnt nicht mit dem Erscheinungsjahr der Zeitschrift, sondern mit dem Jahr 1919 (vgl. Birett 1970, S. 94). Auch die Übersicht über die

⁵ Leopold Schmidl veröffentlichte nachweislich seinen ersten Beitrag zur Musik bereits im Jahr 1910 im *Kinematographen* (1910, Nr. 183).

⁶ *Der Kinematograph* 1909, Nr. 127, *Aus dem Reiche der Töne*.

Zeitung *LichtBildBühne* ist unvollständig (vgl. ebd., S. 97)⁷. Ziel dieses Buches ist es, diesen Missstand durch eine Aufarbeitung der zeitgenössischen Rezeption von Musik im deutschen Stummfilmkino in der Filmfachpresse⁸ unter Berücksichtigung der folgenden Fragen aufzuarbeiten:

- Welche Art von Ratschlägen erteilte die Filmfachpresse?
- Wie setzte sich der Presse zufolge die Instrumentierung im Kino zusammen?
- Welche Ausprägungen von Musik gab es im Kino?
- Welche Methoden der musikalischen Begleitung gab es und wie wurden diese von der Fachpresse gewertet?
- Setzte sich die Fachpresse mit der Qualität von Kinomusik auseinander und wenn ja, in welcher Weise?
- Welche Bestrebungen für eine Anhebung der Qualität gab es?

Besonders auf die letzten Fragen wird mithilfe einer systematischen Untersuchung der Primärquellen eingegangen. Hier wird genau die Entwicklung der Bestrebungen der Fachpresse aufgezeigt und die verschiedenen Forderungen der Presse werden unter Berücksichtigung von weiteren zeitgenössischen Stimmen diskutiert. Als For-

⁷ Eine weitere Auflistung filmmusikalischer Quellen findet sich bei Walther Seidler (1979, S. 106–109). Doch auch hier wird das erste Erscheinen eines Artikels bezüglich der Musik im Kino im *Kinematographen* auf ein falsches Jahr datiert und zwar auf 1911. Möglicherweise waren für Seidler und Walther die älteren Ausgaben nicht verfügbar. Unglücklicherweise dienen diese Werke jedoch als Grundlage für viele neuere Veröffentlichungen und somit konnte sich das Bild verfestigen, dass seitens der Filmfachpresse Musik erst nach 1910 kommentiert wurde (vgl. Fuchs 2015, 112).

⁸ Anregung zu einer Untersuchung der Filmfachpresse gab Bullerjahn (2013, S. 71).

schungsgrundlage dienen die Filmfachzeitschriften *Der Kinematograph* (Jg. 1907–1929) und die *LichtBildBühne* (Jg. 1911–1930) nebst dem ab 1920 erschienenen Beiheft *Das Kino-Orchester* (Jg. 1925–1931)⁹.

Das Buch gliedert sich in sieben Hauptabschnitte. In der vorliegenden Einleitung (Kap. II) wird im Anschluss der bisherige Forschungsstand dargestellt und die Gründe für eine Zusammenführung von Bild und Musik erläutert. Anschließend folgt ein Überblick über die Stummfilmmusikpraktiken in den USA als Ausgangspunkt für die Untersuchung in Deutschland (Kap. III). Auch hier liegt der Schwerpunkt auf der zeitgenössischen Rezeption. Die nachfolgenden vier Abschnitte (Kap. IV–VII) widmen sich der zeitgenössischen Rezeption von Musik im deutschen Stummfilmkino durch die Filmfachpresse. Zunächst wird auf die musikalische Gestaltung in Abhängigkeit von der Behausungsgeschichte, den Ausprägungsformen der Kinomusik und der Instrumentation im deutschen Stummfilmkino eingegangen. Danach geht es ausführlich um die Bemühungen in Deutschland, die Qualität der musikalischen Begleitung der kinematographischen Bilder anzuheben. Vorerst erfolgt eine kurze Zusammenfassung der Ansichten der Musikfachpresse. Detailliert werden anschließend die Bemühungen der Filmfachpresse für eine Standardisierung von Filmmusik untersucht. Hierbei dienen Annoncen, Leserzuschriften, Kommentare und Artikel aus den erwähnten Zeitschriften als Quellenbasis. Abschließend wird auf weitere Maßnahmen zur Qualitätsanhebung, wie zum Beispiel Kinotheken, eingegangen.

Abschnitt sieben (Kap. VIII) untersucht den zeitgenössischen Diskurs zur Umstellung auf den Tonfilm. In Anlehnung an Dettke wer-

⁹ Bedingt durch die ausgewählten Quellen liegt der Forschungsschwerpunkt dieses Buches auf der Zeit der Ladenkinos.

den in der vorliegenden Arbeit die Begriffe ›Kinomusik‹ und ›Film-musik‹ nicht synonym verwendet. Der Begriff *Kinomusik* steht hier allgemein für jegliche im Kino aufgeführte Musik (vor, nach und während der Filmvorführungen), die jedoch nicht für einen bestimmten Film arrangiert ist. *Filmmusik* meint Musik, die für einen bestimmten Film komponiert und an diesen explizit angepasst wurde (vgl. Dettke 1995, S. XVII).

Stummfilmmusik – Bisheriger Stand der Forschung

Lange Zeit stellte die Filmmusikforschung einen marginalen Bereich sowohl für die Filmwissenschaft als auch für die Musikwissenschaft dar, so Anno Mungen (2006, S. 361 f.). Filmwissenschaftler verfügten oftmals nicht über ausreichende musikalische Kenntnisse, um die Musik zum Film zu beschreiben. Somit beschäftigte sich die Filmwissenschaft vorzugsweise mit der technischen Seite des Films, besonders was die frühen Aufführungen vor 1900 anging, und ließ die Musik außer Acht (vgl. ebd.). Michele Calella zufolge war es jedoch dennoch die Filmwissenschaft, die sich vor der Musikwissenschaft der Thematik Filmmusik annahm (vgl. Calella 2012, S. 194)¹⁰. Die Musikwissenschaft widmete sich nur ungern der Filmmusik, da diese keine absolute Musik ist, die nur um ihrer selbst willen komponiert wird, sondern an die Idee des Bildes gebunden ist (vgl. Mungen 2006, S. 361 f.).

¹⁰ Unterstützt wird Calellas Annahme durch die Ergebnisse der vorliegenden Studie, die ergab, dass die Filmfachpresse sich bereits elf Jahre vor der Musikfachpresse mit der Musik im Kino beschäftigte. Schon 1949 untersuchte Joseph H. North im Rahmen seiner Dissertation die frühen Jahre des Films und berücksichtigte dabei auch die Rolle von Musik im Stummfilmkino (vgl. North 1949/1973). Allerdings verfasste Konrad Ottenheim bereits 1944 eine musikwissenschaftliche Dissertation zur Musik im Stummfilmkino (s. S. 20).

Seit den späten 1970er Jahren¹¹ erfreut sich die Stummfilmmusikforschung jedoch auch seitens der Musikwissenschaft größerer Beliebtheit. Ein Großteil dieser Forschung zielt allerdings vorrangig auf die in den USA vorherrschenden Praktiken ab. Im Laufe der Zeit wurde schließlich auch den europäischen Stummfilmmusikpraktiken mehr Beachtung geschenkt. Auffällig an der bisherigen Erforschung der Stummfilmmusik ist, dass lange Zeit keine länderspezifische Aufarbeitung¹² erfolgte, sondern vielmehr über Stummfilmmusik allgemein berichtet wurde, ohne differenziert auf nationale und lokale Entwicklungen einzugehen (bspw. zu sehen bei London (1970) und Pauli (1981)). Seit den 1990er Jahren ist jedoch zu beobachten, dass zunehmend auch nationale Untersuchungen erfolgten¹³. Auch Teilbereiche der Musik im deutschen Stummfilmkino wurden inzwischen aufgearbeitet und untersucht, mit Schwerpunkt auf den 1920er Jahren¹⁴.

¹¹ Das früheste Werk zum Thema Stummfilmmusik wurde von George W. Beynon bereits 1921 verfasst. Diese Veröffentlichung eines Kinomusikdirektors ist jedoch eher als Praxis-Leitfaden für Kinomusiker zu betrachten und nicht als wissenschaftliche Aufarbeitung.

¹² Zu einer ausführlichen Diskussion dieses Missstands in der Forschung siehe Altman (2004, S. 11–12).

¹³ Nationale Untersuchungen der musikalischen Aufführungspraktiken im Stummfilmkino liegen heute unter anderem durch den Sammelband von Tieber und Windisch (2014), in dem sich Beiträge zu verschiedenen Ländern befinden (bspw. Schweden u. Österreich), durch den Sammelband von Brown und Davison (2013) zur britischen Kinomusik sowie durch die Artikel von Purcell und González (2014) zur chilenischen Kinomusik und Arce (2010) zur spanischen Kinomusik vor.

¹⁴ Für Deutschland existiert noch keine Aufarbeitung von rein nationalen Quellen der Aufführungspraxis mit beispielsweise gezielten Untersuchungen der Stummfilmmusik in ausgewählten Städten. Noch zu untersuchende Aspekte der Musik im deutschen Stummfilmkino sind unter anderem die musikalische Gestaltung von Filmvorführungen in Wanderkino und Variététheater sowie Teile der zeitgenössischen Publizistik, allen voran der Filmfachpresse und Tageszeitungen.

Pionierarbeit leistete Konrad Ottenheim (1944) mit seiner Doktorarbeit *Film und Musik bis zur Einführung des Tonfilms. Beiträge zu einer Geschichte der Filmmusik*, in der er sich im Detail mit dem Instrumentarium des Stummfilmkinos und den verschiedenen Arten der Musikbegleitung beschäftigt. Seine Untersuchung beruht zu großen Teilen auf Zeitungsartikeln der 1920er Jahre, somit liegt auch der Schwerpunkt seiner Untersuchung auf den 1920er Jahren¹⁵. Die Instrumentierung im deutschen Stummfilmkino und insbesondere die Rolle der Kinoorgel wurden von Karl Heinz Dettke (1995) in seinem Buch *Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland* untersucht. Herbert Birett (1970) lieferte mit dem Buch *Stummfilm-Musik. Materialsammlung* eine Übersicht über Noten, Bücher und Artikel in Zeitschriften, welche die Stummfilmmusik zum Inhalt haben¹⁶. In einem weiteren Buch, *Lichtspiele. Der Kino in Deutschland bis 1914*, beleuchtet Birett (1994) verschiedene Aspekte des Films und Faktoren, die diesen beeinflusst haben. Unter anderem geht er hierbei auch auf die Komponente Ton und die musikalische Begleitung der Bilder ein. Das von

¹⁵ Allgemein ist in der Erforschung von Stummfilmmusik in Deutschland die Tendenz zu beobachten, dass kaum Aufarbeitungen der Zeit vor 1920 vorliegen. Von Maria Fuchs wird diese Forschungslücke in Anlehnung an Prümm als »Leerstellen innerhalb der Filmmusikgeschichte« beschrieben (Fuchs 2017, S. 23-25). Als Gründe für diese »Leerstellen« werden die Zerstörung von Materialien durch die Weltkriege, sowie Indifferenz und Ahnungslosigkeit nach 1945, die dazu führte, dass Zeitzeugen nicht befragt wurden, genannt (vgl. Prümm 1999).

¹⁶ Es liegt leider keine aktuelle Bestandsübersicht über in Deutschland vorhandene Materialien der Stummfilmmusik vor. Eine solche Übersicht wäre jedoch von großem Wert für die Grundlagenforschung, da gerade die schwierige Quellenlage oftmals als Hinderungsgrund für weitere Untersuchungen angegeben wird (vgl. Prümm 1999). Tatsächlich finden sich in Deutschland zahlreiche filmmusikalische Quellen der Stummfilmzeit, die gleichwohl oft in Vergessenheit geraten, da sie nicht zentral erfasst sind (bspw. der Nachlass des Kapellmeisters Hans Lottermosers aus Oldenburg). Zurzeit existiert einzig ein Artikel von Carolin Beinroth (2016) über die filmmusikalischen Bestände im Musikarchiv des Deutschen Filminstituts (DfI).

Walther Seidler (1979) redaktionell betreute Heft *Stummfilmmusik gestern und heute* beruht auf einem *Symposium zur Stummfilmmusik* in Berlin und beinhaltet Beiträge zur Aufführungspraxis, Interviews mit Zeitzeugen und eine Übersicht über zeitgenössische Zeitungsartikel, die sich mit Stummfilmmusik befassen¹⁷. Ein weiteres für den deutschen Sprachraum bedeutendes Buch stellt das Werk »*BilderMusik*« von Anno Mungen (2006) dar. Mungen befasst sich hierin mit frühen Formen des Zusammenspiels von Musik und Bild, beispielsweise den Aufführungen von Tableaux Vivants und Dioramen. In einem Ausblick geht er auch auf die Musik während der Stummfilmzeit ein und stellt hierbei wichtige Forschungsfragen bezüglich der Gründe für die Verbindung von Musik und Film auf (vgl. Mungen 2006, S. 345–373). Claudia Bullerjahn thematisiert in mehreren Aufsätzen die amerikanische und deutsche Stummfilmmusik (vgl. Bullerjahn 1996 u. 2012), aber auch Wiederaufbereitungsverfahren von Stummfilmmusiken (vgl. Bullerjahn 2013). Claudia Gorbman (1987) widmet sich dem theoretischen Hintergrund der Stummfilmmusik und untersucht systematisch Gründe für die Verbindung von Musik und Bild (vgl. Gorbman 1987, S. 31–52). Beispielsweise Ulrich Rügner (1988) Rainer Fabich (1993), Björn Rückert und Claudia Bullerjahn (2010), Janina Müller und Tobias Plebuch (2013), und analysierten verschiedene Filmmusiken von unter anderem Gottfried Huppertz, Edmund Meisel und Giuseppe Becce.

Mit den publizistischen Tätigkeiten und Filmmusiken des Theoretikers und Komponisten Hans Erdmann befasste sich Ulrich Eberhard Siebert (1990). Des Weiteren erschienen drei Werke von Comisso (2012) und Fuchs (2014 / 2017), die sich mit dem *Allgemeinen*

¹⁷ Die Auflistung von Seidler beruht auf dem Verzeichnis von Birett (1970) und erhebt, so Seidler selber, keinen Anspruch auf Vollständigkeit (vgl. Seidler 1979, S. 101–115). Die älteste Bibliographie sämtlicher Bücher und Zeitschriften über das Filmwesen, beginnend mit seinen Anfängen, stammt dagegen von Traub und Lavies (1940/1980).

Handbuch der Film-Musik von Giuseppe Becce, Hans Erdmann und Ludwig Brav befassen. Mit sogenannten musikalischen Topoi, wie sie in Kinomusikbibliotheken etabliert wurden, beschäftigte sich Tobias Plebuch (2012).

Auch die zeitgenössische Rezeption von Stummfilmmusik in Deutschland war bereits Gegenstand der Forschung. Bis dato beschäftigten sich Michael Beiche, Michel Wedel und Maria Fuchs mit der Thematik. Wedel¹⁸ (2012) analysierte einige Schriften von Julius Urgiß und den frühen Diskurs über Musik zum Film in Deutschland. Beiche (2006) wertete Musikfachzeitschriften der 1920er Jahre aus und Fuchs (2015) befasste sich mit der zeitgenössischen Rezeption von Stummfilmmusik der 1920er Jahre. Das vorliegende Buch knüpft hier mit einer systematischen Untersuchung der Filmfachpresse ab 1907 an und schließt somit eine Forschungslücke.

Musik und Film – Gründe für die Verwendung von Musik zum Film
Spekulationen zu den Gründen für die Symbiose von Film und Musik stellen einen wichtigen Bestandteil der Stummfilmmusikforschung dar. Fest steht, dass verschiedene Kräfte zusammenwirkten, die schlussendlich darin kulminierten, dass Musik sich als einziges begleitendes Medium zum Film etablieren konnte.

Die verschiedenen Faktoren, die zu dieser Entwicklung beitrugen, wurden von Claudia Gorbman in historische, pragmatische, ästhetische und psychologische Argumente unterteilt. Im Folgenden werden diese Argumente kurz vorgestellt und ergänzt durch zeitgenössische Aussagen aus der Filmfachpresse.

¹⁸ In einem weiteren Aufsatz (1999) befasst sich Wedel mit den frühen Versuchen in Deutschland, Ton und Bild mittels Synchronisationsapparaten zu verbinden.

Pragmatische Argumente

Auch wenn die Meinungen der Forscher bezüglich der Gründe für die Verbindung von Musik und Film stark divergieren, so sei doch die Standardbegründung vieler von pragmatischer Natur, so Kathryn Kalinak (1992, S. 41). Die pragmatischen Argumente für die Etablierung von Musik als begleitendem Medium zum Film beruhen, laut Gorbman (1987, S. 36), auf der technologischen Spezifität des Films.

Ein oft in der Stummfilmmusikforschung aufgegriffenes Argument ist, dass Musik zum Film eingesetzt wurde, um akustische Störfaktoren wie Projektorengeräusche, Straßenlärm und die Geräusche des sich oftmals unterhaltenden Publikums zu überdecken. Besonders der Lärm der Projektoren, die sich zu dieser Zeit noch im Vorführungsraum und nicht in einem abgetrennten Raum befanden, wurde als Grund für die Verwendung von Musik genannt.

»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. For in those times there were as yet no sound-absorbent walls between the projection machine and the auditorium« (London 1936, S. 27).

Auch Zeitzeugen wie Paul Lenz, ein Autor des *Kinematographen*, begründet die Verwendung von Musik mit der Unruhe im Kino:

»Die unheimliche Totenstille, in der das stumme Spiel der Bewegungs-Photographie (theoretisch) vor sich gehen sollte, weicht in der Praxis einer Geräusch-Symphonie, deren Partitur eine eigenartige Instrumentation aufweist: Knattern der Vorführungsmaschine, [...], Sesselklappen, Schritte und Tritte der kommenden und gehenden Zuschauer. Dieses die Aufmerksamkeit ablenkende, störende Geräusch muss, wenn man so sagen darf, »gedeckt« werden, was natürlich nur – wie in der Pantomime – durch Begleitmusik geschehen kann. Der Musik fällt also hier die Aufgabe zu, von der Ablenkung abzulenken (ohne selbst abzulenken)« (*Der Kinematograph* 1913, Nr. 358).

Dieses Argument wurde jedoch von Hansjörg Pauli (1981, S. 40) unter der Begründung, dass viele der Projektoren nicht laut waren, da die

Filmstreifen manuell, mittels einer Kurbel transportiert wurden, zurückgewiesen. Auch wurden die Projektoren bald in getrennten Räumen aufgebaut, so Bullerjahn (2012, S. 34).

Ein weiteres, von Charles Berg (1976, S. 34–42) angeführtes, pragmatisches Argument ist, dass die Musik den oft zusammengestückelten Filmen Kontinuität verlieh – Musik verband die Filme zu einem Ganzen.

Während der Aufnahme eines Stummfilms wurde oft Musik gespielt, um den Schauspielern die Stimmung des Films zu vermitteln und um andere Geräusche im Studio zu überdecken¹⁹. Häufig wurde diese sogenannte *Mood-Music* dann auch während der Aufführung gespielt. Diese Art von Musik entstand also auch aus pragmatischen Gründen (vgl. Bullerjahn 2012, S. 34). Besonders Kalinak (1992, S. 41) weist jedoch darauf hin, dass, um die anhaltende Verbindung von Film und Musik zu verstehen, es nötig sei, über pragmatische Argumente hinaus nach Antworten zu suchen.

Historische Argumente

Die Verbindung von Musik und dramatischer Darstellung lässt sich zurückverfolgen bis zur Zeit des antiken Griechenlands. In der griechischen Tragödie wurden Schauspiel und Musik miteinander verbunden, ein Chor war fester Bestandteil der Aufführungen und hatte die Aufgabe, für einzelne Schauspieler Partei zu ergreifen oder mögliche Geschehnisse anzudeuten (vgl. Hahn 2011, S. 2–4). Auch in den klassischen Dramen von Aeschylus, Sophokles und Euripides waren verschiedene musikalische Komponenten von essentieller Bedeutung (vgl. Berg 1976, S. 53). Über die Jahrhunderte hinweg wurde bei Schauspielen die Konvention der Musikbegleitung beibehalten (vgl. Bullerjahn 2012, S. 31–32). Ein Beispiel dafür ist das Elisabethanische

¹⁹ Siehe hierzu auch *Music on the Silent Set* von Charles Berg (1995).

Theater, bei dem Musik eingesetzt wurde, um eine gewisse Stimmung zu erzeugen oder das Auftreten eines Charakters anzukündigen (Cowling 1913, S. 24).

Viele Forscher der Stummfilmmusik sehen das Melodrama als Vorbild für den Einsatz von Musik im Stummfilmkino (vgl. Altman 2004, S. 10 sowie Manvell/Huntley 1975, S. 15–19). Aufführungen von Melodramen wurden begleitet von sogenannter *Inzidenzmusik*. Diese umfasst idealerweise, so Bullerjahn (2012, S. 32), den Beginn eines Stückes (Ouvertüre), die Auf- und Abtritte der Charaktere, bestimmte Dialoge, pantomimische Szenen, Musik auf der Bühne und das Schlussbild. Auch dient diese Musik als Zwischenspiel. Musik hatte im Melodrama die Funktion, Spannung zu erzeugen, eine bestimmte Stimmung im Zuschauer hervorzurufen oder aber innere Vorgänge anzudeuten, also das Verborgene zu enthüllen (vgl. Altman 2004, S. 177). Die Tradition, Inzidenzmusik einzusetzen, habe einen wichtigen Einfluss auf die Entwicklung von Filmmusik gehabt, so Berg (1976, S. 60).

Wichtig hierbei sei jedoch, erklärt dieser, zwischen Musik zum Drama und Musik zum Melodrama zu unterscheiden. Während die Musik des Dramas oft ein einziges komponiertes Werk war, so war die Musik zum Melodrama ein Potpourri aus schon existierenden, populären Liedern und Ausschnitten aus klassischen Stücken. Da ein Großteil der Musik im Stummfilmkino aus verschiedenen Stücken zusammengesetzt wurde, stellte das Melodrama eine ergiebigere Quelle für Stummfilmmusiker dar als das Drama (vgl. ebd., S. 60).

Es lässt sich also feststellen, dass mehrere Parallelen zwischen dem Umgang mit Musik im Melodrama, der Musik zum Stummfilm und auch dem heutigen Tonfilm zu erkennen sind (vgl. Bullerjahn 2012, S. 32). Die Verbindung von Musik mit der dramatischen Handlung vollzog sich also bereits auf dem Boden des Theaters, so Zofia Lissa (1965, S. 19). Altman (2004, S. 10) weist jedoch darauf hin, dass

viele Filmmusikforscher davon ausgehen, dass die Stummfilmmusikpraktiken direkt von der Bühnenmusik des 19. Jahrhunderts übernommen wurden. Hierbei würden sie sich, aus Mangel an Belegen, meistens auf einen Artikel von Norman O'Neill aus dem Jahr 1911 stützen, der die Arbeit des Theaterkomponisten des 19. Jahrhunderts beschrieb. Altman warnt in diesem Zusammenhang vor Verallgemeinerungen der Bühnenmusik des 19. Jahrhunderts (vgl. ebd., S. 10).

Den historischen Argumenten für die Verbindung von Musik und Bild widmete sich im Detail auch Mungen (2006, S. 15). Mungen sieht die Verbindung von Musik und Film als einzig logische Fortführung einer Entwicklung, die bereits um 1800 einsetzte. In diesem Jahr setzte sich der Philosoph Johann August Eberhard kritisch mit der Tonlosigkeit von Panoramen auseinander und forderte eine musikalische Begleitung für deren Aufführung. Die immer wieder in der Literatur der Stummfilmmusik auftauchende Frage, warum man 1895 begann, Musik dem Bild gegenüberzustellen, setze einen medienhistorischen Umbruch voraus, der sich jedoch nicht 1895 abspielte, sondern bereits um 1800 als wahrnehmungsästhetischer Umbruch einsetzte. Mungen zufolge wurden Bildgattungen wie *Tableaux Vivants*, großformatige Lichtbilder wie das Diorama, Panoramen und *Laterna-magica*-Projektionen im 19. Jahrhundert bereits von Musik begleitet aufgeführt.

Kurt London (1936, S. 25) sieht in den Balladen und Moritatensängern der Jahrmärkte Vorläufer der späteren Kinomusiker. Auch wird die Tatsache, dass die ersten Filmaufführungen im Theater stattfanden, beispielsweise als Teil eines Variétéprogramms, als historisches Argument angesehen. Da Musiker bereits anwesend waren, um die anderen Programmpunkte zu begleiten, erschien es nur logisch, diese

auch während der Filmvorführungen spielen zu lassen²⁰ (vgl. Bullerjahn 2012, S. 33).

Ästhetische Argumente

Auch zwei ästhetische Argumente basieren laut Gorbman (1987, S. 37) auf der technologischen Spezifität des Films.

Zum einen erscheine die Stille während der Aufführung im Kontrast mit den realitätsnahen Bildern noch auffälliger und ungewöhnlicher, so Gorbman. Die Aufgabe der Musik sei es, dem Film die Sprache wiederzugeben und somit den Widerspruch zwischen der unrealen Stille des Stummfilms und der Wirklichkeit zu verringern.

Zum anderen sei der Schwarzweißfilm ohne Ton nur zweidimensional²¹, durch die Musik würde das Bild eine dritte Dimension gewinnen. So argumentiert London (1936, S. 34) zum Beispiel, dass Filme ohne Ton dimensionslos seien, da die visuelle Ebene nicht dazu ausreiche, die Realität darzustellen. Kalinak (1992, S. 40) zufolge verleihe der im Vorführungsraum physisch anwesende Musiker den Bildern Glaubwürdigkeit.

Für London ist eine weitere wichtige Aufgabe der Stummfilmmusik, dem Film eine rhythmische Grundlage zu bieten. Musik erzeuge, so Bullerjahn (2012, S. 34), ein Gefühl für das Vergehen von Zeit.

Psychologische und anthropologische Argumente

Es sind vor allem Theodor W. Adorno und Hanns Eisler, die im Feld der Psychologie nach einer Erklärung für den Einsatz von Musik zum

²⁰ Altman (2004, S. 95–110) setzte sich im Detail mit der Frage auseinander, ob die Vaudeville-Musiker tatsächlich auch die Filme begleiteten.

²¹ Auf die Zweidimensionalität des Bildes geht bereits ein Autor der *LichtBildBühne* im Jahr 1917 ein. Hier wird erklärt, dass das lebende Bild bei aller Lebendigkeit immer nur ein Bild bleibe, welches alle Handlungen bloß auf zweidimensionaler Fläche wiedergebe (vgl. *LichtBildBühne* 1917, Nr. 29).

Film suchen. Die Wirkung der stummen lebenden Bilder beschreiben sie folgendermaßen:

»Das reine Lichtspiel muß [sic] gespenstisch gewirkt haben ähnlich wie das Schattenspiel – Schatten und Gespenst haben von je zusammengehört. Die »magische« Funktion der Musik, von der schon die Rede war, muß [sic] darin bestanden haben, die bösen Geister in der unbewußten [sic] Wahrnehmung zu beschwichtigen. Die Musik wurde gleichsam als Gegengift gegen das Bild eingeführt. Da der Film ursprünglich im Jahrmarkt und Vergnügen als Vorformen des heutigen kalkulierten Wirkungszusammenhangs verbunden war, hat man dem Zuschauer das Unangenehme ersparen wollen, daß [sic] die Abbilder lebendiger, agierender und gar redender Menschen vorgeführt werden, die doch zugleich stumm sind. Sie leben und leben zugleich nicht, das ist das Geisterhafte, und Musik will weniger ihr fehlendes Leben surrogieren...als vielmehr die Angst beschwichtigen, den Schock absorbieren...Kinomusik hat den Gestus des Kindes, das im Dunkeln vor sich hinsingt« (Adorno / Eisler 1976, S. 74).

Bewegung sei immer mit Geräuschen verbunden, so Bullerjahn (2012, S. 35). Um den Schock, den der Zuschauer bekommen könnte, wenn er plötzlich Lebewesen sehe, die keine Geräusche von sich geben, abzuschwächen, würde Musik eingesetzt werden (vgl. ebd.).

Auch würden die stummen Charaktere auf der Leinwand den Menschen an seine eigene Sterblichkeit erinnern. Es handele sich um »tote« Bilder, ohne »Leben«. Musik gäbe den Bildern das »Leben« zurück (vgl. Adorno/Eisler 1976, S. 75).

Der Philosoph Ernst Bloch beschäftigte sich 1913 und 1919 mit der Melodie im Kino und beschreibt die Lautlosigkeit der Bilder ebenfalls mit Worten, die eine negative Konnotation haben:

»Nur das schweigende körperliche Flachbild wird aus der Welt geschnitten, und da es sich dennoch ganz und gar bewegt, also wirklich zeigen möchte, so wird uns zumute, als sähen wir Tanzende in der Ferne und nicht der leiseste Laut oder Takt um sie ist hörbar. Zuweilen auch entsteht fast genau der gleiche unheimliche Schein, wie er auf Gärten, Straßen und Plätzen liegt,

wenn die Sonne sich verfinstert [...] Gerade deshalb aber nun gibt man hier dem Ohr zu arbeiten« (Bloch 1965, S. 188).

Mit ähnlich negativen Formulierungen beschreibt auch Julius Urgiß, ein anderer Zeitzeuge, die stummen Bilder:

»Vornehmlich bei einer Kunstgattung wie es der Film ist, wo schon rein äußerlich [sic] betrachtet, das lautlose Abwickeln des stummen Filmbandes eine fast beängstigend zu nennende Wirkung ausübt [ist Musik nötig]« (*Der Kinematograph* 1915, Nr. 468).

Ein weiteres von Adorno und Eisler angeführtes psychologisches Argument ist, dass Musik nicht nur den Film und den Zuschauer verbinde, sondern auch das Publikum zu einer Gemeinschaft vereine (vgl. 1976, S. 30).

Pauli erklärt die Verwendung von Musik zum Film dadurch, dass der Zuschauer sich in dem dunklen Raum gefürchtet haben muss und Musik das einzig Vertraute war.

Ferner argumentieren einige Autoren auch wahrnehmungspsychologisch. Die Bilder würden nur einen der Sinne beschäftigen, und zwar das Auge. Dies wiederum führe zu einer Überbelastung der Augen, Angespanntheit und Erschöpfung (vgl. Berg 1976, S. 26). In diesem Sinne erklärt auch Bloch: »Die Haut, die Nase, das Gehör, alle übrigen Sinne sind ausgeschaltet, während das Auge überlastet ist« (Bloch 1965, S. 185). Er folgert schließlich: »Aber nun übernimmt Kinomusik eine eigentümliche Funktion: sie leistet die Vertretung aller übrigen Sinne« (ebd., S. 185).

Diese wahrnehmungspsychologische Erklärung wird bereits von Zeitzeuge Julius Urgiß im Jahr 1915 angeführt:

»Also nicht nur das Auge, sondern auch das Ohr sucht eine Befriedigung. Können wir uns mit ganz wenigen Ausnahmen überhaupt einen Genuss des Auges allein denken? Das Auge steht zweifellos in seiner Bedeutung für das Lebewesen höher als das Ohr. Dennoch haben wir das Bedürfnis, bei allen unseren Handlungen will das Ohr beschäftigt sein. Aus diesem Bedürfnis

heraus verlangen wir auch eine Wirkung auf das Ohr an den Kunststätten«
(*Der Kinematograph* 1915, Nr. 468).

Schlussendlich sei ein weiteres psychologisches Element, so Bullerjahn (2012, S. 36), dass Musik der Vorführung einen festlichen Rahmen verleihe und diese klar von allem Alltäglichen abhebe. Von der Filmfachpresse wird zusätzlich darauf hingewiesen, dass die musikalische Begleitung den Zuschauer von der Tatsache, dass er auf harten, unbequemen Bänken in einem nüchternen Raum sitzt, ablenke (vgl. *Der Kinematograph* 1909, Nr. 136).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Musik aus einer Kombination der genannten Gründe zum Film kam, sich jedoch in Anlehnung an die Untersuchung von Altman vor allem aus ökonomischen und technischen Gründen durchsetzen konnte: Kosten für Erklärer hinter der Leinwand und Personal, das Geräusche imitierte, waren auf die Dauer nicht rentabel für die Theaterbesitzer. Auch entwickelte der frühe Film zunehmend narrative Techniken, die den Einsatz eines Erklärers unnötig machten. Die aufgestellten Phonographen waren nicht dazu in der Lage, eine exakte Synchronisation zu ermöglichen. Auch war die Wiedergabequalität oft sehr schlecht, so Bullerjahn (2012, S. 36). Musik habe sich als bestmöglicher Kompromiss herausgestellt, da sie zudem über expressive Kapazitäten verfüge, die mit den richtigen Geräuschkorrelaten vergleichbar seien.

III. Ausgangspunkt: Stummfilmmusik in den USA

Die musikalische Gestaltung von Stummfilmen in den USA

Robbert van der Lek (1987, S. 220) unterteilte die Stummfilmzeit in die Abhängigkeit der Behausungsgeschichte des Mediums Film in die *Variétéperiode* (1896–1900), die *Peripherieperiode* (1900–1905), die *Nickelodeonperiode* (1905–1910) und die *Bioskopperiode* (1910–1927). Auch Altman zufolge lässt sich die Stummfilmzeit bezüglich ihrer musikalischen Begleitung nicht als eine einzige homogene Phase behandeln, sondern müsse entsprechend der unterschiedlichen Aufführungsorte wie ›Wanderkino‹, ›Vaudeville-Theater‹, ›Penny Arcades‹, ›Nickelodeons‹ und schließlich den großen ›Kinos‹ betrachtet werden. Auch die Lage der jeweiligen Aufführungsstätten (Stadt oder Provinz) spielte eine wichtige Rolle für die Musik im Kino. Je nach Behausung und Lage variierten die Instrumente, die Methoden der musikalischen Begleitung, die Ansprüche der Zuschauer und die Forderungen der Kinobesitzer. Auch sei es oft der Fall gewesen, dass Musik nicht gezielt zum Film gespielt wurde, sondern um ihrer selbst Willen als eigenständige Attraktion dargeboten wurde, stellt Altman (2004, S. 182) richtig. Viele Filme wurden auch in völliger Stille vorgeführt.

Die Konvention der musikalischen Begleitung als alleinige akustische Dreingabe habe sich erst relativ spät in der Stummfilmperiode, frühestens ab 1910, durchgesetzt, so Bullerjahn (2012, S. 26).

In den folgenden Kapiteln wird auf die musikalische Begleitung mit Bezug auf die jeweilige Behausung eingegangen und die verschiedenen Ausprägungsformen von Kinomusik vorgestellt. Abschließend wird auf die Bemühungen der Presse und der Industrie, die Qualität der Musik im amerikanischen Kino anzuheben, eingegangen.

Musik im Wanderkino

Ab 1890 zeigten in den USA, neben den Vaudeville-Theatern und Nickelodeons, auch sogenannte *travelling exhibitors* lebende Bilder. Im Gegensatz zum deutschen Wanderkino benutzten sie jedoch in der Regel schon bestehende Räumlichkeiten wie Kirchen, Schulen oder Opernhäuser. Gezeigt wurden Naturaufnahmen, lokale Veranstaltungen oder bisher unbekannte Landschaften (vgl. Altman 2004, S. 133). Fast alle der umherreisenden Schausteller beschäftigten einen *Lecturer*, der die Bilder erklärte. Unterschiedlich waren jedoch die Soundstrategien, die angewandt wurden, um die Bilder aufzuwerten (vgl. ebd., S. 134). Die verschiedenen Methoden zur Soundgestaltung erwiesen sich als richtungweisend für die spätere akustische Begleitung von Filmen. Besonders einflussreich waren die umherreisenden Schausteller des Ostens wie Lyman Howe und Leroy Carleton. Howe führte bei seinen Touren sogenannte *phonograph concerts* auf. Ein Phonograph wurde eingesetzt, um Geräusche wie das Zwitschern eines Vogels aufzunehmen und im Beisein der Zuschauer wieder abzuspielen. Mitte der 1890er Jahre sanken jedoch die Preise für Phonographen und sie verloren somit ihren Sensationswert. Howe entwickelte nun seinen eigenen Projektor für lebende Bilder und ging damit auf Tour. Bei seinen Vorführungen verband er die Bilder mit den besten Aufnahmen seiner phonographischen Konzerte (vgl. ebd., S. 144–146). Von Anfang an warb Howe mit der Verbindung von Film und Bild: »The phonograph will be used in conjunction with (the moving pictures), and what the antimotscope conveys to sight the phonograph will do to the ear« (zit. nach ebd., S. 145).

Viele der umherreisenden Schausteller folgten Howes Beispiel und boten phonographische Begleitung zu den Bildern an. 1903 stellte Howe den Geräuschimitator Leroy Carleton als seinen Hauptredner und Effektspezialisten an. Auch wenn die verschiedenen Soundstrategien von Carleton und Howe weitreichenden Einfluss auf die Vorführungspraktiken vieler Nickelodeons hatten, so waren

die Versuche von Carleton und Howe jedoch für einen anderen Bereich noch viel wichtiger: den der Synchronisation der menschlichen Stimme mit dem Bild (vgl. ebd., S. 155).

Musik im Vaudeville-Theater

Von 1896 bis 1906 waren die Vaudeville-Theater²² der Hauptaufführungsort der lebenden Bilder. Hier wurden die Apparaturen für die Vorführungen von lebenden Bildern vorerst als kostengünstige neue Erfindungen präsentiert (vgl. Bullerjahn 2012, S. 27).

Mit Schwinden ihres Sensationswertes etablierten sich Filme im Vaudeville-Theater als letzter Programmpunkt. Bereits 1902 wurde der Film als Zeichen für den Aufbruch und das Ende der Show interpretiert. Diesem Umstand verdankte der Film auch den Namen *The Chaser* (vgl. Altman, S. 101). Für den Ablauf der Vaudeville-Vorführungen nahm der Film somit eine wichtige Rolle ein:

»Since during this period vaudeville programs were usually continuous from either late morning or early afternoon until late evening, it was essential to provide some signal that the program had run its course and was about to begin again« (ebd., S. 102).

Aufgrund der schlechten Qualität der Filme verließen die Zuschauer oft noch vor dem letzten Bild den Raum (vgl. ebd.). Weder Theaterbesitzer, noch die Presse widmeten zu dieser Zeit den lebenden Bildern besondere Aufmerksamkeit. Dementsprechend wurde auch der Musik keine große Beachtung geschenkt (vgl. ebd.).

Gewöhnlich begleitete im Vaudeville-Theater ein Pianist oder ein Orchester die einzelnen Nummern. Die Anzahl der Orchestermitglieder variierte je nach Größe und Ansehen eines Theaters. Besonders

²² Vaudeville-Theater waren Unterhaltungstheater, in denen ein abwechslungsreiches Bühnenprogramm bestehend aus Musikern, komödiantischen Nummern, Schlangenmenschen etc. geboten wurde (vgl. Altman 2004, S. 95 f.)

wichtig für Vaudeville-Aufführungen war der Schlagzeuger, da ihm die Aufgabe zukam, Geräusche zu erzeugen (vgl. ebd., S. 103 f.).

Entgegen der von vielen Stummfilmforschern geäußerten Behauptung, dass die Filme wie jede andere Nummer von Musik begleitet wurden, fand Altman durch genaue Primärquellenforschung heraus, dass von allen Vaudeville-Nummern vor allem visuelle Darbietungen, wie die lebenden Bilder, den von morgens bis abends arbeitenden Musikern Gelegenheit boten, den Saal zu verlassen. Dies galt besonders dann, wenn sie den ersten oder letzten Programmpunkt darstellten. Daraus ließe sich schlussfolgern, so Altman, dass die meisten Filme im Vaudeville ohne musikalische Begleitung gezeigt wurden. Es erscheine sogar logisch, anzunehmen, dass die Filme gerade deshalb oft den letzten Programmpunkt einnahmen, um die Arbeitsstunden der Musiker zu reduzieren. Diese Vermutung würde noch bestärkt dadurch, dass Filme oft in der Mittagsvorführung gezeigt wurden, eine Vorführung, bei der fast immer nur Darstellungen präsentiert wurden, die keinerlei Musik benötigten oder ihre eigene Musik beisteuerten (vgl. ebd., S. 105–106).

Ab 1900 hatte sich das Publikum der Vaudeville-Theater sattgesehen an den Bildern. Die Filmshows wurden aus dem Programm gestrichen und die Projektoren und Filme verkauft, so Pauli (1981, S. 61). Abnehmer waren vor allem die Besitzer der Penny Arcades.

Musik und Film in Kinetoscope Parlors und Penny Arcades

In den 1880ern wurden Phonographen, damals noch stark angepriesene neue technische Erfindungen, in Phonograph Parlors aufgestellt. Hier konnten die Besucher durch die an den Geräten befestigten Hörer Reden oder Musikstücke anhören (vgl. Kenney 1999, S. 26).

Edison bemühte sich in den 1880er Jahren darum, ähnliche Etablissements für lebende Bilder zu schaffen. 1892 entwickelte er das Kinetoscope – eine Art Guckkasten, durch den eine Person einen kurzen

Film ansehen konnte. Auch wenn Edison eigentlich ein Gerät anstrebte, das Bild und Ton vereinte, so zeigte das Kinetoscope doch nur Bilder (vgl. Altman 2004, S. 79 f.). Der erste Kinetoscope Parlor, in dem diese Geräte für die Öffentlichkeit zugänglich aufgestellt wurden, eröffnete 1894 in New York City. Ab diesem Jahr entstanden zahlreiche Kinetoscope Parlors. Wie in Abb. 1 zu sehen, standen sich Phonographen und Kinetoscope hier einander gegenüber.



Abb. 1: Kinetoscope Parlor im Jahre 1895 (Photo: Edison National Historic Site)

Zwischen 1900 und 1905 wurden die lebenden Bilder vor allem in Penny Arcades gezeigt. Hierbei handelte es sich um Spielhallen in Gebäuden, die im Arkadenstil errichtet waren. In den Hinterzimmern dieser Stätten wurden häufig Filme vorgeführt. Die Filme wurden hier oft vollständig ohne Musikbegleitung gezeigt, doch das von den

aufgestellten Automaten stammende Gedudel war auch während der Vorführungen zu hören (vgl. Bullerjahn 2012, S. 27).

Erst 1895 konnte Edison Ton und Bild in einem Gerät vereinen: das Kinetophone war erschaffen. Hierbei handelte es sich um ein Kinetoscope mit integriertem Phonographen. Trotz der Tatsache, dass auch dieses Gerät keine genaue Synchronisation von Ton und Bild ermöglichte, wurde hier jedoch bereits probiert, Marschszenen mit Marschmusik oder Tanzszenen mit der entsprechenden Tanzmusik zu unterlegen (vgl. Altman 2004, S. 82).

Das Kinetophone konnte sich letztendlich jedoch nicht durchsetzen. Im Jahr 1895 arbeiteten zahlreiche Teams daran, ein Gerät zu entwickeln, das lebende Bilder auf eine Leinwand projizierte. Die Idee, Bilder auf eine Leinwand zu werfen, stammte aus Europa. Hier entwickelten die Brüder Auguste und Louis Lumière den Cinematographen. In den USA griffen Norman C. Raffund Frank R. Gammon diese Idee auf und entwickelten das Projektionssystem Vitascope. Edison übernahm die Produktion des Geräts (vgl. ebd., S. 82–84).

Film und Musik im Nickelodeon

Ab 1905 entstanden vor allem in den Einkaufsbereichen vieler Großstädte explosionsartig sogenannte Nickelodeons. Diese Bezeichnung geht darauf zurück, dass für eine Vorstellung ein Nickel verlangt wurde. Ein Nickelodeon war ein umgebautes Ladenfronttheater, in dem neben den Filmen Illustrated Songs und auch Vaudeville-Nummern gezeigt wurden. Eine Vorstellung dauerte zwischen zehn und dreizehn Minuten (vgl. ebd., S. 181).

Besonders für Unternehmer, die nur wenig Kapital zur Verfügung hatten, seien die Nickelodeons reizvoll gewesen, so Bullerjahn (2012, S. 27). Es galt nur Raum und Filme zu mieten und einen Projektor für die Vorführung der Filme anzuschaffen. In der Regel stellten die Inhaber als Personal einen Vorführer, einen Klavierspieler, einen Sänger und einen Kartenverkäufer und -abreißer ein.

Das Programm wechselte zunächst zweimal wöchentlich, später sogar täglich. Dieses ständig wechselnde Programm führte dazu, dass die Filmindustrie mit der Produktion der Filme nicht mithalten konnte. Viele Theater zeigten dieselben Filme zur selben Zeit. Um sich dennoch bei der hohen Konkurrenz der oftmals in einer Straße versammelten Theater durchzusetzen, ersannen die Theaterbesitzer andere Mittel. Hierzu, so Bullerjahn, hätte neben einem abwechslungsreichen Programm, Komfortverbesserungen der Innenausstattung und Preissenkungen vor allem der differenzierte Einsatz von Ton gehört (vgl. ebd.).

Neben ausgefeilten Geräuscheffekten wie Zuggeräuschsimulationen wurden Filmerklärer, Stimmen hinter der Leinwand, Phonographen, automatische Toneffektmaschinen und frühe Tonfilmsysteme eingesetzt (vgl. ebd., S. 27 f.). Musik fand also auf verschiedene Art und Weise Eingang in die Nickelodeontheater.

Ausprägungen amerikanischer Kinomusik

Musik wurde in amerikanischen Ladenkinos, sogenannten »store-front theatres«, auch unabhängig vom Film eingesetzt – ein Umstand, der oft in der bisherigen Forschung nicht weiter thematisiert wurde. Altman (2004, S. 181–201) teilt die verschiedenen Ausprägungen der amerikanischen Kinomusik ein in »Ballyhoo Music«, »Illustrated Songs« und »Musik zu den Bildern«.

Ballyhoo Music

Ballyhoo Music, sogenannte Marktschreiermusik, wurde in den USA des 19. Jahrhunderts bei verschiedenen Ereignissen zu Werbezwecken eingesetzt, beispielsweise bei Geschäftseröffnungen, Theateraufführungen und Einweihungen von neuen Denkmälern. Auch die Nickelodeonbesitzer stellten Brass Bands, Chöre und sogenannte Talker zu Werbezwecken an. Manche Theater besaßen sogar Noise

Wagons, auf denen ganze Ensembles spielten und dabei durch die Straßen fuhren.

Vor allem in den finanzkräftigeren Nickelodeons wurden auch automatische Instrumente wie Orchestrien eingesetzt. Am geläufigsten war jedoch die Verwendung eines Phonographen. »Thousands of nickelodeons had phonographs in the projection booth, with the horn projecting out through a wall into the street, playing through an opening usually above the ticket booth« (Bowers 1986, S. 131).

Ähnlich wurde auch in der deutschen Filmfachpresse die Ballyhoo Music beschrieben: »Am Eingang steht meist ein Riesen-Phonograph oder ein kleines Orchester von vier Personen, welche als Anziehungskraft dienen« (*Der Kinematograph* 1907, Nr. 38).

Die Ballyhoo Music der verschiedenen Nickelodeons erklang aus allen Richtungen und kreierte somit eine oft nicht auszuhaltende Kakophonie. Deshalb schlossen sich beispielsweise die Geschäftsleute der Market Street in Philadelphia im Jahr 1912 zu einer Vereinigung gegen die Ballyhoo Music zusammen.

Auch in der deutschen Fachpresse wurde über die Diskussion um die Ballyhoo Music in den USA berichtet. So schrieb zum Beispiel Berthold Baer, ein Autor des *Kinematographen*, im Jahre 1907:

»Natürlich ist die Konkurrenz der verschiedenen Theater eine grosse [sic]. Manchmal liegen nur zwei oder drei Geschäftshäuser zwischen den Kinematographentheatern. Jedes Theater hat entweder einen Phonographen oder ein Orchester als »besondere Anziehungskraft« an der Strassenseite [sic]. Denken Sie sich diese Tonfülle, dieses Musikbabel, als alle Musikwerke zu gleicher Zeit losgelassen wurden! Die Kaufleute hielten es einige Zeit aus, bis sie nicht mehr konnten oder wollten. Dann riefen sie die Gesetze an und nun steht der schönste Musikstreit in Aussicht« (*Der Kinematograph* 1907, Nr. 46).

Einige Wochen später berichtete dann der gleiche Autor über den Ausgang des »Musikstreits«:

»Wie ich Ihnen bereits gemeldet, sollte das Gericht entscheiden, ob die ›Nickelodeons‹ Phonographen oder ein Orchester während der Geschäftsstunden spielen lassen dürfen, um Besucher anzuziehen. Die Kaufleute der Market-Strasse [sic] beschwerten sich über das fortwährende Gedudel und das Gericht erkannte die Beschwerde für berechtigt. Anstatt einen höheren Gerichtshof anzurufen, einigten sich Geschäftsleute und die Theaterbesitzer dahin, dass nach sechs Uhr abends, also nach Geschäftsschluss, Musik gemacht werden darf und wird es künftighin [sic] so gehalten werden. Market-Strasse [sic] ist daher tagsüber stumm; nur des Nachts herrscht Belzebub in seiner ganzen Macht« (*Der Kinematograph* 1907, Nr. 50).

Ballyhoo Music wurde zwar vor dem Nickelodeon gespielt, aber war auch von dem Filmbetrachter im Inneren zu hören (vgl. Bowers 1986, S. 131). Somit könne auch die Ballyhoo Music als Bestandteil der frühen Filmmusik gesehen werden (vgl. Altman 2004, S. 130 f.).

Im Jahr 1909 begann sich jedoch die Filmfachpresse ausdrücklich gegen diese Art von Musik auszusprechen. Es wurde verlangt, dass sie während der Vorführung der Bilder schweigt. In einigen Fällen verlangten die Theaterbesitzer jedoch auch ganz gezielt nach einer lauten Filmbegleitung im Inneren, sodass die Musik auch nach außen klingt und neue Zuschauer anzieht (vgl. ebd.).

Illustrated Songs

Die meisten Storefront Theatres zeigten abwechselnd sogenannte Illustrated Songs, Vaudeville-Nummern und lebende Bilder. Zwischen 1905 und 1913 wurden die Illustrated Songs immer wichtiger.

Der Begriff Illustrated Songs steht für populäre Lieder, die von Lichtbildern begleitet werden. Die Lieder wurden von einem Pianisten gespielt und das Publikum wurde dazu eingeladen, mitzusingen (*Singalongs*). In der Regel sollten vierzehn narrative²³ Diabilder das

²³ Zusätzlich zu den narrativen Illustrated Songs gab es auch surreale Bilder. Diese stellten, indem mehrere Dias in einem kombiniert wurden, phantastische Welten dar.

Lied illustrieren. Zusätzlich dazu wurde ein Bild gezeigt, auf dem für das Publikum der Refrain-Text zum Mitsingen und der Hersteller-nachweis abgebildet waren (vgl. Altman 2004, S. 183). Da dieses Dia die Adresse des Herstellers beinhaltete, wurde es besonders lange gezeigt.

Durch die Illustrated Songs entwickelten sich auch neue Standards bezüglich des Zusammenpassens von Musik und Bildern. Vorrangig ginge es hierbei jedoch meistens um ein vordergründiges Zusammenpassen mit den Texten. Maßgeblich prägten die Illustrated Songs auch das Repertoire der Nickelodeon-Pianisten. Dies zeigte sich in der häufigen Verwendung von populären Liedern als Filmbegleitung (vgl. ebd., S. 205).

Musikalische Begleitung der Filme

»Moving pictures were often experienced either in complete silence or with only the background sound of ballyhoo music outside the theatre« (Altman 2004, S. 193). So lautet eine der von Altman geäußerten, Aussagen bezüglich der Musik im Nickelodeon, die im Gegensatz steht zu der weit verbreiteten Meinung, dass der Stummfilm niemals wirklich »stumm« war.

Die von Altman untersuchten Primärquellen förderten zu Tage, dass die angebliche Musik zu den Bildern oft in Wirklichkeit Illustrated Songs waren oder während der Pausen gespielt und zur Überbrückung von Filmrollenwechseln oder Filmrissen eingesetzt wurde (vgl. ebd.). Die Filme selbst wurden, so Altman, häufig in absoluter Stille, höchstens begleitet durch die von außen hereindringende Ballyhoo Music, vorgeführt.

Wichtig ist es Altman zufolge, Musik nicht als die einzige begleitende Komponente zu Filmen anzusehen, sondern als eine von vielen. Vor 1910 waren die Aufführungspraktiken im Nickelodeon sehr unterschiedlich. Vorträge der Lecturer, Sound Effekte, Stimmen hinter der Leinwand, Ballyhoo Music, die auch im Inneren zu hören war,

Illustrated Songs und gezielte Musik zu den Bildern waren alle Bestandteil der akustischen Kulisse (vgl. ebd., S. 193–201).

Der musikalischen Begleitung der Bilder wurde lange Zeit weder von Theaterbesitzern noch von der Industrie oder dem Publikum viel Aufmerksamkeit geschenkt. Wo Musik zum Bild gespielt wurde, geschah dies häufig ohne jeglichen Bezug zum Film und seinem narrativen oder emotionalen Gehalt.

»Typically, the theater owner would place the piano down in the front, to the left or the right of the screen, flip a switch, and let it play nonstop from morning until night. The musical program had nothing to do with the character of the film being shown. No attempt was made to cue the melodies to the screen« (Bowers 1986, S. 131).

Neben automatischen Instrumenten wurden auch Phonographen, sogenannte Photoplayers und später Kinoorgeln eingesetzt. Doch auch die von ihnen gespielte Musik wies oft keinerlei Bezug zu den Bildern auf.

Das bevorzugte Instrument zur Begleitung der Bilder war aufgrund seiner Verbreitung, seiner vielfältigen Einsetzbarkeit und der Verfügbarkeit von Pianisten das Klavier, so Altman (2004, S. 205). Je nach Bildung und Repertoire des Pianisten wurden Volks- und andere populäre Lieder, Ragtimes und ab 1911 zunehmend leichte klassische Musik gespielt. Klassische Musik wurde jedoch, so Altman, zu Beginn relativ wenig verwendet, da die im Nickelodeon spielenden Pianisten meistens gar nicht die entsprechende konservatorische Bildung besaßen (vgl. ebd., S. 206).

Besonders die Verwendung von populären Liedern erfreute sich bis 1912 großer Beliebtheit. Einen Grund dafür sieht Altman darin, dass die Pianisten, beeinflusst durch die Illustrated Songs, eine große Anzahl von populären Liedern kennen mussten und diese dann auch für die Begleitung der Bilder verwendeten. Ein gängiges Verfahren war das sogenannte *Verbal Matching* von populären Songs zu den Bil-

dern. Die Lieder wurden oft nicht aufgrund ihrer musikalischen Charakteristiken oder der Stimmung ausgewählt, sondern weil Titel oder Text in ironischer Art und Weise die Geschehnisse auf der Leinwand kommentierten. Oft spielten Pianisten diese Lieder, um sich selbst in Szene zu setzen und durch geschickte Auswahl den Film ironisch zu kommentieren (vgl. ebd., S. 220–226).

Um eine Illusion von Realität zu erzeugen, hatten die Pianisten und die ihnen oftmals zur Seite gestellten Trap Drummer auch die Aufgabe, zu den Bildern passende Geräusche zu erzeugen. Erst ab 1920 wurde begonnen, die Trap Drummer und besonders den übertriebenen Einsatz von Geräuschen abzulehnen (vgl. ebd., S. 236–239).

Ein weiteres gängiges Verfahren zur Filmbegleitung war, Musik immer dann einzusetzen, wenn ein optischer Hinweis im Bild auf das Erklingen von Musik erschien. War im Bild eine Geige zu sehen, so erklang oft während des gesamten Films eine Violine, mit dem Ziel eine Illusion von Realität zu kreieren (vgl. ebd., S. 214–217).

Die Kapelle fand ab circa 1910 Einzug in das amerikanische Kino. Je nach Ort und finanzieller Situation des jeweiligen Kinos variierte dies jedoch. Besonders die Kinos der Großstädte stellten zunehmend Orchester von einer Größe von zwölf bis 15 Mann an. Am gängigsten war jedoch die Drei-Personen-Besetzung mit Klavier, Violine und Cello. Je nach Geschmack kamen eine zweite Violine oder eine Klarinette und ein Schlagzeug hinzu (vgl. ebd., S. 300–306).

Bemühungen um eine Anhebung der Qualität von Stummfilmmusik

Ab 1909 setzten die Bemühungen um eine passende Kinomusik in den USA ein. Altman beschreibt, mit welchen Ereignissen die Bemühungen um eine qualitativ bessere Filmmusik zusammenfielen: »The industry's campaign to standardize sound was supported by three related developments: larger theaters, longer films, and systematic

introduction of a second projector« (Altman 2004, S. 249). Der Qualität von Filmmusik insgesamt wurde durch die Weiterentwicklung von Methoden des filmischen Erzählens, insbesondere durch David Wark Griffith, und den mehrrolligen, künstlerisch anspruchsvollen europäischen Film, mehr Bedeutung zugemessen, so Bullerjahn (2012, S. 37).

Die neuen Theater umfassten oft bis zu 1.000 Sitzplätze, waren luxuriös ausgestattet und beschäftigten bis zu 110 Mann starke Orchester (vgl. ebd., S. 39). Zunehmend wurde versucht, auf das Verhalten des Publikums Einfluss zu nehmen, Gespräche wurden während einer Vorführung nicht mehr geduldet. Die veränderte Ausrichtung der Sitzplätze (die parallelen Stuhlreihen der Nickelodeons wichen der fächerförmigen Anordnung festmontierter Sitzreihen) schränkten zusätzlich Bewegungsfreiheit und Konversation ein (vgl. ebd.).

Die Hauptforderungen der amerikanischen Filmfachpresse nach 1910 waren die folgenden (vgl. Altman 2004, S. 246):

- Ballyhoo Music sollte nicht während der Vorführung der Bilder zu hören sein.
- Es ist Musik zu wählen, die das Ansehen des Theaters steigert.
- Musik sollte möglichst während des ganzen Films erklingen.
- Populäre Lieder sind nur zu Komödien einzusetzen.
- Nur beim Publikum bekannte Lieder können durch Titel oder Text einem Bild zugeordnet werden.
- National, lokal oder historisch gefärbte Musikstücke sollen nur gespielt werden, wenn der Kontext stimmt.
- Die Musik soll sich nicht auf Details im Bild konzentrieren, sondern die Gesamtstimmung widerspiegeln
- Die Musik muss sich dem Bild unterordnen.

- Modulationen sollen von einem Stück zum anderen überleiten.
- Der Musiker soll genau darauf achten, welchen Einfluss seine Musik auf die Stimmung des Bildes haben könnte.
- Ironische Kommentare seitens der Musiker, die den Inhalt des Bildes verändern, sind zu unterlassen.

Einige von der Presse genannte Forderungen, wie beispielsweise die, dass Musik während des ganzen Films durchgehend erklingen solle, änderten sich im Laufe der Zeit. Gängige Nickelodeon-Praktiken, wie die des Singalongs oder die ironische Kommentierung von Szenen durch populäre Lieder, wurden zunehmend als Problem, das es zu lösen galt, empfunden.

»As exhibitors moved further away from nickelodeon spaces toward a new set of standards and practices throughout the 1910s to establish the successful presentation of a developing narrative cinema, these aesthetic disruptions became formulated as ›problems‹ that need to be solved« (Anderson 1997, S. 3).

Obwohl das Kino das Bürgertum als kaufkräftigen neuen Kunden gewinnen konnte und somit auch das Verlangen nach einer angemessenen Musik lauter wurde, so befürchtete man doch, durch eine einseitige klassische musikalische Begleitung die Arbeiterklasse als Publikum zu verlieren. Dementsprechend legten viele Autoren der amerikanischen Fachpresse Wert darauf, dass die Musik im Kino vielfältig blieb. Um das Interesse von Arbeiterklasse und Mittelklasse gleichermaßen zu sichern, wurde es als wünschenswert angesehen, populäre und klassische Stücke abwechselnd zu spielen (vgl. ebd., S. 14).

Das populäre Lied verschwand also nie ganz aus dem amerikanischen Kino, doch im Laufe der Jahre wurde der Wunsch der Filmproduzenten nach Kontrolle der Begleitmusik immer lauter, und klassische Musik entwickelte sich zum neuen Schwerpunkt des Repertoires. Das populäre Lied als Begleitung wurde nur noch zur Illustration von Komödien akzeptiert (vgl. Altman 2004, S. 220–226).

Unter dem Titel *Incidental Music for Edison Pictures* veröffentlichte das *Edison Kinetogram*, ein beiliegendes Werbemagazin der *Edison Manufacturing Company*, im Jahr 1909 erstmalig musikalische Empfehlungen für sieben neu anlaufende Produktionen. Im selben Jahr erschien in der Zeitung *Moving Picture World* ein erster Artikel mit Hinweisen für eine durchdachte musikalische Begleitung.

In zahlreichen Artikeln äußerten in den folgenden Jahren Autoren, Musiker und Industrie ihre Forderungen und Wünsche. Hauptforderung war, dass die Musik sich nicht nach Details richtet, sondern zu dem Gesamtbild des Films passt und sich außerdem dem Bild unterordnet (vgl. Anderson 1997, S. 10). Veränderungen innerhalb der Musik sollten deshalb durch Wandlungen in der Narration motiviert sein und nicht durch das Ende eines Liedes.

Die Verbesserungsvorschläge setzen sich je nach Lage und Finanzstärke der Betriebe unterschiedlich schnell durch. Neben den Bemühungen der Presse wurden noch weitere Maßnahmen ergriffen, um die Qualität der Musik zu steigern. Nach Bullerjahn (2012, S. 40–59) lassen sich diese nach vier verschiedenen methodischen Ansätzen unterteilen:

- filmwerkspezifische Musikempfehlungen
- filmwerkunspezifische Musikempfehlungen in Abhängigkeit von filmgenretypischen Situationen und Stimmungen
- praktische Tipps für Kinomusiker
- technische Synchronisationsverfahren und -vorrichtungen

Bei den ›filmwerkspezifischen Musikempfehlungen‹ handelte es sich um ab 1909 in der Fachpresse erschienene Zusammenstellungen von Musik für bestimmte Filme. Vorerst waren diese Empfehlungen jedoch noch sehr vage. Mit der Zeit wurden die Empfehlungen konkreter und wiesen vermehrt auf Stücke der europäischen Kunstmusik

hin. 1913 erschienen in der Fachpresse genrespezifische Musikempfehlungen; populäre Lieder sollten verstärkt zu Komödien erklingen, klassische Musik zu Dramen (vgl. Bullerjahn 2012, S. 41). Ab 1915 wurden sogenannte Cue-Sheets an die Musiker verteilt. Diese enthielten konkrete Angaben, welches Musikstück zu verwenden ist.

Im Gegensatz zu den filmwerkspezifischen handelte es sich bei den ›filmwerkunspezifischen Musikempfehlungen‹ um ab 1909 herausgegebene Sammlungen, die Musikstücke für bestimmte Filmszenen, Genres oder Stimmungen enthielten. Ein Beispiel hierfür sind die von John Stepan Zamecnik ab 1913 herausgegebenen drei Bände *Sam Fox Moving Picture Music* (vgl. Zamecnik 1913 / 1914). Zamecnik stellte eigens komponierte Versatzstücke zusammen, die der Pianist, nach Sichtung des Films, nur von der Länge her anpassen musste. Auch diese Empfehlungen richteten sich zunächst nur an Musiker der Tasteninstrumente, ab 1914 folgte dann sogenannte *Photoplay Music* für Salonorchester. In späteren Jahren erschien von Ernő Rapée²⁴ neben *Motion Picture Moods for Pianists and Organists* (1924), einer nach Filmszenen geordneten Sammlung von für Tasteninstrumente arrangierter Kinomusik auch die *Encyclopedia of Music for Pictures* (1925), welche ein umfassendes Verzeichnis von prinzipiell für bestimmte Filmszenen einsetzbare Musikstücken enthielt, nicht jedoch die Noten der entsprechenden Musikstücke selbst.

Handbücher mit Tipps für die musikalische Gestaltung erschienen ab 1913. Auch verbesserte technische Synchronisationsverfahren und -vorrichtungen, die dazu dienten, Filmablauf und musikalische Illustration besser zeitlich abzustimmen, halfen bei der Anhebung der Qualität der Filmmusik in den USA.

²⁴ Ernő Rapée war ein renommierter amerikanischer Komponist und Dirigent, der von 1920 bis 1923 in New York am Broadway als Kinodirigent beschäftigt war. Von 1924 bis 1926 war er als Chefdirigent am UFA-Palast am Zoo in Berlin tätig und er gilt als einer der wichtigsten Kapellmeister der 1920er Jahre.

IV. Musik zu lebenden Bildern in Deutschland

Auch in Deutschland zeichneten sich die musikalischen Praktiken im Stummfilmkino durch Heterogenität aus. In Abhängigkeit der jeweiligen Behausung – Wanderkinobude, Variététheater, Ladenkino und schließlich die Uraufführungskinos in Berlin – variierten nicht nur die Methoden der Filmbegleitung, sondern auch die Ausprägungen der Kinomusik. Einige Belege²⁵ für eine musikalische Begleitung der lebenden Bilder gibt es bereits für die Jahre 1895–1907²⁶, gängiger wurde diese jedoch erst ab dem Jahr 1907. Bis sich Musik jedoch Ende der 1920er Jahre als einziges begleitendes Medium zum Film durchsetzen konnte, stand noch ein langer Weg bevor.

In dem nachstehenden Teil werden anhand von Artikeln der Filmfachpresse die verschiedenen musikalischen Komponenten des Stummfilmkinos in Deutschland aufgezeigt. Um den zahlreichen Praktiken gerecht zu werden, wird vorab die Kinomusik in Abhängigkeit der Behausung vorgestellt.

Film und Musik im Wander- und Jahrmarktkino

»Letzten Sommer führte mich der Zufall auf den Schützenplatz einer norddeutschen Provinzialstadt. In den Budenreihen fiel mir das Riesenschild eines Kinematographentheaters ins Auge. In der dichten Menge vor dem Eingang drängte sich zahlreiches Landvolk, das kopfschüttelnd den langen unverständlichen Namen anstarrte« (*Der Kinematograph* 1907, Nr. 1b).

Mit diesen Worten beschreibt ein Autor des *Kinematographen* im Jahr 1907 die Reaktion der Menschen in Deutschland auf die bewegten

²⁵ Hierbei handelt es sich vorrangig um Berichte in Tages- oder Fachzeitschriften.

²⁶ Die erste Vorführung von gemalten und mechanisch bewegten sogenannten Nebelbildern fand bereits am 18. November 1879 im Großen Saal der Berliner *Flora* statt als Teil einer Tournee der Gebrüder Max und Emil Skladanowsky und ihres Vaters Carl Theodor Skladanowsky (vgl. Lange-Fuchs 2002, S. 134).

Bilder. Tatsächlich hatte das neue Medium Film, als es zum ersten Mal in Deutschland gezeigt wurde, eine gewaltige Wirkung auf die Zuschauer. Solch ein Film war zu dieser Zeit höchstens ein paar Minuten lang, und der Titel gab bereits den ganzen Inhalt wieder. *Arbeiter verlassen die Lumière-Werke* (*La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*, F 1895, Regie: Louis Lumière) oder *Die Ankunft eines Zuges auf dem Bahnhof in La Ciotat* (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, F 1896, Regie: Auguste und Louis Lumière), so lauteten die Titel von zweien der ersten Filme, die in Deutschland gezeigt wurden.

Bevor das Medium Film im Jahr 1905 in Deutschland sesshaft wurde, wurden kinematographische Vorführungen von Schaustellern, die ein mobiles Kino mit sich führten, an bereits etablierten Vergnügungsorten präsentiert (vgl. Kronauer 2000, S. 74). Sie führten ihr Angebot also nicht isoliert vor, so Joseph Garncarz (2002, S. 147–148), sondern benutzten eine bereits bestehende kulturelle Infrastruktur und bauten ihre Kinos auf Festen, Jahrmärkten und Messen auf.

Doch auch bei Wohltätigkeitsveranstaltungen und in Gasthäusern²⁷ fanden kinematographische Vorführungen statt, so Kronauer (2000, S. 75). Im Gegensatz zu Deutschland führten in den USA die »traveling exhibitors« ihre Shows in schon existierenden Räumlichkeiten auf (vgl. Altman 2004, S. 133).

Nur in den ersten Jahren waren Wanderkinos in Deutschland »kleine funktionale Holzbuden beziehungsweise Zelte mit Bänken«, so Garncarz (2002, S. 147). Ab 1902 waren sie bereits »rollende Paläste«, in denen 600 bis 700 Gäste Platz fanden.

²⁷ So zeigte beispielsweise der Bierbrauer Ludwig Neumayer in seiner Gaststätte *Bayrischer Hof* in Straubingen bei München bereits 1899 lebende Bilder.

Parallel zum Wanderkino wurden Filme auch im Varietétheater gezeigt. Garncarz²⁸ fand jedoch durch genaue Materialstudien heraus, dass es nicht das ortsfeste Variété war, das den Film in Deutschland bekannt machte, sondern dass das Wanderkino zunächst die wichtigste Rolle bei der Verbreitung des neuen Mediums spielte. Grund hierfür sei gewesen, dass die Wanderkinos durch ihre Mobilität ein größeres Publikum erreichen konnten. Im Zeitraum zwischen 1895 und 1914, so fand Garncarz heraus, zeigten nur 89 Varietétheater, dafür aber über 700 Wanderkinos lebende Bilder.

Zudem sprachen die Wanderkinos eine breitere Bevölkerungsschicht an. Knapp achtzig Prozent der Varietés lagen in Großstädten und wurden von den oberen sozialen Schichten besucht. Wanderkinos hingegen zogen in die Mittel- und Kleinstädte und fanden dort Anklang bei verschiedenen Bevölkerungsschichten (vgl. ebd.).

Die Entwicklung in Deutschland unterscheidet sich somit von der in den Vereinigten Staaten von Amerika: Altman zufolge wurde der Film in den USA vorerst bekannt durch das Vaudeville-Theater. In Anlehnung an die US-amerikanische Filmforschung wurde, so Garncarz, auch von deutschen Filmforschern zunächst die Meinung vertreten, dass das Medium Film auch in Deutschland durch ortsfeste Varietétheater bekannt wurde. Dies sei jedoch eine Fehlinformation (vgl. ebd., S. 146).

Die zwanzig bis vierzig Minuten langen Vorstellungen der Wanderkinos bestanden im Gegensatz zum Variétéprogramm ausschließlich aus Filmen. Auch gestaltete sich das Programm im Wanderkino anders als im Variété. Im Variété wurden vorrangig informative Berichterstattungen, ähnlich der späteren Wochenschau gezeigt, die

²⁸ An dieser Stelle sei auch auf eine von Garncarz und seinen Studierenden angelegte Datenbank mit allen in Deutschland residierenden Wanderkinos verwiesen: <http://fk615.221b.de/earlycinema/tr/show/content.php?language=de>

Wanderkinos hingegen zeigten ein abwechslungsreiches Kurzfilmprogramm bestehend aus Bildern von fernen Ländern, magischen Trickfilmen, Dramen und technischen Attraktionen wie kolorierte Filme und Tonbilder. Garnarz begründet dies damit, dass sich das Wanderkino an alle Bevölkerungsschichten wendete und vorrangig unterhalten und nicht bilden wollte (vgl. ebd., S. 148).

Laut bisheriger Schriften zur frühen musikalischen Begleitung des Films ist davon auszugehen, dass bereits im Wanderkino die vorgeführten Bilder mit Musik begleitet wurden. Nach Birett (1994, S. 4), und Ottenheim (1944, S. 3–4) wurden Filme im Wanderkino von Drehorgeln oder Musikautomaten begleitet. Birett (1994, S. 40) berichtet von dem Wanderkinounternehmer Heinrich Leilich, der im Jahr 1903 ein elektrisches Orchestrion für 15.000 Mark für eines seiner Kinos kaufte. Berichte wie diese weisen jedoch nicht mit Sicherheit darauf hin, dass Musik zu den Bildern gespielt wurde, genauso gut ist es möglich, dass Drehorgeln und Orchestrien unabhängig von den Bildern eingesetzt wurden.

Ein Verwendungszweck der Orgeln und mechanischen Instrumente war, Besucher anzulocken. Hierzu wurden diese außerhalb der Bude oder des Zelttes installiert. Auf vielen historischen Bildern ist zu sehen, dass sich eine Orgel außen links vor dem Eingang befindet. Die Musik, die erklang, war jedoch vermutlich auch im Inneren der Bude zu hören und begleitete somit, wie in den Nickelodeons in den Vereinigten Staaten, in gewissem Sinne die Bilder (vgl. Müller 2003, S. 89).

Als Beispiel für die vielfältige Verwendung von Musik im Wanderkino soll hier auf Wanderkinovorführungen in Ostfriesland eingegangen werden, die von Ernst Poch aufgearbeitet wurde (vgl. Poch o. J.). In Emden gastierten ihm zufolge Wanderkinos von 1897 bis 1909 für jeweils einige Tage. Ersichtlich wird hier, dass Phonographen vor allem als eigenständige Sensation, unabhängig von den Bildern vorgeführt wurden.

»Wir hatten gestern Gelegenheit, in den ›drei Kronen‹ den von Herrn Gröning aus Hamburg aufgestellten Kinematographen in Thätigkeit [sic] zu sehen und müssen gestehen, dass wir durch die Vorführungen der sog. lebenden Photographien überrascht wurden. Man sieht einfach die Wirklichkeit vor sich, [...]. Es läuft beispielsweise ein Zug ein, die Personen steigen aus, Andere steigen ein; [...] ›Spielende Knaben‹ und viele andere Darstellungen werden der Wirklichkeit entsprechend vorgeführt. Der daneben aufgestellte Phonograph giebt [sic] in ziemlicher Deutlichkeit Reden, Musikstücke, Gesangsvorträge u.s.w. wieder. Ein Besuch der aufgestellten Apparate wird Jeden befriedigen« (*Ostfriesische Zeitung*, Emden, 86. Jg., Nr. 51, 2.3.1897).

Der Phonograph befand sich zwar neben dem Kinematographen, es ist jedoch keine Rede davon, dass der Phonograph die Bilder gezielt begleitete oder mit dem Kinematographen vorgeführt wurde.

Ein Artikel des *Leerer Anzeigenblatts* belegt, dass es sich bei der Vorführung des Phonographen vorrangig um die Präsentation einer neuen technischen Errungenschaft handelte.

»Wir möchten unsere Leser auf die zum erstenmale [sic] hier gezeigten Vorführungen des Kinematographen in Kleens Etablissement aufmerksam machen, die ein hervorragendes Interesse beanspruchen und äußerst sehenswert sind. Der Apparat, eine Erfindung der neuesten Zeit, die auch in dem Edison-Pavillon der letzten Berliner Gewerbeausstellung großes Aufsehen hervorrief, zeigt tausende photographische Aufnahmen eines Aktes, z. B. des Zaren Ankunft in Paris, in so rascher Aufeinanderfolge, dass man die Handlung selbst in lebendiger, plastischer Form zu sehen glaubt. Außerdem werden die Leistungen des modernen Phonographen in sehr hübschen Proben gezeigt« (*Ostfriesische Nachrichten*, Aurich, Nr. 16, 9.2.1897).

Ein weiteres Zitat deutet allerdings daraufhin, dass auch vor der Jahrhundertwende schon Musik zu den Bildern gespielt wurde:

»Im Schützenhofe finden gegenwärtig Vorstellungen der lebenden Photographie (Kinematograph) statt. U. a. wird ›der Einzug des Zaren in Paris‹, ›Eine Liebeszene‹, ›spielende Kinder‹ etc. dargestellt. Die Musik dazu wird durch einen ebenfalls aufgestellten Phonographen wiedergegeben« (*Ostfriesische Nachrichten*, Aurich, Nr. 15, 6.2. 1897).

Auch einige Anzeigen aus der Fachzeitung *Der Komet* weisen auf eine Verbindung von Musik und Kinematographen hin. Hier suchten Wanderkinobesitzer in Form von Annoncen nach Musikern. Andere offerierten in Verkaufsanzeigen ihre ganzen Buden und zählten als Teil des Inventars auch Phonographen auf. Diese Informationen geben jedoch wenig Aufschluss darüber, ob Musik gezielt zu den Bildern eingesetzt wurde. Hier bedarf es noch einer systematischen Untersuchung von weiteren Primärquellen, um fundierte Aussagen zu den musikalischen Praktiken im Wanderkino treffen zu können.

Film und Musik im Varieté

Der Begriff Varieté bezeichnet, so Garncarz, ein Nummernprogramm mit Künstlern unterschiedlichster Sparten wie Sängern, Komikern, Tänzern und Artisten. Das Varieté fand in Deutschland ab den 1880er Jahren zunehmend Verbreitung und war Teil der »größtstädtischen Zerstreuungskultur« (Garncarz 2010, S. 19).

In den Varietés wurden Filme, ebenso wie in den USA, zunächst als Sensation ins Programm aufgenommen. Wie jedoch einige Artikel im Münchener *Ratsch-Kathl* und die in Abb. 2 zu sehende Anzeige zeigen, wurde sie auch hier bald als letzte Nummer eingesetzt.



Abb. 2: Werbeanzeige für ein Bioscope (*Der Kinematograph* 1907, Nr. 1)

Vor 1900 wurde der Kinematograph noch mit Worten beschrieben wie: »The american [sic] Bioscope vermag immer noch so viel Anziehungskraft auszuüben, daß [sic] er abermals im neuen Programm aufgenommen wurde«, (*Ratsch-Kathl*, 6. Juli 1898) oder »Die lebenden Photographien des Kosmographen erfreuen sich immerfort noch

größter Beliebtheit« (*Ratsch-Kathl*, 9. November 1898). Doch bereits in den Jahren 1900 und 1901 wird der Kinematograph ausdrücklich als Schlussnummer des Programms erwähnt: »Die lebenden Photographien sind nach wie vor ein sehr beliebter Abschluß [sic] des Programmes« (*Ratsch-Kathl*, 6. Juni 1900), »Meisters Kosmograp schließt das Programm würdig« (*Ratsch-Kathl*, 5. Oktober 1901) oder »Den Schluß [sic] des Programms bilden in der herkömmlichen Weise lebende Photographien, die hübsch vorgeführt, stets regen Beifall finden« (*Ratsch-Kathl*, 6. November 1901). Auch ein Autor des *Kinematographen*, Carl Döring, erklärt 1907: »Die großen Variété-Theater [sic] Berlins können, als Schlussnummer, den Kinematographen nicht entbehren« (*Der Kinematograph* 1907, Nr. 16a).

Eine Erklärung, warum die lebenden Bilder als letzte Nummer eingesetzt wurden, wird nicht geboten, es lässt sich jedoch davon ausgehen, dass hier ähnliche Gründe wie die für die USA angeführten eine Rolle spielten (siehe Unterabschnitt *Musik im Vaudeville-Theater*).

Ebenso wie die Musik im Wanderkino wurde auch die musikalische Begleitung im Variété bisher noch nicht untersucht. Dettke und auch Ottenheym vermuten, dass die Filmvorführungen im Variété vom hauseigenen Orchester begleitet wurden, da dieses alle anderen Nummern auch begleitete.

»Manches spricht dafür, dass die folgenden Vorführungen des Cinématographen in den Music Halls und Vaudevilles, wie im Wintergarten, von den Kapellen begleitet wurden, die auch die übrigen Programm-Nummern musikalisch zu gestalten hatten« (Dettke 1995, S. 9).

Auch Ottenheym erklärt: »Schon die ersten Vorführungen lebender Bilder in Deutschland, die als Variéténummern erschienen, waren von der üblichen Variétémusik begleitet« (Ottenheym 1944, S. 3).

Auch wenn es sehr gut möglich ist, dass einige Variétés zu den Filmvorführungen Musik spielen ließen, handelt es sich hierbei jedoch größtenteils um Vermutungen. Auch die stichprobenartig un-

tersuchte Tageszeitung (*Ratsch-Kathl*) erwähnt keinerlei Musikbegleitung der Bilder im Varieté, was jedoch nicht bedeuten muss, dass keine Musik gespielt wurde. Möglich wäre auch, dass die musikalische Begleitung von allen Nummern als so selbstverständlich angesehen wurde, dass sie für nicht erwähnenswert erachtet wurde.

In der Tat lassen sich auch Beispiele dafür finden, dass die im Varieté arbeitenden Hausmusiker auch während der Bilder musizierten. »Hugo Droese's Velograph wartet mit neuen Bildern auf und die Walhalla-Hauskapelle [...] begleitet die Vorträge exakt und zuverlässig und liefert nebenbei auch noch eine tadellose Concertmusik [sic]«, so heißt es in der Zeitschrift *Der Artist* (1906, Nr. 117).

Das Repertoire im Varietétheater setzte sich laut Birett (1994, S. 39) aus der gängigen Unterhaltungsmusik zusammen. Dies meine nicht nur Schlager, sondern auch Stücke aus dem klassischen Repertoire. Vom Varieté wurde jedoch, so ein Autor des *Kinematographen*, eine Methode für die Stummfilmbegleitung übernommen. In den ersten Jahren der Kinematographie sei es üblich gewesen, laute Musikakkorde als »Tusch« vor dem Beginn jedes Aktes zu spielen. Diese Praktik habe ihren Ursprung im Varieté gehabt und wurde in das Kinoorchester »verpflanzt«. Dieses Vorgehen wurde jedoch vom *Kinematographen* (1922, Nr. 793) abgelehnt.

Film und Musik im Ladenkino

Das erste Ladenkino *Unter den Linden 21* wurden am 25. April 1896 in Berlin eröffnet. Der Gründungsboom solcher ortsfester Kinos, oft auch Kintopp genannt, setzte jedoch erst in den Jahren 1905 bis 1906

in Deutschland ein (vgl. Garncarz 2002, S. 146)²⁹. Diese Kinos übernahmen größtenteils die Vorgehensweise der Wanderkinos und zeigten ein abwechslungsreiches Kurzfilmprogramm.

Die ersten fest ansässigen Kinos wurden von Händlern, Gastwirten und Handwerkern gegründet. Sie stiegen ins Kinogeschäft ein, weil sie darin einen Weg sahen, sich aus ihrer schlechten finanziellen Lage zu befreien. Durch die Gründung von großen Warenhäusern waren viele Einzelhändler in Not geraten, diese stellten ihre Geschäfte auf Filmvorführungen um. Ähnlich wie in den USA wurden die Filme also in ehemaligen Läden gezeigt und boten besonders Menschen mit wenigen finanziellen Mitteln eine Möglichkeit, sich selbstständig zu machen.

Die neu gegründeten ortsfesten Kinos übertrafen die Wanderkinos schnell an Reichweite, so Garncarz (2002, S. 146). Bereits 1908 erreichten die Kinos wöchentlich 3,3 Millionen Zuschauer. Ein Autor des *Kinematographen* erläutert, dass zum Beispiel die Branche in Berlin einen kolossalen Umfang annahm: Monatlich kamen bis zu zwanzig neue Theater hinzu und im Jahr 1907 habe die Anzahl der Theater in Berlin mindestens zweihundert betragen (vgl. *Der Kinematograph* 1907, Nr. 1b).

Wander- und Ladenkinos waren dennoch zunächst gleichzeitig Präsentationsforen für Filme in Deutschland, so Daniel Fritsch (2009, S. 33). Erst um 1910 konnten die ortsfesten Kinos die Wanderkinos weitgehend verdrängen. Auch Garncarz (2002, S. 154–155) argumentiert, dass der Niedergang der Wanderkinos 1910 bis 1911 einsetzte. Einige Wanderkinobesitzer gaben ihren Status als Schausteller auf und eröffneten eigens gebaute, prachtvoll ausgestattete Theater. Es

²⁹ Für eine Untersuchung der Gründe für den Kino-Gründungsboom siehe Garncarz (2002, S. 151).

können also die Wanderkinobesitzer als diejenigen angesehen werden, die den Trend zum Kinopalast geprägt haben.

Im deutschen Ladenkino wurden die Bilder je nach Größe und Lage der Aufführungsstätte von verschiedensten Instrumenten begleitet. In vielen Fällen wurde jedoch auch gar keine Musik eingesetzt (vgl. Müller 2003, S. 90). Stark abhängig war die Qualität der Musik im Kino von Faktoren wie der Finanzstärke und Lage des Etablissements, Interesse des Theaterbesitzers und Können der Musiker. Musik fand nicht nur als begleitendes Medium des Films Eingang in das Ladenkino: Ouvertüren³⁰, Zwischenaktmusik, Pausenmusik, Tonbilder und Musik im Vorraum des eigentlichen Kinosaals waren Bestandteile der akustischen Kulisse der Kinos. Des Weiteren kam der Musik auch die Aufgabe zu, Geräusche zu imitieren. Im Folgenden wird die Musik im Ladenkino grundlegend untersucht.

³⁰ Die Filmfachpresse widmete mehrere Artikel der Ouvertüre im Kino. Besonderer Fürsprecher war Poldi Schmidl. Das Weglassen einer Ouvertüre und eines Ausklangs betrachtete er als »musikalische Stimmungstötung« (*Der Kinematograph* 1912, Nr. 287). Spätestens in den 1920er Jahren war es in den großen Kinos gängig, eine Ouvertüre vor Filmbeginn erklingen zu lassen. Als *passend* wird die Ouvertüre erachtet, die bereits Motive der Musik des folgenden Films aufgreift (vgl. *Das Kino-Orchester* 1925, Nr. 18 / *Der Kinematograph* 1912, Nr. 309 / *Das Kino-Orchester* 1926, Nr. 14).

V. Ausprägungen deutscher Kinomusik

Im deutschen Ladenkino wurde Musik, ebenso wie in den Vereinigten Staaten von Amerika, in unterschiedlichen Ausprägungen eingesetzt. Neben der musikalischen Begleitung der Bilder wurde das Pendant zu den Illustrated Songs, sogenannte Tonbilder, im deutschen Kino gezeigt. Marktschreiermusik wurde in Deutschland jedoch nicht in demselben Ausmaß und auf andere Art und Weise als in den USA verwendet. In den untersuchten Fachzeitschriften wurden die verschiedenen Ausprägungen der Musik in allen Details diskutiert.

Musik zur Anwerbung von Besuchern

Im Gegensatz zu dem gängigen Vorgehen in den Vereinigten Staaten finden sich für Deutschland nur wenige Belege für eine Ballyhoo Music. Auch wenn es auf dem Jahrmarkt üblich war, an der Außenseite der Bude eine Orgel zu installieren und Rekommandeure zu engagieren, scheint sich dieses Vorgehen in den Ladenkinos nicht durchgesetzt zu haben. In einem Artikel über die Kinematographentheater in Berlin wird jedoch Bezug genommen auf Ladentheater, die den Charakter einer Schaubude haben. Hier fand eine Art Ballyhoo Music statt.

»Eine ganze Anzahl der volkstümlichen Institute hat aber auch eine ganz saubere und adrette Aufmachung, andere wieder tragen mehr den Charakter der primitiven Schaubude und locken durch ›Rekommandeure‹ und den Klang von Orgeln, Orchestrions [sic] oder elektrischen Klavieren an« (*Der Kinematograph* 1907, Nr 6a).

In der Zeitschrift *Der Kinematograph* wird über den Streit der Ladenbesitzer mit den Nickelodeonbesitzern berichtet, doch es wird nicht darauf verwiesen, wie sich die Situation in Deutschland gestaltete. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass sich die Form des Ballyhoos als Werbemittel nicht in diesem Ausmaß durchsetzte.

Verschiedene Artikel des *Kinematographen* weisen aber darauf hin, dass Marktschreiermusik in anderer Art und Weise eingesetzt wurde. Der erste Hinweis hierauf findet sich in Ausgabe Nr. 55 des *Kinematographen* im Jahre 1908. Hier liest man, dass die Musik nicht nur die Bilder begleiten und in den Pausen das Publikum unterhalten, sondern auch Vorbeilaufende anlocken soll. Der Lärm des von innen herausklingenden Orchestrions verschrecke jedoch eher die potenziellen Kunden (vgl. *Der Kinematograph* 1908, Nr. 55).

Die Kundschaft soll also nicht mit außen installierten Geräten angelockt werden, sondern durch die Musik, die vom Inneren des Ladenkinos nach draußen dringt. Die Vermutung, dass viele Kinobesitzer darauf hofften, durch die von innen klingende Musik Kundschaft anzulocken, wird auch durch folgendes Zitat unterstützt: »Ich will absehen von den Kinos, welche, indem sie ihre mechanischen Musikwerke auf die Strasse [sic] hinaustönen lassen, das Publikum anzulocken suchen« (*Der Kinematograph* 1908, Nr. 99).

Ein weiterer Artikel aus dem Jahr 1922 beschreibt ebenfalls kritisch diese Vorgehensweise.

»Früher, [...] als die Kinopianisten von geschäftstüchtigen (?) [sic] Besitzern beauftragt waren, so stark auf das Klavier einzuhämmern, daß [sic] dieser kakophonische Reklameradau zu einer begehrten Unterstützung der Werbemühnungen des Rekommandeurs wurde und so das eventuelle p. t. [sic] Publikum zum Eintritt veranlassen sollte« (*Der Kinematograph* 1922, Nr. 793).

Auch hier wird also von einer aus dem Innenraum erklingenden Musik berichtet, die den Rekommandeur unterstützen soll. Ein weiteres Beispiel für dieses Vorgehen findet sich hier:

»Hier ist ein Wunder – staunet nur«. Grelle Bilder am Schaufenster haben gelockt, »Bum-Bum« rumohrt [sic] der Riesenmusik-Automat im Vorraum, ein Obolus in die Kasse – und der Vorhang hebt sich vor uns« (*Der Kinematograph* 1907, Nr. 32).

Die genannten Beispiele deuten darauf hin, dass Musik, die aus dem Kinosaal selbst oder aus dem Vorraum klingt, auf die Straße hinaus-tönen soll, um Zuschauer anzuziehen.

In Deutschland wird von der Fachpresse in den Jahren 1907 bis 1909 zwar auf die Verwendung von Grammophonen oder ähnlichem zur Anwerbung von Besuchern hingewiesen, jedoch handelte es sich hierbei um Werbeaktionen von Musikalienhändlern oder Wirtshäusern und nicht um Kinematographentheater. »Ein Kölner Grammophon-Geschäft lässt zur Reklame einen elektrisch betriebenen Apparat mit grossem [sic] Schalltrichter spielen, was jedesmal [sic] überaus zahlreiche Neugierige anlockt« (*Der Kinematograph* 1910, Nr. 163).

Auch wurden gesetzliche Regelungen bezüglich der marktschreierischen Musik veröffentlicht. Doch auch hierbei handelt es sich um Regeln für Schausteller anderer Art, nicht aber um Reklame der Kinematographentheater (vgl. *Der Kinematograph* 1907, Nr. 8). Die bereits im Jahr 1907 in Kraft tretenden gesetzlichen Regelungen deuten darauf hin, dass jegliche Bestrebung, eine Ballyhoo Music zu veranstalten, bereits im Keim erstickt wurden.

Tonbilder

Während der Stummfilmzeit wurde mit verschiedensten Synchronisationsmechanismen experimentiert, um stumme Filme mit Opernarien oder der Operettenliedern zu verbinden. Zwischen 1914 und 1929 wurden durchschnittlich zwei bis drei Musikfilme pro Jahr veröffentlicht. Einer der frühesten Versuche, Opern- bzw. Operettenelemente mit dem Film zu verbinden, waren die sogenannten Tonbilder. Die amerikanischen Illustrated Songs konnten sich in Deutschland nicht durchsetzen. In der deutschen Filmfachpresse findet sich nur

eine Anzeige, in der ein Theaterbesitzer nach illustrierten Liedern sucht (vgl. *LBB* 1911, Nr. 4 sowie Abb. 3).

Modernes Lichtbild-Theater
wünscht
illustrierte amerik. Gesänge
einzuführen und sucht einen leistungsfähigen
Lieferanten oder Vermieter, welcher wöchentlich
2 Serien liefern kann.
Offerten unter P. D. 12 an die Exped. der
Lichtbild-Bühne, Berlin SO. 16.

Abb. 3: Anfrage nach Illustrated Songs (*LBB* 1911, Nr. 4)

Anstelle dieser etablierten sich in Deutschland sogenannte Tonbilder. Im Gegensatz zu den Illustrated Songs handelt es sich bei den Tonbildern um abgefilmte Musikdarbietungen und synchron dazu erklingenden Ton von Phonograph oder Grammophon (vgl. Bullerjahn 2013, S. 68). Anders als die Illustrated Songs hatten die Tonbilder dementsprechend nur bedingt einen narrativen Gehalt³¹. Das Tonbild *O, du lieber, o, du g'scheiter, o, du ganz gehauter Fratz*³² aus der Operette

³¹ Auch luden die Tonbilder, im Gegensatz zu den Illustrated Songs nicht zum Mitsingen ein. Dies war vor allem bedingt dadurch, dass in den USA populäre Lieder für die Illustrated Songs verwendet wurden, in Deutschland jedoch Opernummern. Wahrscheinlich ist auch, dass das Mitsingen nicht als angebracht angesehen wurde, wurde doch in der Fachpresse immer wieder betont, dass die Tonbildtheater als »Kunststätten für ein besseres Publikum« gesehen wurden und dieses Publikum sich vermutlich an lauten Gesängen gestört hätte (vgl. *Der Kinematograph* 1907, Nr. 24).

³² Nr. 95 *O, du lieber, o, du g'scheiter, o, du ganz gehauter Fratz*, auch bekannt als *Sei still, du mein reizendes Mädel* aus dem 2. Akt der Operette *Ein Walzertraum* von Oscar

Ein Walzertraum von Oscar Straus (Uraufführung am 2. März 1907) zeigt beispielsweise ein tanzendes und singendes Paar. Der gesungene Text gibt zwar etwas Aufschluss über die Geschehnisse, aber der narrative Gehalt der gezeigten Szene erschließt sich nur dem, der die ganze Operette kennt. Dies konnte jedoch als sehr wahrscheinlich erachtet werden, da die Uraufführung dieser Operette ja erst im Jahr zuvor erfolgt war. In der Regel zeigten die Tonbilder kurze Auftritte von Sängerinnen und Sängern oder es wurden bekannte Opernszenen verfilmt. Im Laufe der Zeit wurden alle großen Arien des Opernrepertoires verfilmt, so Ottenheim (1944, S. 23).

Zur Blütezeit der Tonbilder erschienen diese fast wöchentlich und waren in der Regel vier bis fünf Minuten lang. Sie konnten jedoch auch eine Länge von zwanzig Minuten erreichen: In Serien wurden alle großen Nummern einer Oper hintereinander wiedergegeben. Die Aufnahmen der Musik existierten entweder schon oder wurden während oder nach der visuellen Begleitung aufgenommen. Bei der Vorführung im Ladenkino mussten dann Film und Phonograph synchron zueinander laufen. Schwierigkeiten bei der Aufnahme stellten Synchronität und Nebengeräusche dar. Ein Autor des *Kinematographen* beschreibt im Jahr 1908 die Aufnahme eines Tonbildes:

»Erst besingen die Künstler die Schallplatten, wobei natürlich mit dem Tempo usw. auf die später zu stellende Szene Rücksicht genommen werden muss. Ist die Platte, auf deren Fabrikation ich hier nicht näher eingehen kann, fertig, so wird auf einem Spezial-Grammophon, das genau synchron, d. h. gleich schnell mit einem kinematographischen Aufnahmeapparat läuft, den Künstlern ihre eigene Stimme wieder vorgespielt. Diese bemühen sich, genau

Straus. *Deutsche Bioscop* DE ca. 1908 (DIF_50_113 NI Pos s/w, ca 53m, Sammlung Neumway=Sammlung Axel Weggen, Odeon X 52038, Vx 2350, ca. März 1907, Wien, 02:56 min@ 77 rpm), *Deutsches Filminstitut* (DIF).

nach dem Takt des Grammophons zu singen oder zu spielen, wobei der Kinematograph ihre Bewegungen, auch die ihrer Lippen, photographiert [sic]« (vgl. *Der Kinematograph* 1908, Nr. 65).

Doch auch bei der Aufführung der Tonbilder hatte man mit einigen Schwierigkeiten zu kämpfen. Für die Ladenkinos, die fünfzig bis einhundert Besucher umfassten, genügte beispielsweise die Lautstärke der Trichtergrammophone nicht, Verstärker gab es zu dieser Zeit noch nicht. Oskar Messter versuchte sich damit zu helfen, fünf Grammophone gleichzeitig spielen zu lassen, was wiederum zu Problemen mit der Synchronität führte (vgl. Dettke 1995, S. 15 f.).

Die ersten Tonbilder wurden 1903 in Messters Berliner Apollo-Theater vorgeführt. Rund fünfhundert deutsche Kinos installierten bis zum Ende der Tonbild-Zeit Messters Biophon, um Tonbilder vorzuführen.

Die Blütezeit der Tonbilder dauerte von 1903 bis 1909. Zu dieser Zeit nahmen sie einen festen Platz innerhalb der Programme der meisten Kinos ein. Tonbilder wurden in sogenannten Tonbildtheatern, beispielsweise in Frankfurt am Main, wo 1907 ein Tonbildtheater eröffnet wurde, aber auch in normalen Ladenkinos gezeigt. In der Regel wurden Tonbilder und Filme abwechselnd vorgeführt. Ein Kritiker beschreibt das Programm des Frankfurter Tonbildtheaters:

»Wie aus dem Gesagten hervorgeht, werden ausser [sic] den eigentlichen ›Tonbildern‹ auch Bilder ohne Begleitung der Sprechmaschine vorgeführt und ist die musikalische Illustration dieser Bilder einer ganz hervorragenden Kapazität übertragen, welche mit grossem [sic] Geschick sich der ihr obwaltenden Aufgabe zu entledigen weiss [sic]« (*Der Kinematograph* 1907, Nr. 24).

Das Tonbildtheater in Frankfurt am Main wurde von der *Deutschen Tonbild-Theater Gesellschaft* gegründet, und aufgrund des Erfolges dieses Etablissements entstanden in den folgenden zwei Jahren noch sechs weitere Tonbildtheater in Deutschland (vgl. *Der Kinematograph* 1909, Nr. 128). Der große Erfolg der Tonbilder in den Jahren 1903 bis

1909 spiegelt sich auch in diversen Artikeln des *Kinematographen* wider. Hier wird lobend auf das abwechslungsreiche, unterhaltende und belehrende Programm des Frankfurter Tonbildtheaters und auf die stattliche Anzahl der Besucher, die jeden Abend das Theater füllen, hingewiesen (vgl. *Der Kinematograph* 1907, Nr. 24 und 37).

Mehrfach wird im *Kinematographen* jedoch kritisch auf Tonbilder, die einen Schlagersänger zeigen, eingegangen. Aufgabe der Tonbilder sei es, nicht nur zu unterhalten, sondern zu belehren. Auch sollen sie nicht nur die Liederkenntnisse des Publikums erweitern, sondern seine Opernkenntnisse vertiefen. Diese Kritik steht im Einklang mit dem zunehmenden Wunsch nach klassischer Musik im Kino. Als gute Tonbilder werden jene angesehen, die eine kurze Opernszene zeigen (*Der Kinematograph* 1909, Nr. 147).

Ersichtlich wird an den Kritiken der vorgeführten Bilder auch, dass besonders die erreichte Synchronität gelobt wurde: »Das 5. Tonbild kopiert ›Saharet‹ in ihrem Tanze ›La Champagne‹ und ist diese Uebereinstimmung [sic] von Bewegung, Handlung und Musik einfach frappant« (*Der Kinematograph* 1907, Nr. 24).

Der Anstieg und der Niedergang des Verkaufs von Tonbildern lässt sich, so Wedel, an Messters Geschäftsaufzeichnungen ersehen. Im Jahre 1907 stellten die Bilder 83 Prozent des Gesamtverkaufs dar, die Zahl stieg bis zu neunzig Prozent im folgenden Jahre an und fiel jedoch 1909 dramatisch ab. 1909 war das Jahr, in dem die Firma zum ersten Mal starke Verluste durch die Tonbilder zu verbuchen hatte. Im Jahr 1908 wurden vierzig Tonbilder hergestellt, im Jahr 1909 nur noch drei. 1911 machten sie nur noch acht Prozent seines Gesamtverkaufs aus. Nach 1911 lieferten nur noch einige wenige Firmen Tonbilder. Endgültig zu einem Stillstand kam die Produktion in den Jahren 1913 bis 1914 (vgl. Wedel 1999, S. 465). Dominierte Messter die Tonbildindustrie in den frühen 1900er Jahren, so begannen jedoch immer mehr Firmen, unter anderem die *Deutsche Mutoskop & Biograph*

Firma, ihre eigenen Synchronisationsapparate im Jahr 1907, zu entwickeln (vgl. Oppelt 2002, S. 205). Dieser Konkurrenzkampf führte dazu, dass die Preise für Tonbilder drastisch sanken. Der Niedergang der Tonbilder hing mit dem verstärkten Aufkommen von längeren, narrativen Filmen zusammen, aber auch mit der immer dringlicher werdenden Lösung der Lautstärkeprobleme. Die in der Herstellung teuren und technologisch anspruchsvollen Bilder waren nicht länger profitabel.

Der Niedergang der Tonbilder spiegelt sich auch in der Fachpresse wider, hier wird im Jahr 1911 darauf hingewiesen, dass die Tonbilder zunehmend aus der Mode geraten und im Allgemeinen keine Attraktion mehr sind (vgl. *LBB* 1911, Nr. 41).

Filmvorführungen ohne Musik?

Die Frage, ob eine musikalische Begleitung von Filmen in Deutschland von den ersten Jahren der Stummfilmzeit an üblich war, ist nicht leicht zu beantworten. Die meisten Abhandlungen im deutschen Sprachraum fangen ebenso, wie diese bezüglich der Stummfilmmusik in den USA, mit der Feststellung an, dass Musik und Film von jeher zusammen gehörten.

»Musik zum Film hat es von Beginn an gegeben« (Rügner 1990, S. 50) oder »Musik war von allem Anfang dabei, wenn auch nicht immer ein großes Orchester« (Güttinger 1984b, S. 158) sind nur zwei Beispiele für diese sich immer wiederholende Feststellung. Doch vielen der Autoren, die sich in diesem Sinne äußerten, unterlief derselbe Fehler, den Altman (2004, S. 204) vielen Wissenschaftlern aus dem englischsprachigen Raum vorwarf: Aus der Tatsache, dass bei den ersten Vorführungen von Filmen Musik gespielt wurde, ziehen viele den falschen Schluss, dass dies bedeutet, dass Musik bei jeder folgenden Filmvorführung auch gespielt wurde. Dies sieht man zum Beispiel bei Dettke (1995, S. 9), der die Verwendung von Musik zu den ersten Filmvorführungen der Gebrüder Lumière und der Gebrüder

Skladanowsky aufzeigt und dann darauf verweist, dass manches dafür spreche, dass die folgenden Vorführungen des Cinematographen im Vaudeville-Theater von der anwesenden Kapelle begleitet wurden. Hierbei handelt es sich jedoch um voreilig gezogene Rückschlüsse. Möglich ist auch, dass in diesen Fällen Musik gespielt wurde, um den festlichen Charakter der Veranstaltung zu unterstreichen. Zudem unterläuft vielen Forschern der Fehler, dass sie aus mutmaßlichen Gründen für eine Musik zum Film, wie zum Beispiel dem störenden Geräusch des Projektors, darauf schließen, dass es Musik gegeben haben müsse.

Zu Beginn der Kinematographie in Deutschland spielte man jedoch Ernst Schauss, einem Autor der *LichtBildBühne*, zufolge Musik nur in den Pausen.

»Das Publikum hat sich daran gewöhnt, jeden Film nur mit Musikbegleitung zu genießen. Anfangs wurden nur die Pausen musikalisch illustriert und dazu Bier und Nußstangen [sic] geboten. Ausnahmsweise rollte sich der Hauptschlager des Abends oder eine Seereise etc. unter musikalischer Assistenz ab.« (*LBB* 1913, Nr. 12).

Einen weiteren Hinweis darauf, dass Musik nur in den Pausen gespielt wurde, liefert ein Artikel aus dem Jahr 1907. Henry Sonatore beschreibt, welche Aufgaben der Pianist im Optimalfall zu erfüllen hat, mit den folgenden Worten: »Dasselbe [das Klavier] hat nicht nur in den Pausen der Vorstellung etwas zu sagen, sondern es hat auch zu den stummen Bildern eine beredte [sic] Sprache zu führen« (*Der Kinematograph* 1907, Nr. 14). Dies lässt die Schlussfolgerung zu, dass es in der Tat oft vorkam, dass das Klavier nur in der Pause zum Einsatz kam und nun gefordert wird, dass es auch zu den Bildern erklingt. Auch Leopold Schmidl schreibt 1910 noch, dass viele Theaterbesitzer Musik nur in den Pausen spielen lassen, da sich kein Pianist finde, der dazu in der Lage sei, die Bilder zu begleiten (*Der Kinematograph* 1910, Nr. 183).

Weitere Zitate von Zeitzeugen weisen ebenfalls auf eine stumme Vorführung der Bilder hin. Kurt Tucholsky besuchte 1913 die Vorführung eines »erotischen Films [sic]« und sagte: »er lief eintönig klappernd, ohne Musik; das war unheimlich und nicht sehr angenehm« (Tucholsky, zit. nach Güttinger 1984a, S. 173 f.). Friedrich Sieburg erklärt über eine Filmvorführung im Jahr 1920:

»Während der ›Fürst der Diebe‹ im vierten Akt im Auto seinen Verfolgern entbraute, entschlossen sich die Musiker des kleinen Orchesters (Geige und Klavier fürs rote Leben, Harmonium für Todesfälle), plötzlich Abendbrot zu essen« (Sieburg, zit. nach Güttinger 1984a, S. 174).

Besonders vor dem Gründungsboom von ortsfesten Kinos in Deutschland war es üblich, viele Filme ohne Musik zu zeigen, kommentiert auch Corinna Müller (2003, S. 89). Doch sogar in den 1920er Jahren sei es noch zu stummen Aufführungen von Filmen gekommen. Schon allein aus finanziellen und praktischen Gründen sei eine musikalische Begleitung oftmals nicht zu leisten gewesen.

Der bewusste Einsatz von Musik zum Stummfilm war also, ebenso wie in den Vereinigten Staaten von Amerika, nur eine Möglichkeit von vielen. Auch wenn Musik in vielen Teilen Deutschlands fester Bestandteil von Filmvorführungen während der Stummfilmzeit war, so würden jedoch nur genaue Studien von lokalen Entwicklungen zeigen, ob die Verbindung von Musik und Film von Beginn der Kinematographie an so selbstverständlich und weitverbreitet war, wie oft dargestellt.

VI. Die Instrumentation im deutschen Stummfilmkino

Von Ottenheim (1944, S. 3–4) wird die Zeit vor 1905 als die Zeit der mechanischen Instrumente im deutschen Stummfilmkino beschrieben. Ab 1905 seien dann einige Caféhausmusiker ins Ladenkino gewechselt, insbesondere Pianisten und Harmoniumspieler. Kleinere Ensembles und Kapellen setzten sich zunehmend ab 1909 bis 1910 durch. Die Anstellung von großen Kinoorchestern in den neu gebauten Lichtspieltheatern der Hauptstädte fiel in die Zeit ab 1913 (vgl. Dettke 1995, S. 36). Während des ersten Weltkrieges wurden vermehrt wieder Pianisten angestellt oder mechanische Musik verwendet. Ab 1921 wurden die ersten Orgeln in Kinos eingebaut, diese konnten sich jedoch nur die Großkinos leisten. In den 1920er Jahren wurde dann zunehmend die Schallplatte im Kino eingesetzt.

Auch wenn diese Angaben eine grobe Orientierung bieten, ist keinesfalls davon auszugehen, dass zu einer Zeit nur bestimmte Instrumente verwendet wurden. Vielmehr liefen viele Entwicklungen parallel ab, Klaviere und mechanische Instrumente wurden zum Beispiel auf dem Land länger als in der Stadt eingesetzt. Besonders die kaufkräftigeren Kinos in den Großstädten konnten sich eher ein Orchester leisten. Dies belegt ein Artikel der *LichtBildBühne* aus dem Jahr 1913:

»Im kleinen Kino wählt man automatische Instrumente oder einen billigen Pianisten. In den besseren Lichtbildtheatern hat man Orchester, gewöhnlich französische Besetzung, bei der das Harmonium nicht fehlen darf« (*LBB* 1913, Nr. 5).

Die Tatsache, dass in der Fachpresse ab 1918 vermehrt über Kinoorchester berichtet wird, kann den Eindruck erwecken, dass die meisten Kinos eine Kapelle beschäftigten. Dieser Eindruck täuscht jedoch, die häufige Berichterstattung über die Kinos in Berlin, in denen Dirigen-

ten, wie Becce als Kapellmeister arbeiteten, wurden, so Dettke, als erwähnenswerter erachtet als ländliche Vorführungen (vgl. Dettke 1995, S. 38 f.).

Mechanische Instrumente

»Als die Musikautomaten auftauchten, gab es phantastisch veranlagte Personen, die schon im Geiste den Menschen bei der Musikreproduktion ganz ausgeschaltet sahen. Es fehlte auch nicht an Prophezeiungen in dem Sinne, daß [sic] nun wohl bald der Musiker der Vergangenheit angehören würde« (*Der Kinematograph* 1919, Nr. 655).

Mit diesen Worten beschreibt ein Autor des *Kinematographen* im Jahr 1919 die Reaktionen auf das Auftauchen der mechanischen Instrumente³³. Tatsächlich verlief die Entwicklung anders und der Musiker wurde (vorerst) nicht von der mechanischen Musikreproduktion verdrängt. Dennoch machte die mechanische Musik bis weit in die Stummfilmzeit hinein einen Großteil der Kinomusik aus (vgl. *Der Kinematograph* 1919, Nr. 655).

Von der Stummfilmmusikforschung wird mehrfach darauf hingewiesen, dass der Film in den frühen Jahren mit mechanischen Instrumenten begleitet wurde (siehe dazu Kapitel 47). Die Verwendung von mechanischen Instrumenten im Ladenkino lässt sich auch mithilfe von Artikeln und Werbeanzeigen der Zeitungen *Der Kinematograph* und der *LichtBildBühne* ab 1907 belegen.

Zur Begleitung von Stummfilmen wurden vor allem Orchestrien, elektrische Klaviere und Apparaturen, in denen Klavier und Harmonium verbunden wurden, verwendet. Anzeigen im *Kinematographen* weisen jedoch auch auf Geigenreproduktionen hin, die zur Filmbegleitung eingesetzt werden sollten (vgl. *Der Kinematograph* 1909,

³³ Für einen genaueren Überblick über mechanische Instrumente siehe Dettke (1995, S. 20–26).

Nr. 121). In der Blütezeit der mechanischen Musik zwischen 1880 und 1930 produzierten verschiedenste Firmen diese Instrumente in unterschiedlichsten technischen und instrumentalen Ausführungen (vgl. Dettke 1995, S. 25). Aus den einfachen Orchestrions wurden hoch entwickelte Apparaturen, die auch während eines Musikstückes gehalten und zwischen zwei Musikstücken wechseln konnten.

Werbeannoncen in der Filmfachpresse

Im Jahr 1907 warben zahlreiche Musikwerkfabrikanten mit mechanischen Instrumenten. Wie in Abb. 4 ersichtlich, wurden die Kinobesitzer oft direkt angesprochen. Die Werbeannoncen stammten vor allem von den Firmen *A. Werner* und *Ludwig Hupfeld*.



Alle Kinematographen-Theater-Besitzer
werden gebeten sich von uns Offerte machen zu lassen, oder uns zu besuchen.

Wir liefern Orchestrions, Orchester-Pianos, elektr. Pianos, Concertos, und vor allen Dingen:

Riesensprech - Apparate,
welche eine ganze Kapelle oder ein ganzer Männer-Chor, Solosänge, genau so wiedergeben, als sie im Original vorgetragen werden.

Wir geben Ihnen Rabatte und Zahlungs-erleichterungen ganz nach Uebereinkunft.
Kommen Sie nur nach der schönen Gartenstadt Düsseldorf oder der Handels- und Seestadt Bremen, wir vergüten Käufern die Reise.

A. Werner's Musikwerke
Bremen und **Düsseldorf**

Huttenstr. 6-8 und Petristr. 5, im Zentrum der Stadt | Graf Adolfsstr. 116 und Markortsstr. 7, dicht am Hauptbahnhof
Fernsprecher 1984 | Fernsprecher 2207
ca. 400 Quadratmeter an allererster Lage. | ca. 200 Quadratmeter an allererster Lage.

Lieferung nur erstklassiger Fabrikate. ☒ Größtes und leistungsfähigstes Geschäft dieser Branche Deutschlands.
Großes Lager von konkurrenzlosen Instrumenten aller Art von Mk. 400 bis Mk. 30000 mit elektr. Lichtanlage, beweglichen Figuren, Kunstver. lasungen, Gewicht- oder Motorbetrieb. — Musik-, Verkaufs-, Schau- und Unterhaltungs-Automaten.

Abb. 4: Werbeanzeige für durch die Firma *A. Werner* vertriebene Musikwerke (*Der Kinematograph* 1907, Nr. 45)

Aus den Anzeigen des Jahres 1907 geht jedoch in der Regel nicht hervor, ob die Instrumente während der Bilder eingesetzt werden sollten oder nur in den Pausen erklangen. Auch findet keine Erwähnung, welche Art von Musik gespielt wurde.

In den Anzeigen von 1910 bis 1911 wird konkreter auf die von den mechanischen Instrumenten gespielte Musik eingegangen. Dies wird in Abb. 5 ersichtlich. Hier wirbt die Frankfurter Musikwerke-Fabrik *J. D. Philipps & Söhne* für das *Duplex*-Piano mit den Worten: »Spielt ohne jede Unterbrechung beliebig lang. Spielt nach Wunsch heitere und ernste Musik abwechselnd ohne jede Unterbrechung« (LBB 1911, Nr. 213). Dies kann als Hinweis darauf gedeutet werden, dass auch in Deutschland, ähnlich wie in den Vereinigten Staaten in den ersten Jahren des Stummfilms, die Musik ohne Unterbrechung zu den Bildern erklingen sollte. Interessant ist auch, dass dieses von der Firma *J. D. Philipps & Söhne* entwickelte Musikwerk die zu dieser Zeit am meisten verbreitete instrumentale Besetzung im deutschen Kino, nämlich Klavier und Harmonium, miteinander kombiniert (siehe Abb. 5). Wie Abb. 6 zeigt, wird 1911 zunehmend mit Geräten geworben, die über ein *Zwei-Rollen-System* verfügen und somit in der Lage sind, in die Mitte des einen Stückes ein anderes einzufügen. Auch soll durch die Erfindung einer Fernbedienung die Arbeit der Operateure vereinfacht werden: »Der Operateur wird zum Musikdirigenten!« (LBB 1911, Nr. 31). Im Jahr 1914 wirbt die Firma *Ludwig Hupfeld* dann explizit mit ihrer Abteilung für Kino-Instrumente. Dies wird ersichtlich in Abb. 7.

Philipps „Duplex“

Spielt ohne jede Unterbrechung beliebig lang.

=====

*Spielt
nach Wunsch heitere
und ernste Musik
abwechselnd ohne
jede Unterbrechung.*

—

*Spielt Klavier allein,
Harmonium allein, wie
auch diese beiden In-
strumente zusammen.*

=====



=====

*Ist unentbehrlich für
jedes Kinematographen-
Theater.*

—

*Man verlange
Prospekte!*

=====

Frankfurter Musikwerke-Fabrik

J. D. Philipps & Söhne,

Begründet 1877. Frankfurt a. M.-Bockenheim. Begründet 1877.

Abb. 5: Werbeanzeige für das Musikwerk *Duplex* der Frankfurter Musikwerke-Fabrik J. D. Philipps & Söhne (Der Kinematograph 1911, Nr. 213)

EINE KINO-NEUHEIT von weittragender Bedeutung ist unser

CLAVIMONIUM



mit Zwillings-Rollen-System
== und ==
Fernschaltung
!Patentiert!

♣

CLAVIMONIUM ist eine Vereinigung von Klavier und Harmonium. Durch einfachen Druck auf einen Knopf kann man mitten im Stück die eine oder andere Art von Musik spielen lassen, und zwar von jedem Platze aus. Ernste und heitere Musik wechselt im Augenblick je nach Wunsch und Erfordernis. Je nach Einstellung eines Zeigers spielt das Klavier oder Harmonium allein oder beide. 

Der Operateur wird zum Musikdirigenten! • Spezial-Prospekt über diese Neuheit kostenlos.

Ludwig Hupfeld A.-G., Leipzig

Filiale Hamburg: Gr. Bleichen 21. Petersstr. 4. Generalvertr. Berlin: Karl Braun, Friedrichstr. 16.

Abb. 6: Werbeanzeige für das *Clavimonium* der Firma *Ludwig Hupfeld* (LBB 1911, Nr. 31)



Franz Lehár
der erfolgreiche Komponist





Sein URTEIL über
HUPFELD-Instrumente:

„Die Hupfeld-Instrumente sprechen in
„ihrer hohen Vollendung für sich selbst.
„es sind Meisterwerke“

Spezial-Abteilung für Kino-Musikinstrumente:

Die selbstspielende Geige

Das Geigen-Imitations-Piano

Das Orchesterwerk Pan

Das Phonoliszt-Kunstspiel-Piano

werden für die Erfordernisse des Kinematographen-Theaters gebaut. Eine Anzahl Notenrollen wird zugleich eingelegt, die man aus der Ferne durch Druck auf den Knopf einschalten, unterbrechen und wechseln kann

D. R. P.

Doppel-Sechser-Magazin

D. R. P.

Ludwig Hupfeld .. A.-G. .. Leipzig. Peters-Strasse 4

HAMBURG
Gr. Blücherstr. 21

WIEN VI
Mankofersstr. 3

BERLIN SW
Friedrichstr. 16

Abb. 7: Werbeanzeige der Firma *Ludwig Hupfeld* für ihre Spezial-Abteilung für Kino-Musikinstrumente mit einer auch heute noch üblichen Einbindung einer Produktempfehlung durch einen prominenten Experten, nämlich den Operettenkomponisten Franz Lehár (*LBB* 1914, Nr. 54)

Position der Filmfachpresse zur Verwendung von mechanischen Instrumenten als Filmbegleitung

Eine kritische Auseinandersetzung mit der Verwendung von mechanischen Instrumenten setzte im Jahr 1907 ein. Lobend wird in einem Bericht hervorgehoben, dass die Orchestrionmusik durch Pianisten abgelöst wird.

»Ein Fortschritt ist es weiter, dass in einigen Theatern die lästige Orchestrionbegleitung in Wegfall gekommen ist und statt deren entsprechende Klavierkompositionen die zur Projektion gelangenden Bilder illustrieren« (*Der Kinematograph* 1907, Nr. 37).

Im Zuge der vielfältigen Reformbewegungen³⁴, die bereits im Jahr 1907 einsetzten, wurde auch Musik als Mittel angesehen, das Ansehen und Niveau eines Kinos zu heben (siehe dazu Kapitel 0).

In den folgenden Monaten und Jahren kritisierte man verstärkt die als jahrmarktmäßig verschriene Musik der mechanischen Instrumente. Hierin manifestiert sich auch die Bestrebung vieler Ladenkinoesitzer, sich von den Jahrmarktkinos abzugrenzen. Die mechanische Musik als Instrumentarium der Jahrmarktkinovorführungen sah man als unangebracht für das Ladenkino an.

»Die *musikalischen Genüsse* im Kino sind leider meist zweifelhafter Natur. Was ich mir auf Jahrmarkt, Messe, Dom oder Schützenplatz an musikalischem Radau gefallen lasse, weil es zum ›Tam-Tam‹ des Ganzen passt, möchte ich in einem Grossstadt-Institut [sic] doch gern entbehren. Auch die Hackbrett-Musik der *elektrischen Klaviere* ist furchtbar. Setzen Sie doch arme, vielleicht recht talentvolle *Pianisten* in Brot, meine Herren Direktoren und lassen Sie die Attentate auf das Gehör-Organ!« (*Der Kinematograph* 1907, Nr. 44).

Die Erklärung, dass die Musik der mechanischen Instrumente nicht zu einem vornehmen Publikum passt, geht hiermit einher:

³⁴ Für eine systematische Aufarbeitung der Filmtheorie vor dem Ersten Weltkrieg vgl. Dierichs (2001).

»Der alte brave Leierkasten oder das elektrische Klavier besser gesagt hat noch überall den Vorrang. Es liegt in der Musik etwas Jahrmarktmässiges [sic], das ein vornehmes Publikum eigentlich zurück halten sollte« (*Der Kinematograph* 1907, Nr. 45).

Erste Bemühungen, den Film, der bisher als Unterhaltungsprogramm für ein »Publikum aus der unteren sozialen Schicht« (vgl. Siebert 1990, S. 26) zugeschnitten war, aufzuwerten, sind also ersichtlich.

Neben dieser allgemeinen Kritik wurde auch bemängelt, dass die Musik der mechanischen Instrumente nicht zum Bild passe, keine spontanen Änderungen zulasse und dass die Geräte oftmals technische Defizite aufweisen. Ein Autor des *Kinematographen* beschreibt die Situation in dem Bericht *Zukunftsmusik* folgendermaßen:

»Wohin man kommt, in die kleinen und mittleren Theater überall trifft man das Harmonium oder elektrische Klaviere, das selbst in die intimsten Familienszenen mit Pauken und Trompeten irgendeinen Marsch hineindonnert und die Illusion zerstört. Manches Mal bleibt das musikalische Ungeheuer mitten in der Vorführung stehen, seine Rolle ist eben abgespielt. Gemächlichen Schrittes geht der Türsteher an das Ding heran und windet das Uhrwerk schnarrend wieder auf« (*Der Kinematograph* 1907, Nr. 19).

Ein weiteres Beispiel hierfür ist das Folgende:

»Auf der Leinwand spielen sich die drolligen Vorgänge zwischen Hund und Polizei, oder des rollenden Fasses, meinetwegen ab, und dazu ertönt mit einem Male wehmutstiefe Musik des Chopinschen Trauermarsches. Jedem wird dies aufgefallen sein, doch wo ist der Unternehmer, der seine liebe teure Orgel dem ästhetischen Empfinden der Zuhörer opfern möchte? Dieses sehr Jahrmarktmäßige muss aus den Veranstaltungen verschwinden« (*Der Kinematograph* 1907, Nr. 19).

Selbst die hoch entwickelten Geräte konnten sich nicht hundertprozentig dem Bild anpassen und dies stand dem zunehmenden Wunsch nach einer synchron erklingenden und passenden Musik im Wege.

Ein weiterer Kritikpunkt ist auch der sorglose Umgang der Kinobesitzer mit den mechanischen Instrumenten. Oftmals kam es vor,

dass zwei Orchestrien gleichzeitig vollkommen unterschiedliche Stücke spielten. Von diesem Vorgehen berichtet zum Beispiel ein Autor des *Kinematographen* im Jahr 1909:

»Wenn es der Masse auch nicht weiter auffällt, wenn die – wie soll ich sagen – etwas kompakte Musik zweier Orchestrien [sic] einen flotten Marsch und einen süßen [sic] Walzer zur gleichen Zeit zu Gehör bringt, es gibt doch Vereinzelte, die sich dadurch beleidigt fühlen« (*Der Kinematograph* 1909, Nr. 134).

Die jährliche Anzahl der Werbeanzeigen im *Kinematographen* belegt ebenfalls den Rückgang der mechanischen Instrumente. Lag im Jahr 1908 die Anzahl der Werbeanzeigen für mechanische Instrumente noch bei 62 und die für Pianisten nur bei 41, so warben 1910 nur noch 27 Instrumentenhersteller mit ihren mechanischen Instrumenten, 230 Pianisten hingegen veröffentlichten ihre Stellengesuche.

Diese Entwicklung spiegelt sich auch in einem Bericht der Leipziger Handelskammer von 1908 wider. Man sehe, dass »die *mechanischen Musikwerke* nicht so gut abgeschnitten haben, wie im Vorjahre«, und auch die »Nachfrage nach *Orchestrien* ging gegen die Vorjahre bedeutend zurück« (*Der Kinematograph* 1909, Nr. 123).

Dennoch gibt es auch Autoren, die sich nicht mit der ästhetischen Wirkung der Musik befassen, sondern aus praktischen Gründen den mechanischen Instrumenten den Vorzug geben. Der Klavierspieler bekomme der Tarifkommission der Münchener Musiker zufolge achthundert Mark monatlich, wenn er Vollzeit arbeitet (vgl. *Der Kinematograph* 1919, Nr. 655). Zusätzlich dazu müssen die Kinematographenbesitzer dem Musiker, der die Noten stellt, noch mehr bezahlen³⁵. Die gewaltigen Lohnforderungen der Musiker sowie plötzlich

³⁵ Mit der Abhängigkeit der Theaterbesitzer von dem Repertoire der Kinomusiker beschäftigte sich Leopold Schmidl im *Kinematograph*. Er forderte die Theaterbesitzer auf, sich aus ihrer »selbstgewollten Abhängigkeit« zu befreien, indem sie sich selbst ein Notenarchiv zulegte und somit einen Kapellmeister unabhängig von der Größe seines Repertoires

auftretende Streikandrohungen machten dem Kinobesitzer das Leben schwer. Oft würden die Kinos beim Besuch bevorzugt werden, die mechanische Musikwerke spielen lassen, während die Kinos mit streikenden Musikern das Nachsehen hätten (vgl. ebd.). »Die Entwicklung drängt also hier geradezu auf die Bevorzugung der mechanischen Musik im Kino«, äußert sich diesbezüglich der Autor (*Der Kinematograph* 1919, Nr. 655). Weiter heißt es: »So gewaltige Belastungen machen dem Lichtspieltheaterbesitzer die Anschaffung von elektrischen Klavieren, Orchestrions oder Sprechmaschinen mündgerecht« (ebd.). Die Anschaffung eines Musikwerks sei zwar erst einmal teuer, aber in der Folgezeit könne der Theaterbesitzer die gewaltigen Ausgaben, die er für den Musiker einplanen müsste, einsparen (vgl. ebd.). Auch habe, so der Autor, die Erziehung weiter Kreise des Volkes zum Musikgenuss zunächst durch Musikautomaten aller Art begonnen. Nach und nach habe sich dann ein Verständnis für künstlerische musikalische Darbietungen bemerkbar gemacht (vgl. ebd.). Der Musiker verdanke der »Propaganda der Musikwerke« (ebd.) die erhebliche Vermehrung des Zuhörerkreises.

Insgesamt betrachtet lässt sich sagen, dass mechanische Instrumente bis in die 1920er Jahr im Stummfilmkino verwendet wurden, doch dies stand zunehmend den Bestrebungen der Fachpresse, ein »besseres« Publikum für das Kino zu gewinnen, entgegen.

toires anstellen könnten. Da oftmals das Vorhandensein einer Notensammlung entscheidend für eine Einstellung sei, spielten, so der Autor, vorrangig Musiker aus Unterhaltungslökalen im Kino. Musiker aus dem Bereich der Oper hätten keine Chance auf Einstellung, da diese meistens über keine eigenen Noten verfügten. Die Beschäftigung eines Musikers aus dem Gebiet der Oper sei jedoch sehr gewinnbringend für die Entwicklung der Kinomusik (vgl. *Der Kinematograph* 1918, Nr. 623). Der Breslauer Kinokapellmeister Karl Forschnerichs interpretierte diesen Artikel allerdings als »Kampfansage« eines »Schriftstellers« ohne genauere Einblicke in praktische Belange und wies in einer in Ausgabe Nr. 625 abgedruckten Leserschrift darauf hin, dass ein guter Kinomusiker ebenfalls über Kenntnisse von Liedern, Operetten und Schauspielen verfügen müsse (vgl. *Der Kinematograph* 1918, Nr. 625) (siehe hierzu auch S. 140 der vorliegenden Arbeit).

Wiederaufkommen mechanischer Instrumente in Kinos während des Ersten Weltkrieges

Zur Zeit des Ersten Weltkrieges wurden teils aus Mangel an Musikern und teils aus finanziellen Gründen vermehrt mechanische Instrumente eingesetzt. *Der Kinematograph* widmet diesem Thema den Artikel *Die Kinos und das Musikwerke-Geschäft während und nach dem Kriege* (*Der Kinematograph* 1917, Nr. 531).

Während des Krieges entwickelten sich die Kinos allgemein wieder zu recht bedeutungsvollen Abnehmern für Orchestrien, elektrischen Klavieren und Automaten aller Art (vgl. ebd.). Max Grempe, ein Berichterstatter des *Kinematographen*, erwartete einen Aufschwung des Kinowesens nach dem Krieg. Die aus dem Krieg zurückkehrenden »Feldgrauen« hätten jahrelang Not und Elend erlebt und sehnten sich nun nach »fröhlicher Lustigkeit« (ebd.). Diese erwarte sie im Kino. Um auch die musikalischen Bedürfnisse des Publikums zu befriedigen, würden Kinobesitzer wieder vermehrt Musikwerke und Automaten kaufen – dies bedeute mehr Absatz für diese Firmen. Während des Krieges hätten sich zudem viele der Musikwerkfirmen zuvorkommend gezeigt und die Abzahlungsraten während der schwierigen Monate herabgesetzt (vgl. ebd.).

Grammophon und Phonograph im Kino

Der Phonograph³⁶, ein Gerät zur akustisch-mechanischen Aufnahme und Wiedergabe von Schallwellen, wurde 1877 von Edison entwickelt und als Patent angemeldet. Die Tonnadel des Phonographen bewegte sich, im Gegensatz zum Grammophon, auf und ab, eine Walze wurde als Tonträger benutzt. Zu einer Zeit, als Grammophone, Pho-

³⁶ Für eine nähere Beschreibung des Phonographen siehe Dettke 1995, S. 13–15 und Gauß 2009, S. 39–47.

nographen und Kinematographen noch aufsehenerregende Neuerfindungen waren, wurden diese oft bei sogenannten *Sprechmaschinen-Konzerten* vorgeführt. Veranstaltet von den jeweiligen Firmen, ging es hierbei darum, dem staunenden Publikum vorzuführen, dass genaueste Imitationen von Geräuschen und Reproduktion von beispielsweise Gesang möglich sind. In diesem Rahmen kam es bereits zu einer Verbindung von Bild und Ton (vgl. Gauß 2009, S. 39).

Gauß berichtet von einem Sprechmaschinen-Konzert in Berlin im Jahr 1905, veranstaltet von der *Deutschen Grammophon Gesellschaft*. Hier traten Sänger auf, deren Gesang danach von einem *Triplophon* wiedergegeben wurde, ein anderer Sänger sang im Duett mit einem Grammophon und als Abschluss des Konzerts wurde der *Kinematograph Biophon* von Oskar Messter synchron zu einem Grammophon vorgeführt (vgl. ebd., S. 156–157).

Dass Phonographen sowohl als Begleitung von Bildern als auch als eigenständige Sensation auf Jahrmärkten und Messen vorgeführt wurden, wurde bereits in Kapitel IV aufgezeigt. Auch in den ersten ortsfesten Kinos, beispielsweise in dem Berliner Biophon-Theater *Unter den Linden*, wurden »grammophonische beziehungsweise phonographische Vorträge mit lebenden Photographien« geboten (ebd., S. 238).

Paul Levy, Autor der *LichtBildBühne*, weist im Jahr 1907 auf die verschiedenen Funktionen des Phonographen im Kino hin:

»Erstens gemeinsam mit dem Kinematographen-Apparat unter Zwischenschaltung irgend eines [sic] Gleichlauf-Apparates zur Erzeugung der Tonbilder! Zweitens als Konzertapparat zur Ausfüllung der Pausen oder als separater Vorstellungsapparat. Drittens als Ersatz für Orchester, Klavier oder Orchestrion zur musikalischen Begleitung der stummen Bilder!« (Levy, zitiert nach Gauß 2009, S. 240).

Einige wenige Hinweise für die Verwendung von Phonographen im frühen Kino finden sich auch im *Kinematographen*. Im Jahr 1907 wird

beispielsweise in einem Beitrag bezüglich der Neueröffnung eines Kinetographischen Theaters in Frankfurt Folgendes erwähnt:

»Außer dem die lebenden Photographien begleitenden Orchestrion lassen abwechselnd zwei Phonographen ihre lustigen Weisen, die jedoch nicht immer im Einklang zu den zur Vorführung gelangenden Bildern stehen, erklingen« (*Der Kinetograph* 1907, Nr. 16b).

Auf längere Sicht konnte sich der Phonograph jedoch nicht gegen das 1887 von Emil Berliner erfundene Grammophon durchsetzen. Das Grammophon zeichnete in einer seitlichen Bewegung der Tonnadel den Schall auf eine flache, kreisrunde Wachsplatte auf. Mit der Ablösung der Wachsplatte durch die Schellackplatte im Jahr 1897 konnte das Grammophon den Phonographen endgültig verdrängen (vgl. Gauß 2009, S. 39).

Eine Verbindung von Bildern und Grammophon stellten die bereits besprochenen Tonbilder dar (siehe dazu Kapitel I). Doch Grammophone wurden auch eingesetzt, um Filme musikalisch zu begleiten. Dies geschah vor allem aus Kostengründen, aber auch, weil man die Grammophone als verlässlicher ansah als den Musiker, so die Filmfachzeitung. Des Weiteren erachtete man auch die mechanische Begleitung als angenehmer als einen schlechten Instrumentenspieler (vgl. *Der Kinetograph* 1909, Nr. 133).

Ein Comeback konnte das Grammophon, ebenso wie die mechanischen Instrumente, während der Kriegsjahre feiern.

»Gerade jetzt gelangt das Grammophon zu noch erhöhter Bedeutung, denn es ist berufen, die fehlenden Musiker zu ersetzen, wie ja überhaupt seine Darbietungen unzweifelhaft einem Notensetzer und Tastenschläger auf einem womöglich unrettbar verstimmten Kasten vorzuziehen sind« (*LBB* 1915, Nr. 24).

Platten der *Deutschen Grammophon-Aktien-Gesellschaft*, die über ein großes Repertoire von Orchester- und Solistenplatten verfügte, wurden eingesetzt. Da alleine schon die Verwendung des Grammophons

Verminderungen der Betriebskosten mit sich brachte, wurde dafür plädiert, das Grammophon auch nach dem Krieg einzusetzen.

Selbst in recht kleinen Städten würden laut Paul Hatschek, einem technischen Mitarbeiter des *Kinematographen*, monatlich circa eintausend Mark für die Musik ausgegeben werden. Diese Ausgaben ließen sich angeblich leicht verhindern: Ein jährlicher Etat von eintausend Mark für Schallplatten sei ausreichend und die einmalige Anschaffung eines guten Grammophons sei eher tragbar als die ständig anfallenden Gehaltszahlungen an die Musiker (vgl. *Kinotechnische Rundschau*, Beilage zum *Kinematographen* 1929, Nr. 11). Als weiterer Vorteil der Schallplatten wurde die Tatsache angesehen, dass die GEMA-Kosten wegfallen³⁷ (vgl. *Der Kinematograph* 1929, Nr. 257).

Ende der 1920er Jahre konnte sich die Schallplatte anstelle von Livemusik im Kino immer mehr durchsetzen. In vielen Kinos war die Umstellung auf den Tonfilm bereits erfolgt, andere hingegen konnten sich die teuren neuen Apparaturen noch nicht leisten, beschäftigten jedoch auch keine Kapelle mehr. Mit der zunehmenden Verbesserung der Schallplatten und den ständig neu entwickelten technisch überarbeiteten Grammophonen wurden Schallplatten zunehmend im Kino zur musikalischen Illustration eingesetzt.

»Wo noch nicht im deutschen Kino der eigentliche Tonfilm läuft, sorgt man für technischen Fortschritt durch Platten-Apparaturen, die das lebende Orchester ersetzen und an die Stelle einer oft sehr unvollkommenen Musik etwas Besseres stellen« (*Film und Ton* 1930, Nr. 17).

³⁷ Die Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte (GEMA) forderte für jegliche musikalische Live-Aufführung Tantiemenzahlungen, jedoch damals noch nicht für die Wiedergabe einer Tonkonserve. Die Forderungen der GEMA sind ein von der Fachpresse ausführlich diskutiertes Thema (vgl. *Film und Ton* 1929, Nr. 6 u. 10).

Im Jahr 1929 widmete der *Kinematograph* einen ganzen Artikel dem Thema ›Schallplattenmusik zum stummen Film‹ (vgl. *Der Kinematograph* 1929, Nr. 138). Anlass war die Vorführung des Ufa-Films *Faust – eine deutsche Volkssage* (D 1926, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau). Als Begleitung zu diesem Film wurden Schallplatten mit Motiven, die für die *Deutsche Grammophon A.-G.* von Giuseppe Becce zusammengestellt worden waren, abgespielt. Die *Deutsche Grammophon A.-G.* machte ihre Absicht deutlich, zukünftig allen wichtigen Bildern eine Schallplattenmusik beizugeben. Das Besondere an den Platten für den *Faust*-Film wird darin gesehen, dass sie Motive enthalten, die zu jedem Film angewendet werden können. Auch habe sich durch die Schallplatten eine neue Wirkungsmöglichkeit ergeben, und zwar die der musikalischen Überblendung. Zwei unterschiedliche Melodien auf zwei Platten könnten nun gleichzeitig erklingen, genau wie im Film manchmal zwei Bilder ineinander übergehen (vgl. ebd.).

Die Schallplatte wurde als Orchesterersatz angesehen, die künstlerisch besser wirke als die bisherige, oftmals schlechte Musik. Dies träfe besonders für die Musik auf dem Land zu. »Dann[, wenn die Schallplattenmusik sich immer mehr durchsetzt,] werden die größten Dirigenten der Welt mit den besten Orchestern im kleinsten Dorfkino Begleitmusik machen« (*Der Kinematograph* 1930, Nr. 19), begeisterte sich ein Autor des *Kinematographen*.

Auch in Kinos, die noch eine Kapelle oder Ähnliches beschäftigten, erforderten manche Filme den Einsatz eines Grammophons. Wird im Bild ein Grammophon gezeigt, oder beinhalte der Film eine musikalische Szene wie einen bekannten Tanz, solle das Grammophon die Musiker ablösen und ein passendes Musikstück vortragen. In der Praxis gestaltete sich der schnelle Wechsel von Musiker zu Grammophon jedoch schwierig (vgl. *Film und Ton* 1929, Nr. 11a). Die *Ufa* spielte ab 1930 auch zur Begleitung der Wochenschau Schallplatten, was dazu führte, dass die *Grammophon A.-G.*, die in Deutschland

eine große Anzahl von Theatern mit Musik belieferte, die musikalische Gestaltung der Wochenschau als eigenen Programmpunkt aufnahm³⁸ (*Der Kinematograph* 1929, Nr. 257).

Die Verwendung von Schallplatten als musikalische Begleitung wird rundum positiv aufgenommen. Besonders die Theaterbesitzer zeigen sich begeistert von der Schallplatte (vgl. *Film und Ton* 1930, Nr. 27a). Aus Musikersicht brachte das Grammophon dagegen viele Nachteile mit sich (siehe dazu Kapitel VIII). Im Jahr 1930 urteilte ein Autor:

»Man darf ohne Übertreibung behaupten, daß [sic] es kein halbes Jahr mehr dauern wird, bis ganz automatisch zu jedem Schlager, selbst wenn er als stummer Film aufgenommen würde, die entsprechenden Schallplatten mitgeliefert werden« (*Der Kinematograph* 1930, Nr. 19).

Im Folgenden setzten in der Fachpresse Diskussionen über die ideale Durchführung einer Schallplatten-Illustration ein. Die Schallplattenmusik solle zu den Bildern passen und synchron erklingen. Die Aufgabe der Illustration komme nicht mehr dem Kapellmeister zu, sondern der Schallplattenfirma oder den Kinobesitzern, die hierfür jedoch oftmals Musiker einsetzten oder ihre Kapellmeister weiterhin als Tonfilmsteuerer beschäftigten (vgl. *Film und Ton* 1930, Nr. 27b).

³⁸ Die musikalische Begleitung der Wochenschau wurde in mehreren Berichten der Fachpresse abgehandelt (z. B. in *Das Kino-Orchester* 1928, Nr. 7 u. *Film und Ton* 1928, Nr. 44b mit Hinweis auf die erste durchkomponierte Wochenschau). Die Illustration der selbigen scheint in vielen Stummfilmkinos selbstverständlich gewesen zu sein. Kritisiert wurde hierbei häufig die unpassende Musikkwahl bzw. deren Umsetzung »Im Niemandsland stirbt der Präsident [...]. Sie!, die Kapellmeister, lassen einen Trauermarsch ertönen, daß [sic] sich die Pulte biegen. Andere Kapellmeister wieder, das sind aber die wenigsten, lassen die Trauermusik nur recht leise erklingen, wodurch sie der Begräbnisfeier eine Weihe geben, die ergreift und läutert und die durch ihre hier angemessene Wirkung den Kapellmeister ehrt« (*Das Kino-Orchester* 1928, Nr. 7). Informationen über die Orgel als Begleitung der Wochenschau finden sich im vorletzten Abschnitt des vorliegenden Kapitels.

Schallplattenfirmen wie *Electrola* gingen 1930 dazu über, die Musikillustration für einen Film von einem früheren Kapellmeister zusammenstellen zu lassen. Je nach Plattenfirma unterschied sich jedoch die Vorgehensweise zur Verbreitung der Illustration. Die *Deutsche Grammophon A.-G.* beispielsweise bekam den Film vom Verleiher für die Musikillustration zur Verfügung gestellt, wandte sich dann aber direkt an den Theaterbesitzer und verkaufte diesem die Musik getrennt vom Film. *Electrola* hingegen verkaufte die zusammengestellte Musik an den Verleiher und dieser verlieh dann Film und Musik gemeinsam (*Film und Ton* 1930, Nr. 7).

Neben neu entwickelten, verbesserten Apparaturen, die die Illustration von Filmen mittels der Schallplatten vereinfachen sollten³⁹, wurden auch Ratgeber, beispielsweise von der Firma *Hupfeld-Gebrüder Zimmermann A. G.* herausgegeben. Diese veröffentlichte einen *Schallplatten-Illustrationsbehef*, einen Ratgeber, der musikalische Motive nach Filmszenen und deren Stimmungen einteilt, Motivlängen nennt und auf die jeweiligen Plattenfirmen, die dieses Motiv verkaufen, hinweist. Die Filmfachpresse urteilte abschließend über den Ratgeber: »Der Lichtspieltheaterbesitzer, der sich dieses Werks bedient, hat die Möglichkeit, seine Filme ganz individuell und in einer bisher noch nicht gekannten, erschöpfenden Weise zu illustrieren« (*Film und Ton* 1930, Nr. 19).

Ab 1930 erschienen in dem Beiblatt der *LichtBildBühne, Film und Ton, Inhaltsanalysen von Schallplatten für Filmillustration und Tonfilm*. Hierbei wurde die Musik einer Schallplatte genau beschrieben, Längen der Stücke angegeben und mögliche Szenen, zu denen die Musik passen könnte, vorgeschlagen (vgl. *Film und Ton* 1930, Nr. 9).

³⁹ Die *Biophonola* von *Ludwig Hupfeld* beispielsweise ermöglichte musikalische Überblendung, und durch einen sogenannten *Rillenindikator* konnte aus jeder Platte das für eine Szene passende Motiv herausgenommen werden. Auch kann durch ein sogenanntes *Potentiometer* der Ton von *pianissimo* zu starken *forte* verändert werden (vgl. *Film und Ton* 1930, Nr. 27a).

Die Verwendung von Schallplatten wurde noch einige Jahre in die Tonfilmzeit hinein den Tonfilmapparaturen vorgezogen, da deren Tonqualität oft zu wünschen übrig ließ und nur wenige Tonfilme zur Verfügung standen. Zudem wurden Schallplatten verwendet, wenn die Originalmusik für einen Tonfilm noch nicht fertig komponiert war, oder es Probleme beim Abspielen gab (vgl. Dettke 1995, S. 18).

Neben der musikalischen Illustration der Bilder kam dem Grammophon auch die Aufgabe zu, Geräusche zu imitieren (vgl. *Der Kinematograph* 1909, Nr. 127). Auf den sogenannten *Geräuschplatten* wurden Tiergeräusche, Straßenlärm, Pfeifen von Zügen und Knallgeräusche von Schüssen aufgenommen. Eine Geräuschplatte mit dem Titel *Schlachtenlärm*⁴⁰ wurde beispielsweise 1928 von Edmund Meisel zusammengestellt (vgl. *Das Kino-Orchester* 1928, Nr. 20).

Ein Autor des *Kinematographen*, Victor A. Reko, befasste sich 1911 gezielt mit der Aufnahme von Schussgeräuschen. Oftmals würde Gewehrknattern durch Holzraspeln und der Knall eines Kanonenschusses durch den Anschlag eines hölzernen Sitzes mit dem Ellbogen erzeugt werden. Der Autor setzt sich dafür ein, diese Geräusche durch das tatsächliche Abfeuern eines Gewehrs ohne Munition nachzustellen (vgl. *Der Kinematograph* 1911, Nr. 233).

Der Einsatz von Phonograph und Grammophon im Kino spiegelt sich in der Filmfachpresse auch in Anzeigen wider. Die *Deutsche Grammophon A.-G.* warb bereits 1909 mit *Kino-Geräuschplatten*. Interessant ist hieran, dass die Geräuschplatten als »musikalische Illustration« beworben wurden (siehe Abb. 8).

⁴⁰ Diese Platte ist heute bspw. im Musikarchiv des Deutschen Filminstituts (DIF) zu finden.



Neu!
Zonophon-Platten
25 cm
doppelt
Mark 2.---

GRAMMOPHON-PLATTEN



Echte Grammophon-Apparate sind un-
streitig das Beste was gemacht wird.
Für jedes Kino-Theater unentbehrlich,
da Grammophon-Vorträge das Programm
abwechslungsreich beleben. :: Caruso,
Scotti, Otto Reutter und andere namhafte
Künstler.

Kino-Geräuschplatten

Fabrikat der Deutschen Grammophon-A.-G.

Beste musikalische Illustration für Films!

Listen gratis.

Lager von über 20 000 Grammophon- und
Zonophon-Platten :: Apparate aller Art.

S. Grünwald, Frankfurt a. M., Zeil 56

General-Vertreter der Deutschen Grammophon-A.-G.

Lieferant der bekannt bestgeführten Tonbildtheater in
Braunschweig, Dresden, Frankfurt a. Main, Magdeburg.

3069

Abb. 8: Reklame für Kino-Geräuschplatten (*Der Kinematograph* 1909, Nr. 130)

Klavier und Harmonium

»Schon als die ersten Kinotheater ihre Pforten der staunenden Menschheit öffneten, hielt man eine Musikbegleitung der Bilder für unbedingt notwendig. Man engagierte sich einen Klavierspieler, welcher die Films [sic] musikalisch zu illustrieren hatte« (*Der Kinematograph* 1911, Nr. 255).

Auch wenn diese Information zu allgemein gefasst ist, so gehörte das Klavier ab etwa 1895 zu den meistgenutzten Instrumenten des

Stummfilmkinos (vgl. Dettke 1995, S. 26). Der explosionsartige Aufstieg des Klaviers im Kino lässt sich anhand der Anzeigen des *Kinematographen* zurückverfolgen: Im Jahr 1907 erschienen hier nur vier Anzeigen für und von Pianisten, diese Zahl stieg in den folgenden Jahren rasant an, 1908 auf 41, 1909 auf 48 und 1910 dann auf 230 Anzeigen (von denen sich 114 auch zum Harmonikaspiel bekannten). Bis zum Jahr 1913 stieg die Zahl bis auf 667 Anzeigen an.

»Pianist, der sich den Bildern tadellos anzupassen versteht« (*Der Kinematograph* 1911, Nr. 212) oder »erstklassiger Pianist u. Harmoniumspieler, firm im Improvisieren u. sinngemässen [sic] Begleiten der Bilder«, lauten Werbetexte des *Kinematographen* (1911, Nr. 224).



Abb. 9: Stellengesuch Pianist (*Der Kinematograph* 1911, Nr. 222)

Wie Abb. 10 zeigt, wird von vielen Theaterbesitzern nach Pianisten gesucht, die vom Blatt spielen und auch improvisieren können.

Erstklass. Pianist

perfekter Blatt- und Phantasiespieler,
mit grösserem **Noten-Repertoire**, wird
zum sofortigen Eintritt **gesucht!**
Anfangsgehalt 200 Francs. Offerten
mit Zeugnisabschriften zu richten an

Cinema Central, Genf
23 Rue Chantepoulet.

6113

Abb. 10: Stellenanzeige Pianist (*Der Kinematograph* 1912, Nr. 293)

**KLAVIER- und
Harmoniumspieler**

beides zusammen, Ia. musikalische
Illustration der Darbietung, mit guter,
kräftiger Stimme zum Erklären. **auch**
sobald oder später mit klassischem und
modernem Notenrepertoire, gestützt auf
gute, langjährige Zeugnisse, bei gutem
Instrument, wenn möglich dauernde
Stellung. Gehalt je nach Geschäft.
Bei schlechtem pro Monat 120 Mk., bei
einbringendem bis 150 Mk. pro Monat.
Werte Anfragen an **R. L. Wolf, Pianist,**
Dortmund, I. Kampstr. 131, II. 1085

Abb. 11: Stellengesuch Klavier- und Harmoniumspieler (*Der Kinematograph* 1911, Nr. 252)

Eine weitere Anzeige, zu sehen in Abb. 11, weist darauf hin, dass Pianisten auch als Erklärer tätig waren (vgl. *Der Kinematograph* 1911, Nr. 252).

Bereits im Jahr 1908 argumentiert ein Autor des *Kinematographen*: »Am geeignetsten zur musikalischen Begleitung lebender Bilder hat sich das Klavierspiel erwiesen« (*Der Kinematograph* 1908, Nr. 99). Er erklärt weiter, dass nur das Klavier dazu in der Lage sei, sich den einzelnen Teilen der Handlung so exakt anzuschließen, dass man meinen könne, die Musik sei eigens hierzu geschrieben. Das Orchester, im Gegensatz zum Klavier, sei nicht in der Lage, sich dem Bild genau anzupassen, da die Wechsel von einem Werk zum anderen nicht so einfach möglich seien.

»Ich habe es erlebt, wie das Orchester eines erstklassigen Kinotheaters bei Vorführung eines Dramas die feierlichen Klänge einer Wagner-Ouvertüre erbrausen liess [sic] und das Spiel bei dem folgenden Bilde drastisch-komischen Inhalts unbekümmert fortsetzte. Jeder merkt den Kontrast und der Wert der Darbietungen wird dadurch herabgesetzt« (*Der Kinematograph* 1908, Nr. 99).

Das Klavier wurde also als flexibler und somit für die Bilder passender angesehen. Das Orchester könne nicht flexibel genug agieren, da es ein einmal angefangenes Stück zu Ende spielen muss – der Pianist hingegen könne bei Bedarf ein Stück spontan verkürzen und durch Modulation in ein anderes Stück überleiten (vgl. *LBB* 1913, Nr. 4). Auch wird von vielen Kritikern die Musik des Orchesters als zu aufdringlich empfunden: »[D]er gedämpfte Klang des Pianos ist dieser Forderung durchaus gewachsen, Orchestermusik hingegen zu laut und aufdringlich, selbst in grossen [sic] Lokalen« (*Der Kinematograph* 1908, Nr. 99). Auch Hof-Kapellmeister Otto Homann-Webau äußerte sich positiv:

»Das Vollkommenste der Bildbegleitung ist ohne Zweifel nur durch einen guten Pianisten zu erreichen, welcher bei ausreichender Phantasie die Kunst

der Harmonisierung sowie eine gut ausgebildete Technik besitzt« (*LBB* 1913, Nr. 4).

Doch divergieren die Meinungen bezüglich der Instrumentenwahl stark. So wird von Ludwig Komeriner im selben Jahr folgende Anklage erhoben:

»So oft ich im Kino sitze, leide ich. Und ich leide so entsetzlich, dass ich mich wundere, warum ich nicht ein Ende mache und nicht mehr hingehe. Ich gehe aber trotzdem und nehme die Quelle meiner Qualen als unvermeidliches Uebel [sic], als unangenehme Begleiterscheinung mit in den Kauf und.... leide. Ich meine die Musik, oder richtiger gesagt, den Klavierspieler. Von den großen Theatern, die ein vernünftiges Orchester haben, sehe ich ab, da hier nicht so viel gesündigt wird. Aber der Klavierspieler...!« (*LBB* 1913, Nr. 30).

Über die Fähigkeiten der Pianisten lässt sich, so Dettke, keine generalisierende Aussage treffen. Von Dilettanten bis zu Konzertpianisten, von einfühlsamen Begleitern bis zu einfallslosen Spielern fand sich hier alles (vgl. Dettke 1995, S. 28).

Ein Großteil der Stummfilmplanisten habe jedoch keine konservative Ausbildung genossen, so Dettke (vgl. ebd., S. 27). Oftmals spielten Familienmitglieder die Instrumente. Berufsmusiker fanden aufgrund der schlechten Bedingungen nur sehr selten den Weg ins Kino (siehe dazu im nachfolgenden Abschnitt des vorliegenden Kapitels).

Die Pianisten der Stummfilmzeit mussten viel Kritik über sich ergehen lassen. Meistens wurde ihnen vorgeworfen, keine Begabung oder kein Einfühlungsvermögen für die Bilder zu haben. Auch wurde ihnen vorgehalten, auf verstimmten Instrumenten zu spielen. Die Fähigkeiten der Pianisten standen im starken Kontrast zu den steigenden Erwartungen der Fachpresse (und des Publikums). Erstere erwartete sehr viel von ihm:

»Gar viel wird da von ihm [dem Pianisten] verlangt, vor allem firm in der Theorie, schnell im Transponieren, gebildet im Fach, von großer Intelligenz,

die Pointen des Bildes zu heben und zu fördern und er muß [sic] bei passenden Stellen extemporieren können« (*LBB* 1911, Nr. 19).

Die von den Filmfachzeitschriften vor allem verlangte Fähigkeit war die der Improvisation (siehe dazu Kapitel VII). Des Weiteren soll sich der Pianist dem Bild anpassen können, hierbei jedoch ist es vor allem wichtig, dass der Pianist den Inhalt des Bildes wiedergibt und sich nicht an kleinen, im Bild zu sehenden Details aufhält. Das Blattspiel wird insbesondere vor 1910 als nicht wichtig erachtet, in späteren Jahren ändert sich jedoch diese Einstellung und das freie Improvisieren wird zunehmend verpönt.

Im Vergleich mit der Rolle des Pianisten im amerikanischen Kino wird deutlich, dass hier viele Parallelen bestehen. Die Improvisationsfähigkeit desselbigen wird zuerst gelobt, in den Jahren ab 1914 wird jedoch das Abspielen vom Blatt vorgezogen. Auch wird dem deutschen Pianisten wie dem amerikanischen vorgeworfen, dass dieser durch Überillustrierung oder ironische Kommentierung vom Bild ablenke oder sich in Szene setze (siehe Kapitel VII).

Erstklass. Pianist

und Harmoniumspieler, auch beide Instrumente zusammen spielend, wird zum 22. Januar oder später **gesucht**. Bevorzugt werden solche, die schon mit Geräusch-Imitation gearbeitet haben, auch wäre etwas Rezitation erwünscht, speziell humoristisch, aber nicht Bedingung. Ausführl. Offerten mit Gehaltsansprüchen an **Union-Theater, Güstrow i. M.** **8913**

Abb. 12: Stellenanzeige Pianist (*Der Kinematograph* 1913, Nr. 316)

Ein wichtiger Unterschied im Vergleich ist, dass in den USA dem Pianisten ein Trap Drummer beiseite gestellt wurde. In Deutschland scheint dies nicht der Fall zu sein – verbreitet war hier stattdessen die Kombination Klavier und Harmonium. Auf die Besetzung Klavier

und Schlagzeug wird in den untersuchten Zeitungen kein einziges Mal hingewiesen. Die als Abb. 12 abgedruckte Anzeige deutet allerdings auf eine weitere Ähnlichkeit hin: Diese besteht darin, dass auch dem deutschen Pianisten die Aufgabe zukam, Geräusche zu erzeugen.

Einigen Berichten des *Kinematographen* und der *LichtBildBühne* zufolge besannen sich viele Theater, die bereits eine Kapelle engagiert hatten, während der Kriegsjahre wieder zurück auf den Pianisten. Dies geschah, so ein anonymes Mitarbeiter der *LichtBildBühne*, vor allem aus Kostengründen.

»Als aber die Kriegstrompete durch die Lande schallte und die große Einschränkung um die Wette begann, da wollten wir trotz aller Sparsamkeit doch nicht den Luxus des musikalischen Lichtspielpalastes missen. Ungeniert saßen wir zwischen weiteren ehemaligen Logen-Protzen mit der Nase vor der weißen Wand, und wenn wir sie (die Nase) neugierig über die Orchesterbrüstung streckten, denn der 30-Pfennig-, früher 60-Pfennig-Platz ermöglichte dies, so gewahrten wir jetzt erst mit den Augen staunend, was uns das Ohr vorher nicht merken ließ [sic]: ein einsamer Klavierspieler verkörperte jetzt ganz allein den kompletten Orchester-Körper« (*LBB* 1914, Nr. 80).

Für die Kinobetreiber, so die *LichtBildBühne*, stellte es eine große Erleichterung dar, dass nun keine großen Etats mehr für Riesenorchester eingeplant werden mussten. Insbesondere der *LichtBildBühnen*-Autor äußerte sich lobend über die Rückbesinnung auf das Klavier, da nun keine aufdringliche Musik mehr von den Bildern ablenke.

»Die ersten tastenden Versuche, nur mit dem Klavierspieler auszukommen, haben nicht etwa nur keine Proteste gezeitigt, brauchten auch nicht die Entschuldigung, daß [sic] eben Krieg ist, sondern wurden einfach garnicht bemerkt. Der sparsame Tritt vom vollem Orchester zum Klavier verhallte ungehört, und aus der Not wurde eine Tugend« (ebd.).

Direktor Glücksmann von der Union Theater-Verwaltung habe zuerst das Kriegs-Piano eingeführt und andere folgten bald seinem Beispiel. Die Zeitung geht vor allem anerkennend darauf ein, dass es

jetzt wieder möglich sei, zu improvisieren – eine Technik, die den großen Orchestern vorenthalten blieb. Jetzt könne wieder der Einzelne der feinsten Seelenschwingung im Filmvorgang mit synchroner Genauigkeit mühelos folgen (vgl. ebd.).

In diesem Zusammenhang wird ebenfalls deutlich, welchen geringen Stellenwert Musik im Kino für viele Filmtheoretiker hatte: »Der Krieg hat nur die Musik in unseren Häusern zum Normkaliber zurückgeführt, und jetzt erst merken wir, daß [sic] wir ihr früher zu viel Raum gewährten«, und »Die Kinofilms [sic] illustrierten die Musik«, empört sich der gleiche Autor (ebd.). Unter Hinweis auf die oftmals unsägliche Klaviermusik und die Unmöglichkeit, ohne Begleitmusik auszukommen, wies jedoch Julius Urgiß im selben Jahr die erhobenen Vorwürfe in einem *fachlichen Entgegnungs-Brief* an Arthur Melini, dem damaligen Chefredakteur der *LichtBildBühne*, zurück: »Seien wir doch einmal ehrlich und erinnern wir uns, was für Klaviermusik wir schon in Kinotheatern gehört haben. Es war oft zum Davonlaufen« (LBB 1914, Nr. 82).

Gesucht wird ab 1. September a. c. ein guter

Klavier- u. Harmoniumspieler

Derselbe muss gute Routine haben, Blattspieler sein, und mit Geiger zusammen arbeiten. Nach einmonatlicher Probezeit festes Engagement und wird Dauerstellung zugesichert. Verheiratete werden bevorzugt. Anfangsgehalt Mk. 35,— pro Woche, bei guten Leistungen sowie nach Uebereinkunft baldigst Erhöhung. Gefl. Offerten erbeten an **Paul Müller, Annaberg i. Erzgeb., I. Kino-Salon und Automaten-Restaurant, Buchholzerstrasse.** **6095**

Abb. 13: Stellenanzeige Klavier- und Harmoniumspieler (*Der Kinematograph* 1911, Nr. 293)

Viele der im frühen Kinotheater tätigen Pianisten spielten auch Harmonium. So gaben zum Beispiel 1910 von 230 im *Kinematographen* annoncierenden Pianisten 113 an, auch Harmonium zu spielen. In den von den Theaterbesitzern aufgegebenen Anzeigen verlangten diese häufig nach Harmoniumspielern, die mit der Geige harmonieren – siehe auch in Abb. 13.

Das Harmonium wurde zu feierlichen, tragischen oder sentimental Filmszenen eingesetzt. Besonders häufig Anwendung fand es im Drama, um »dem Bilde die richtige Weihe zu verleihen« (vgl. *LBB* 1911, Nr. 19). Diese Aussage wird auch von einigen Berichten im *Kinematographen* unterstützt. Hier heißt es beispielsweise im Jahr 1911 bei Paul Gruner: »Ein Harmonium war auch vorhanden, um eine eventuelle rührselige Stimmung zu vermehren« (*Der Kinematograph* 1911, Nr. 255).

Die Filmfachpresse sah das Harmonium zwar als wichtig an, kritisierte jedoch den übertriebenen Einsatz in sentimental Szenen.

»Was das Harmonium betrifft, so ist dies als Soloinstrument im Kino gar nicht zu entbehren. Wenn ich auch die Art und Weise, bei jeder Rühr- oder Sterbeszene ein Harmoniumsolo zu spielen, direkt als musikalischen Unfug bezeichnen muß [sic], so ist ein solches Solo bei Kirchenszenen (Franzeskas Weihnacht z. B.) zur Vervollständigung der Illusion unbedingt notwendig« (*LBB* 1913, Nr. 4).

Das Harmonium befand sich meistens nah neben dem Klavier, sodass der Musiker je nach Filmszene abwechselnd das entsprechende Instrument bedienen konnte. Aufgrund der klischeemäßigen Verwendung des Harmoniums wusste das Publikum, sobald der Pianist vom Klavierschemel zur Harmoniumbank wechselte, was im Bild passieren würde (vgl. Dettke 1995, S. 34). »Achtung, Fritzel! 's jibt jleich 'ne Leiche; se spielen schon's Harmonium!«, kommentierte ebenfalls Rudolf Genenncher, ein Autor des *Kinematographen*, im Berliner Metrolekt diese abgedroschene Methode (vgl. *Der Kinematograph* 1915, Nr. 450).

In Orchestern der Stummfilmzeit wurde das Harmonium auch als Ersatz für Oboe, Klarinette oder Cello eingesetzt. Auch zogen aus Kosten- und Platzgründen viele Kinobesitzer das Harmonium der Ki-noorgel vor (vgl. Dettke 1995, S. 34).

Kleine Ensembles und Orchester

Die ersten kaufkräftigeren Kinos begannen in den Jahren 1909 und 1910 kleinere Kinokapellen einzusetzen (vgl. *Der Kinematograph* 1911, Nr. 255 sowie Ottenheym 1944, S. 4). Im *Kinematographen* erschienen ab 1911 Artikel, die sich für die Beschäftigung einer Kapelle statt eines Pianisten einsetzten. Die Begleitung durch den Pianisten wurde als zunehmend eintönig empfunden (vgl. *Der Kinematograph* 1919, Nr. 644). Im Jahr 1911 beschreibt Leopold »Poldi« Schmidl die Situation folgendermaßen:

»Wie aber hat sich das Bild in den letzten zwei Jahren verändert! Wer Gelegenheit hat, eines der vielen grossen [sic] und grösseren [sic] deutschen Lichtspieltheater zu besuchen, mag sich darauf gefasst machen, eine ganz eigenartige Ueberraschung [sic] zu erleben. Da gibt es längst keinen einsamen Pianisten mehr, der in einem Winkel vor der Leinwand seines Amtes waltet. Ein grosser [sic] Orchesterraum ist zwischen Leinwand und der ersten Sitzreihe eingebaut« (*Der Kinematograph* 1911, Nr. 219).

Die Entwicklung vom Pianisten zur Kapelle verlief je nach Lage des Ortes – Kino der Großstadt oder der Provinz – unterschiedlich schnell. Bis zum Ende der Stummfilmzeit galt jedoch für die meisten Stummfilmkinos, so Birett, dass ein Solist oder eine kleine Kapelle spielte, wenn nicht gar ein automatisches Instrument (vgl. Birett 1970, S. 6f.). Auch Dettke argumentiert in diesem Sinne: Im Jahr 1929 habe es 5.078 Filmbühnen gegeben, von denen nur 42 Prozent täglich spielten; von diesen 42 Prozent wiederum dürfe der Anteil der größeren Orchester bei kaum höher als ein Prozent gelegen haben (vgl. Dettke 1995, S. 38).

Die wenigsten Theater verfügten über das nötige Budget, um die Orchestermitglieder und den Kapellmeister zu bezahlen. So schrieb Leopold Schmidl im Jahr 1914, dass der Großteil der Kinos ohne Kapelle auskomme und nur einen Pianisten beschäftige oder gar ein mechanisches Instrument verwende (vgl. *LBB* 1914, Nr. 82). Auch Ernst Schauss berichtete in seinem Artikel *Das Kino-Orchester*, dass nur die mittelgroßen und großen Kinos über ein Orchester verfügten (vgl. *LBB* 1913, Nr. 12). Seine Forderung danach, dass sich der Vorführer nach der Musik des Orchesters zu richten habe, wird in einer dem Artikel nachgestellten *Anmerkung der Redaktion* als »einseitig und weltfremd« disqualifiziert und polemisch abgeschmettert:

»Wir sind es gewöhnt, daß [sic] die Kinomusik-Reformatoren immer verlangen, der ganze Kinotheaterbetrieb muß [sic] sich dem Orchesterkörper unterordnen. Wir warten jetzt nur noch die nächste Forderung ab: das Publikum muß [sic] raus, damit die Akustik besser wird« (*LBB* 1913, Nr. 12).

Ein Vorteil der Beschäftigung einer Kapelle statt eines Pianisten wurde darin gesehen, dass sich durch die gehobene Musik auch das Ansehen des jeweiligen Theaters besserte und ein gebildeteres Publikum angezogen wurde. Deshalb seien die höheren Personalkosten in Kauf zu nehmen, so Paul Gruner (vgl. *Der Kinematograph* 1911, Nr. 255). Betont wird, dass sich besonders in den »besseren Lichtspielhäusern« die Begleitung der Filme durch Kapellen einbürgerte (vgl. *Der Kinematograph* 1919, Nr. 655). Ähnlich klingt auch die Beobachtung des Zeitzeugen Fritz Daussig. In Berlin seien es nur die Uraufführungstheater und elegantere Etablissements gewesen, die sich eine fähige Kapelle leisten konnten. Diese waren es dann auch, die ein gehobeneres Publikum anlockten, Zuhörer, die sich für eine passende Musik interessierten, so Daussig. Der Hauptteil der Kinos befand sich jedoch im Norden und Osten Berlins. Das Millionenpublikum hier sei musikalisch nicht erzogen, deshalb würde hier nach wie vor ein Klavier oder mechanisches Instrument verwendet werden (vgl. Daussig 1925, S. 343).

Größe, Besetzung und musikalischen Fähigkeiten der Kinokapellen variierten erheblich in den folgenden Jahren (vgl. Dettke 1995, S. 36). Die Orchestergröße hing von mehreren Faktoren ab: der Bedeutung der Spielstätte, Renommee und Leistung des Kapellmeisters, finanzielle Situation des Unternehmens und der Bedeutung der Filmaufführung (vgl. ebd., S. 38). Die Besetzung variierte in Abhängigkeit von der Theatergröße und der akustischen Beschaffenheiten (vgl. *Der Kinematograph* 1911, Nr. 255). Im Jahr 1911 beschreibt Gruner diese wie folgt:

»[Es] kommt ein kleiner Streichkörper in Betracht mit Klavier, und zwar von Trio ab (Klavier, Geige, Cello) bis Quintett (Klavier, zwei Geigen, Cello, Bass). Bei grösserer [sic] Besetzung ist Harmonium am Platz und als einziges Blasinstrument Flöte. Schlagzeug sollte erst bei einer Besetzung von 15 Mann ab verwendet werden und nur dann, wenn die Akustik des Raumes es gestattet, da die Musik stets diskret bleiben soll« (*Der Kinematograph* 1911, Nr. 255).

In den Jahren 1911 bis 1914 finden sich auch im *Kinematographen* verstärkt Anzeigen von Trios oder Quartetten. Die übliche Besetzung war Trio – Klavier, Cello, Violine – und Quartett – Klavier, Cello, zwei Violinen und/oder Harmonium – wie auch nachfolgend in Abb. 14 zu sehen.

Frei zum 16. Januar! Frei zum 16. Januar!

Künstler - Salon - Kapelle

Selbige ist schon längere Zeit im Tonbild-Theater zu Düsseldorf tätig. Bes.: 2 Geigen, Cello, Piano (Harmonium), 3 Herren, 1 Dame, alle junge, hübsche, saubere Erscheinungen. Für prima Kinomusik wird garant., gr., passendes, mod. u. klass. Rep. Auftret. Herren in Smoking, Dame in Schwarz. Gefl. Offerten von erstkl. Kinos und Cafés an Kapellmeister **Josel Boquel, Düsseldorf, 8813**, Corneliusstrasse 10.

NB. Auf Wunsch jede Besetzung von 4 Personen aufwärts.

Abb. 14: Stellengesuch Salon-Kapelle (*Der Kinematograph* 1913, Nr. 315)

Ähnlich wird die Besetzung von einem weiteren Referenten des *Kinematographen*, Julian Urgiß, in Berliner Lichtspielhäusern im Jahre 1916 beschrieben: Wenn eine Kapelle vorhanden war, bestand diese in der Regel aus zwei Violinen, einem Cello, einem Kontrabass und wechselnd aus Flöte, Klavier und Harmonium. Der Kapellmeister spielte die erste Violine (vgl. *Der Kinematograph* 1916, Nr. 479).

Mit dem Aufkommen der Großkinos in den 1920er Jahren wurden zunehmend größere Kinoorchester gegründet, so Birett. Diese spielten vor allem in den Berliner Uraufführungstheatern⁴¹. Schon allein

⁴¹ Dettke nennt 15 Uraufführungstheater in Berlin im Jahr 1926, sie gehörten den Konzernen Ufa (Ufa-Palast am Zoo, Gloria-Palast, Universum am Lehniner Platz, Ufa-Pavillon, U. T. Kurfürstendamm, Kammerlichtspiele), Emelka (Capitol am Zoo, Marmorhaus, Schauburg), Südfilm A. G. (Alhambra am Kurfürstendamm), Terra A. G. (Mozartsaal) und National-Film (Titania-Palast). Des Weiteren gab es drei unabhängige Uraufführungstheater: Atrium (Beba-Palast), Primuspalast und Tauentzien-Lichtspiele (vgl. Dettke 1995, S. 37). Besonders in dem *Kino-Orchester* wird über die Uraufführungen in diesen Theatern berichtet (vgl. *Das Kino-Orchester* 1927, Nr. 8b).

aus raumakustischen Gründen mussten in den geräumigen Kinos auch größere Orchester spielen. Die Uraufführungstheater beschäftigten große Orchester aus Streichern, Holz- und Blechbläsern und Schlaginstrumenten (vgl. Dettke 1995, S. 37). Die Regelzahl lag zwischen 25 und 30 Mann, so Ottenheim. Das größte war das Orchester im *Ufa-Palast am Zoo* mit 75 Musikern unter der Leitung von Ernő Rapée. Rapée, der amerikanische Pianist, Komponist und Dirigent, leitete dieses Orchester ab 1924 für zwei Jahre. Neben Rapée war Giuseppe Becce einer der Star-Dirigenten Berlins. Er war im *Taentzien-Palast* tätig. Weitere bekannte Kapellmeister waren Franco Fedeli, Werner Schmidt-Boelcke und Willy Schmidt-Gentner (siehe dazu auch Kapitel VII). Dem Kapellmeister im Stummfilmkino kamen verschiedenste Aufgaben zu: Er stellte die Musik zusammen, leitete die Kapelle, spielte die erste Geige und vermittelte zwischen Musikern und Direktoren (vgl. *Das Kino-Orchester* 1925, Nr. 10a).

Die Uraufführungstheater beschäftigten, im Gegensatz zu den meisten kleineren Kinos, die Laienmusiker anstellten, Berufsmusiker (vgl. Birett 1970, S. 6 sowie Ottenheim 1944, S. 88). Auch in Berlin war es jedoch schwierig, gute Musiker zu finden, die freiwillig im Kino arbeiten wollten. »Nun aber ein grosser [sic] Faktor, welcher der weiteren Entwicklung der Kinokapellen im Wege steht, und der ist, die Mehrzahl der Musiker will nicht in den [sic] Kino« (*Der Kinematograph* 1911, Nr. 255).

Der Kinodienst war harte Arbeit. In der Regel musste ein Musiker von 15 Uhr nachmittags bis 23 Uhr abends mit höchstens einer halben Stunde Pause musizieren. Um die Situation der Musiker zu verbessern, schlägt Redakteur Paul Gruner vor, abwechselnd Klavier und Kapelle einzusetzen (vgl. *Der Kinematograph*, 1911, Nr. 255). Zur Ver-

besserung ihrer Situation schlossen sich die Kinomusiker zu Verbänden zusammen⁴². Schwierig war es für den Musiker auch, den Sommer zu überbrücken. Im Sommer lief das Kinogeschäft in der Regel schlecht, die Filmfabriken veröffentlichten die meisten Filme im Winter. Deshalb wurden zahlreiche Musiker im Sommer entlassen. Besonders schmerzhaft sei dies für die Musiker der kleinen Kinos, die sich außertariflich mit den Theaterbesitzern geeinigt hatten. Die Theaterbesitzer hielten sich oft nicht an die vorher getroffenen Vereinbarungen (vgl. *Das Kino-Orchester* 1926, Nr. 11 sowie *Das Kino-Orchester* 1927, Nr. 8a).

Die Orgel im Stummfilmkino

In den Jahren 1921 bis 1931 wurden über 140 ausländische und deutsche Orgeln⁴³ in sechzig deutschen Städten installiert (vgl. Dettke 1995, S. 1), vorrangig der Firmen *E. F. Walcker & Cie.* und *M. Welte & Söhne* (vgl. Bullerjahn 2012, S. 25). Die Fachpresse äußerte sich zunächst negativ über die Verwendung der Orgel im Kino: Man hoffte, dass es sich hierbei nur um eine Modeerscheinung handelt. Ihr Klang wurde häufig als zu laut und nicht diskret genug empfunden (vgl. *Das Kino-Orchester* 1926, Nr. 23). Die Einstellung gegenüber der Orgel änderte sich jedoch: Spätestens im Jahr 1929 wurde jede weitere Installation einer Orgel im Kino positiv aufgenommen (vgl. *Film und Ton* 1929, Nr. 1, 3 u. 13).

⁴² Die Fachpresse begrüßt in der Regel neue Tarifverträge und Neugründungen von Musikerverbänden (*Der Kinematograph* 1919, Nr. 663 u. 673). *Das Kino-Orchester* weist jedoch auch darauf hin, dass Musiker und Kinos zusammen arbeiten sollten, da die hohen Forderungen der Verbände viele Kinotheater in den Ruin treibe und auch der Musiker somit arbeitslos werde (vgl. *Das Kino-Orchester* 1926, Nr. 3 u. 13).

⁴³ Die Kinoorgel ist eine Orgel, die neben den normalen Registern einer Orgel über zusätzliche Zungenpfeifen- und Geräuschregister verfügt. Für eine ausführliche Beschreibung der verschiedenen Orgeltypen und ihrer Funktionsweisen siehe Dettke 1995.

Ein Autor des *Kino-Orchesters* beschreibt die Einweihung einer *Welte-Orgel* in Frankfurt:

»Das Orchester des Kinos wird durch den Einbau einer solchen Orgel, deren Tongebung und Klangfülle hervorragend genannt werden muß [sic], in der Möglichkeit einer orchestralen Untermalung und Begleitung der Vorgänge auf der Leinwand wesentlich unterstützt« (*Das Kino-Orchester* 1928, Nr. 4).

Die Kinoorgel wurde entweder als Teil eines Ensembles – sie ergänzte hier die fehlenden Stimmen der Holzbläser beziehungsweise spielte den Part des Pianos – oder als Solo-Instrument anstelle eines Orchesters eingesetzt. Der Organist, der als Teil des Ensembles mitspielte, musste vor allem ein guter Blattspieler sein und unter Leitung des Kapellmeisters sein Spiel dem des Ensembles anpassen (vgl. Dettke 1995, S. 204).

Die primäre Funktion der Orgel als Solo-Instrument war die Untermalung und Begleitung des Bildes. Doch schon allein, damit sich die hohen Investitionskosten, die durch die Anschaffung eines solchen Instrumentes entstanden, lohnten, wurde die Orgel auch zu anderen Anlässen eingesetzt⁴⁴.

Aufgabe der Orgel war es, neben der Illustration der Bilder, Vorspiele, Intermezzi und Ausklänge zu spielen. Lobend wird von der Filmfachpresse auf die Organisten eingegangen, die als Vorspiel nicht einfach alle Register der Orgel vorführen, sondern eine heitere Melodie erklingen lassen⁴⁵ (vgl. *Das Kino-Orchester* 1928, Nr. 14). Oft wurden auch sonntagnachmittags in den kleineren Theatern reine Orgelkonzerte gegeben (vgl. *Das Kino-Orchester* 1928, Nr. 33).

⁴⁴ Die Geräte konnten von 20.000 bis 70.000 Mark kosten (vgl. Dettke 1995, S. 204).

⁴⁵ Dettke geht ausführlicher auf die von den Organisten vorgetragenen Overtüren ein (vgl. Dettke 1995, S. 213 f.).

Auch die Wochenschau wurde von der Orgel begleitet⁴⁶. Manche Theater gingen sogar so weit, auch die Werbung⁴⁷ illustrieren zu lassen. Dies kritisierte die Presse jedoch teilweise. Bei einer Aufführungsshow im *Ufa-Palast am Zoo* wurde der Organist von der Theaterleitung dazu aufgefordert, die lange Reklameschau zu begleiten. »Die große, schöne Orgel zu den Diapositiven über Insektenpulver und Landbrot! [...] Was soll er aus seinem edlen Instrument holen, wenn ein Pneumatikreifen – Marke empfohlen oder eine Schreibmaschine?«, empörte sich der Kritiker (*Das Kino-Orchester* 1928, Nr. 35). Auch 1929 wurde darauf hingewiesen, dass im *Ufa-Palast* die Wochen- und Reklameschau vom Organisten illustriert werden, inzwischen wurde dies jedoch positiv gewertet. »Der Musiker an der Orgel improvisiert die Kurzbilder. Mögen sie noch so dürftig sein, er findet für sie selbst dann eine musikalische Beziehung, wenn sie durchaus industrieller Natur sind« (*Film und Ton* 1929, Nr. 3). In anderen Berichten riet man davon ab, die Wochenschau mit der Orgel zu illustrieren, besonders dann, wenn die Musik nicht passend gewählt worden sei. Die Bilder der Wochenschau würden beispielsweise »nur schwer verdaut werden können, wenn sie mit einer freien Phantasie über ein Thema von Palestrina verschärft sind« (*Das Kino-Orchester* 1928, Nr. 10).

Auch bei der Filmillustration wurden die Organisten wegen der Wahl der Stücke kritisiert. So heißt es beispielsweise bezüglich einer Vorführung im *Tauentzien-Palast*, bei der ein Organist einen Malerfilm begleitet: »Nun, zu dem Schaffen eines Impressionisten, der Akt

⁴⁶ Zur Illustrierung der Wochenschau siehe auch im zweiten Abschnitt des vorliegenden Kapitels.

⁴⁷ Die Illustration der Werbungsbilder wurde von manchen Werbenden sogar explizit verlangt.

malt, ist wohl Chopin nicht der geeignete Komponist« (*Das Kino-Orchester* 1928, Nr. 12).

Die gängigen Methoden der musikalischen Begleitung mit der Orgel waren Improvisation oder Illustration mittels Stücken der Klassik und Romantik sowie Opern- und Operettenmelodien. Der Organist orientierte sich an den Klavierauszügen und schrieb diese passend für die Orgel um (vgl. Dettke 1995, S. 205 u. 214).

Ähnlich wie die Kapellen und Pianisten waren auch die Organisten davon abhängig, ob der Film oder zumindest ein Musikszenarium rechtzeitig vorlag, um die entsprechende Vorbereitung zu ermöglichen. Die Musikszenarien halfen dem Organisten aber in der Regel nicht, da er selbst, wenn er die passenden Noten vor Ort hatte, diese noch für die Orgel umarrangieren musste. Viele Organisten benutzten die Kinotheken und verwendeten den Klavierpart der hier genannten Musikstücke (vgl. Dettke 1995, S. 206). 1924 erschien von Ernő Rapée eine Sammlung mit zumeist klassischen Stücken für Pianisten und Organisten⁴⁸. Die Stücke waren 52 Szenen wie *Horror*, *Lovetheme* und *Western* zugeordnet, sodass der Pianist oder Organist je nach Bedarf die entsprechende Musik zusammenstellen konnte (vgl. Dettke 1995, S. 207 f.). In der *LichtBildBühne* warb beispielsweise der Verlag N. Simrock mit dem Katalog *Musik für Orgel*. Hierbei handelte es sich um eine Zusammenstellung von Werken von Johannes Brahms, Carl Bohm, Antonín Dvorak, Felix Mendelssohn Bartholdy und Max Bruch für Solovorträge sowie für instrumentale Kombinationen (vgl. *Film und Ton* 1929, Nr. 11b).

In den USA wurde von der Fachpresse darauf hingewiesen, dass die Orgel sich nur für Bilder mit religiösen Themen eigne, Westernfilme oder Komödien sollten nicht mit der Orgel begleitet werden (vgl. Altman 2004, S. 331 f.). Auch in Deutschland wurde die durch

⁴⁸ Vgl. hierzu auch Seite 46 der vorliegenden Arbeit.

die Orgel aufkommende *Kirchenstimmung* kritisiert. Besonders im Sommer, der immer heitere Filme mit sich bringt, passe die »Kirchenstimmung« der Orgel nicht. »Mach's kurz, Organistel!«, wurde hier gefordert, besonders dann, wenn der folgende Film ein Lustspiel war. Autor Schmidl wusste sogar von einer Aufführung zu berichten, bei der das Publikum abwertend zischte, als der Organist vier Minuten lang spielte (vgl. *Das Kino-Orchester* 1928, Nr. 10).

Eine weitere wichtige Aufgabe der Orgel war die Geräuschimitation. In einer Kritik des Eröffnungskonzerts einer *Welte-Kino-Orgel* in Frankfurt am Main wird begeistert von dem Erklingen von Lokomotivenpfeifen, Wasserrauschen und Sturmheulen berichtet (vgl. *Das Kino-Orchester* 1928, Nr. 4).



Abb. 15: Werbung für die Welte-Kino-Organ (Das Kino-Orchester 1928, Nr. 73)

Weitere Komponenten der akustischen Kulisse im Stummfilmkino

Neben den genannten Instrumenten waren die sogenannten Rezitatoren Teil der akustischen Kulisse des Stummfilmkinos. Ein weiterer

wichtiger Bestandteil der Filmvorführungen war die Geräuschkulisse, für die meistens auch der Musiker zuständig war.

Rezitatoren

Nach Müller war der Erklärer oder Rezitator ein Phänomen, das aus der Tradition der Laterna-magica-Vorführungen entstammte und in den frühen Jahren des Kinos in Deutschland zum Einsatz kam (vgl. Müller 2003, S. 94). Dettke zu Folge wurden die Rezitatoren jedoch bereits ab 1907 durch Filmzwischentitel abgelöst (vgl. Dettke 1995, S. 35). Anhand einiger Artikel der Filmfachpresse und Anzeigen der Rezitatoren zeigt sich dennoch, dass diese bis 1910 im Stummfilmkino zugegen waren. Auch veröffentlichte die *LichtBildBühne* im Jahr 1911 noch Vorträge zu wissenschaftlichen Filmen, die Rezitatoren anwenden konnten (vgl. *LBB* 1911, Nr. 1 u. 8).

Mit steigender Komplexität der Narration und komplexeren Bildern konnte der Zuschauer oft die Zusammenhänge des Gezeigten nicht mehr verstehen. Hier ergab sich, so Dettke, die Chance des Filmklärers, der nicht nur die fehlenden Zwischentitel ersetzte, sondern auch in unterschiedlicher Stimmlage und Sprache die Bilder kommentierte (vgl. Dettke 1995, S. 35). Diese Erklärer waren jedoch nicht die Regel in deutschen Kinos.

Erklärer wurden von der Fachpresse teilweise als wichtiger angesehen als die Musik:

»[...] die wenigsten werden ohne erläuternden Text alles richtig verstehen und in seiner ganzen Bedeutung auffassen können. Am besten würde diesem Uebelstand [sic] abgeholfen werden, wenn ein gleichzeitiger, eingehender Vortrag für das richtige Verständnis der gezeigten Bilder sorgte, jedenfalls wäre dies viel zweckentsprechender, als begleitende Musik, die noch dazu sehr häufig der Art der dargestellten Vorträge wenig angepasst ist« (*Der Kinetograph* 1907, Nr. 43).

Abgelehnt wurden die Rezipitoren, deren Dialekt nicht zu den Bildern passte und die auch keinerlei Anstrengungen unternahmen, diesen zu verbergen. Dennoch sei der Rezipitator wichtig für das Geschäft, so lange er richtiger Künstler sei und sich in das Seelenleben einer Persönlichkeit hinein denken könne (vgl. *Der Kinematograph* 1914, Nr. 390).

Müller weist jedoch darauf hin, dass spätestens mit dem Einzug der Orchester in das Kino der Einsatz eines Erklärers schon rein praktisch gesehen nicht mehr möglich war. Wohl konnte er mit einem Pianisten kooperieren, doch eine Kapelle oder ein Orchester konnte er kaum übertönen (vgl. Müller 2003, S. 95). Auch machten die zunehmend längeren erzählenden Filme den Erklärer obsolet.

Geräusche

Auf Geräusche im Kino wurde im *Kinematographen* bereits im Jahre 1907 hingewiesen. »Ganz besonders aber wurde das Interesse der Besucher wachgerufen durch die ausführlichen Erklärungen des Konferenziers [sic] und die lebhaft Interpunktion der Bilder durch die den letzteren sich anpassenden Geräuschen«, erklärte beispielsweise ein Autor des *Kinematographen* (*Der Kinematograph* 1907, Nr. 47).

Die Aufgabe Geräusche zu imitieren kam, wurden sie nicht von einem Grammophon eingespielt, in der Regel dem Musiker zu. Ziel war es, das Bild realer erscheinen zu lassen. Früher, so Leopold Schmidl, habe es ausgereicht, zu komischen Bildern drastische »Fälle« und »Schläge« zu erzeugen (*Der Kinematograph* 1913, Nr. 331).

Ab dem Jahr 1913 wurde es jedoch zunehmend wichtiger, Geräusche ertönen zu lassen, die eine Handlung einleiten oder sie zum Stehen bringen, beispielsweise: einfahrende Wagen, Schritte, die sich nähern, oder heranstürmende Pferde. Auch sei es eine neue Entwicklung, nicht im Bild sichtbare Vorgänge (beispielsweise Geschehnisse im Nebenzimmer) akustisch zu illustrieren. Der Einsatz von Geräuschen hatte also eine dramaturgische Funktion. Die Vertonung von deutlich sichtbaren Tätigkeiten wurde als unnötig angesehen.

»Im Film fällt einer tot zu Boden, aus dem Orchester hört man einen lauten Schlag. Das soll der Schlag sein, der den niederfallenden Mann getroffen hat. Jemand schließt das Fenster, im Orchester wird ein Geräusch erzeugt, das mit einigem guten Willen für das Geräusch beim Fensterschließen gehalten werden kann. Aber auch Kleinigkeiten werden in eine Tonsprache übertragen, die einem die Rede verschlagen kann. Einer trinkt, setzt das Glas hin, im Orchester setzt man das Glas hin. Die handelnden Menschen im Film stoßen mit den Gläsern an, die Musiker tun es auf ihre Weise, mit ihren Mitteln. [...] Was veranlaßt [sic] den Kinokapellmeister sich auf solche Kunststückchen einzulassen? Er glaubt annehmen zu dürfen, daß [sic] das Kinopublikum derlei akustische Behelfe zum Genießen und zum Ausschöpfen von Szenen und Momenten braucht, oder zumindest gern hinnimmt. Darüber läßt [sic] sich streiten. [...] Etwas anderes wäre es, wenn Kapellmeister nicht sichtbare Vorgänge musikalisch verdeutlichen« (*Das Kino-Orchester* 1926, Nr. 1).

Abgelehnt wurde die Praktik, alle Geräusch allein mit dem Schlagwerk zu imitieren. Innovativere Vorgehensweisen, wie das Fallenlassen von Nusschalen auf Steinplatten zur Darstellung von Pferdege-trappel, Hundegebell durch ein Kinderspielzeug mit dem Namen »Der Frosch«, das Krachen von gewaltsam geöffneten Möbelstücken durch den Geigenbogen, der mit Druck auf dem Holz der Geige bewegt wird, und Regen, durch aus geringem Abstand auf einen Stuhl fallende Erbsen, begrüßte man. Die Geräusche sollten jedoch nicht zu aufdringlich oder laut sein, da sie den Zuschauer aus der Illusion des Bildes herausreißen könnten (vgl. *Der Kinematograph* 1913, Nr. 331). Die sogenannten »naturalistischen Geräusche« zerstörten oft vollkommen die Stimmung, so auch Genenmacher im Jahr 1915 (vgl. *Der Kinematograph* 1915, Nr. 450).

Im Jahr 1914 erläutert Paul Gruner die Möglichkeiten, mithilfe des Schlagzeugs Geräusche zu imitieren.

»Pistolen- oder Revolverschüsse werden auf der ziemlich straff gespannten grossen [sic] Trommel mit dem kleinen Trommelstock am Rande des Felles kurz geschlagen. Kanonenschüsse und Explosionen werden in der Mitte des Felles mit dem grossen [sic] Trommelstock geschlagen, da dieser einen dumpferen Klang gibt. [...] Das Klirren zerbrechender Teller und Aehnliches

[sic] wird vorteilhaft durch einen Wirbel auf dem Becken verwirklicht [...]. Donnerrollen kann auf der grossen [sic] Trommel sehr natürlich gemacht werden, namentlich, wenn man bei besonders grellen Blitzen noch einen kurzen Schlag auf das Becken gibt. Platzregen erzeugt man durch Reiben der kleinen Trommel mittels einer harten Kleiderbürste, wobei aber die Saite des Instruments lose hängen muss. Sturm und Windesheulen ruft sehr täuschend eine kleine Torpedopfeife für 50 Pfg. hervor. [...] Die verschiedenartigen Glockentöne lassen sich ebenfalls mit wenig Geld sehr gut machen. [...] Der Klang einer grösseren [sic] Uhr wird mit dem Glockenspielhämmerchen auf dem Gong [...] geschlagen. Kirchenglockengeläute erfordert drei abgestimmte, freihängende Stahlstäbe [...] und leisten diese ganz genau denselben Dienst, wie die sehr teuren amerikanischen Bronze-Röhrenglocken« (*Der Kinematograph* 1915, Nr. 429).

Es wurde jedoch darauf hingewiesen, dass diese Form von Geräuschillustration nur infrage komme, wenn eine Kapelle verfügbar sei, da einer der Musiker das Schlagwerk bedienen müsse.

Insgesamt gesehen bewertete man die Erzeugung von Geräuschen im deutschen Stummfilmkino jedoch negativ. London erwähnt, dass Geräusche imitierende Orchester einen schlechten Eindruck machten (vgl. London 1936, S. 34), und ebenso Béla Balázs sah es als »peinlich« an, wenn im Bild Dargestelltes sofort auf akustischer Ebene aufgegriffen wurde (vgl. Müller 2003, S. 98 f.). Auch Karl Dworczak erklärte im Jahr 1919 in einem im *Kinematograph* abgedruckten Universitätsvortrag: »Die ehemals stark in Verwendung gewesenen Begleitgeräusche, wozu eigene Maschinen erfunden wurden, waren eher geschmacklos« (*Der Kinematograph* 1919, Nr. 644).

VII. Bemühungen um eine adäquate Stummfilmmusik

Bemühungen um eine Anhebung der Qualität von Stummfilmmusik gingen in Deutschland vorerst von der Filmfachpresse aus (ab 1907). Die Filmfachpresse begleitete, im Gegensatz zur Musikfachpresse, die Entwicklung des Stummfilms von den ersten Jahren im Ladenkino⁴⁹ an. Musik, die bereits 1907 als Teil von Filmvorführungen anerkannt wurde, war Gegenstand vieler Artikel.

Das Jahr 1913 stellte einen Wendepunkt für die Musik im deutschen Kino dar. Bedingt war dies durch die vermehrte Etablierung fester Lichtspielhäuser⁵⁰ und die komplexer werdenden Filme. Der Film sollte zunehmend ein bürgerliches Publikum zufrieden stellen⁵¹. Infolgedessen begnügte man sich nicht länger damit festzustellen, ob eine Musik zu den Bildern passte oder nicht. Auch wurden zunehmend Kapellen und Ensembles engagiert. In diese Jahre fiel auch das erstmalige Erscheinen der *Kinomusik-Rubrik* im *Kinematographen* (vgl. *Der Kinematograph* 1913). Auch die Filmindustrie begann vereinzelt, sich der Filmmusik zu widmen und gab erste Originalkompositionen in Auftrag.

Den nächsten Wendepunkt für die Kinomusik stellten die Jahre 1919 bis 1921 dar. In diesen Jahren begann sich »der Trend der Kinos zur Renommier-Zerstreuung in vollem Ausmaß zu entfalten« (Rügner 1990, S. 81). Durch die stark ansteigende Anzahl der deutschen

⁴⁹ Vor der Filmfachpresse widmeten sich jedoch auch bereits andere Fachblätter der Musik zu bewegten Bildern: bspw. die Schaustellerzeitungen *Der Artist* und *Der Komet*. Eine systematische Untersuchung dieser steht jedoch noch aus. *Der Kinematograph* erschien als Erweiterung des Fachblattes *Der Artist* (vgl. Diederichs 2001, S. 18–19).

⁵⁰ Im Jahr 1900 gab es in Deutschland lediglich zwei ständige Kino-Häuser, 1910 bereits 456 und 1913 2.371 (vgl. Jason 1925, S. 22).

⁵¹ Auch kam der Musik nun mehr Aufmerksamkeit zu, da viele Theaterbesitzer sie als Mittel einsetzten, sich von der Konkurrenz abzusetzen (vgl. Müller 1994, S. 43).

Produktionsgesellschaften⁵², die komplexer werdenden Bilder in Form der ersten Großfilme (1920) und den steigenden Druck durch die ausländische Konkurrenz (1924) ergab sich eine Umorientierung der Musik für den Stummfilm.

Auch die Filmmusiktheorie erlebte ab spätestens 1919 einen Aufschwung: Giuseppe Becce veröffentlichte von 1919 bis 1929 seine *Kinothek* als Hilfsmittel für Kapellmeister und gründete das *Kino-Musik-Blatt*⁵³ – die erste ausschließlich der Kinomusik gewidmete Fachzeitschrift in Deutschland. In diesem Zeitraum wurden auch die Forderungen der Filmfachpresse immer konkreter. Man erkannte nun, wie eine zum Film passende Musik beschaffen sein sollte (vgl. *Der Kinematograph* 1921, Nr. 739).

»Mit jedem neuen Film, dessen ganz besonders hohe Regieleistung oder dessen dichterischer Gedanke Anspruch auf ein tieferes Eingehen vonseiten der Berufskritik erheben durfte, sind auch jedesmal [sic] die Erkenntnisse hinsichtlich der Filmbegleitmusik reifer geworden. Man hat sich bemüht, die künstlerischen Zusammenhänge zwischen Bild und Musik aufzudecken, und man hat es aufgegeben, sich bloß über filmmusikalische Mängel lustig zu machen, weil man noch nicht wußte [sic], wie und wodurch Vorzüge erreicht werden können« (*Der Kinematograph* 1921, Nr. 739).

In dieselbe Zeit fällt auch das erstmalige Erscheinen des Beiblattes der *LichtBildBühne*, *Das Kino-Orchester* (1925). Auch die Musikfachpresse begann nun, sich der Musik zum Film zu widmen. Die Realität der Stummfilmmusik blieb jedoch oft hinter den Forderungen der Fach-

⁵² Zwischen 1913 und 1919 verzehnfachte sich die Zahl der deutschen Produktionsgesellschaften von 25 auf 250. Gründe hierfür sieht Rügner in dem Importstopp von ausländischen Filmen bedingt durch den Ersten Weltkrieg (vgl. Rügner 1988, S. 31).

⁵³ Das *Kino-Musik-Blatt* ist der Vorgänger der ebenfalls von Becce gegründeten Filmmusikfachzeitschrift *Film-Ton-Kunst. Eine Zeitschrift für die künstlerische Musikkillustration des Lichtbildes* (erstmalig erschienen am 15. April 1926).

presse weit zurück. Grund hierfür waren die nach wie vor nur zögerlichen Bemühungen der Industrie sowie die unterschiedlichen Bedingungen der einzelnen Kinos.

Im Folgenden wird als Ausgangspunkt der Untersuchung der Filmfachpresse dargestellt, inwiefern sich die Musikfachpresse mit der Stummfilmmusik auseinandersetzte. Danach erfolgt eine detaillierte Aufarbeitung der verschiedenen Methoden der musikalischen Begleitung und der Kritik der Filmfachpresse an diesen. Der musikalischen Illustration als der am weitesten verbreiteten Methode der Filmbegleitung während der Stummfilmzeit wird ein weiteres Kapitel gewidmet: Hier werden die verschiedenen Musikempfehlungen und Ratschläge der Presse für die Illustration dargestellt. Abschließend wird kurz auf weitere Bemühungen um eine Anhebung der Qualität der Stummfilmmusik in Form von Verlagskatalogen, Filmmusikwettbewerben, Kinotheken und technischen Verbesserungen eingegangen.

Die Musikfachpresse und Stummfilmmusik

Die von Michael Beiche durchgeführte Untersuchung vornehmlich der Musikfachzeitschriften *Die Musik*, *Melos* und *Die Musikblätter des Anbruchs*⁵⁴ förderte zutage, dass eine fundierte theoretische Auseinandersetzung mit dem Thema Stummfilmmusik in den deutschen Musikfachzeitschriften, von Ausnahmen abgesehen, erst in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre einsetzte (vgl. Beiche 2006, S. 100). Möglich sei, so Beiche, dass die Musikfachzeitschriften sich erst relativ spät mit Kinomusik auseinandersetzten, da aufgrund des angeblich »fehlenden Kunstcharakters [...] dem Phänomen einer Musik zum Film

⁵⁴ An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass auch exklusive Filmmusikfachzeitschriften wie die *Film-Ton-Kunst* bis dato nicht systematisch untersucht wurden.

in Musikkreisen große Ressentiments entgegengebracht wurden« (ebd., S. 104).

Die folgenden fünf Punkte wurden als die zentralen Diskussionspunkte der Musikfachpresse bezüglich der Musik zum Film herausgestellt:

- (1) Kunstcharakter der Kinomusik
- (2) Musik-Illustration und Kinotheken
- (3) Problematik der unterschiedlichen Aufführungsorte
- (4) Adäquate musikalische Begleitung der Bilder
- (5) Film als Massenphänomen

Kunstcharakter der Kinomusik

Der Frage, ob Musik zum Film überhaupt künstlerisch wertvolle Musik sei, widmeten sich viele Autoren der Musikfachpresse. Hans Luedtke verurteilte nicht die Filmmusik per se, sondern sprach sich nur gegen die Musikillustration aus. In Aussicht stellte er, dass die Komposition für den Film durchaus den Rang von »schöpferischer Kunstleistung« (Luedtke, 1928, S. 168) erreichen könne. Auch schätzte er die Bedeutung des Themas Filmmusik sehr hoch ein und erklärte: »Darum sollten die Hüter der Tonkunst nicht beiseite stehen und die Nase rümpfen, sondern retten, was kunstpolitisch wesentlich erscheint« (ebd., S. 167). Auch Edwin Janetschek kritisierte, dass der Musiker bisher aufgrund des geringen Ansehens, das Filme in »ernsten Kunstkreisen« genießen, davor zurückschreckte, sich für den Film zu betätigen. Dies sei jedoch falsch, der Musiker solle »durch tätige Einflussnahme auf den Stil der Kinomusik« einwirken (Janetschek 1920, S. 211b).

Von einigen Autoren wurde argumentiert, dass nur die Filmmusik einen Kunstcharakter habe, die sich in völligem Einklang mit dem filmischen Geschehen befinde (vgl. Beiche 2006, S. 104). Giuseppe Becce befürwortete die Originalkomposition für den stummen Film,

erkannte jedoch, dass aus Produktions- und Vorführungsbedingungen zu den meisten Filmen nur eine Illustration infrage komme. Becce vermutete, dass erst der Tonfilm eine wirklich künstlerische Filmmusik ermöglichen werde (Becce 1929, S. 141a). Im Gegensatz zu Luedtke und Becce sprachen einige Autoren Stummfilmmusik von vornherein jeglichen Kunstcharakter ab. Für Frank Warschauer beispielsweise gehörte Musik zum Stummfilm in das »Zwischenreich der Künste«, in welchem ihr nur eine begleitende, dienende Funktion zukomme⁵⁵ (Warschauer 1929, S. 133).

Musik-Illustration und Kinotheken

Die Musik-Illustration war, so Beiche, eines der meistdiskutierten und häufig negativ beurteilten Themen im deutschen Musikjournalismus. Kritikpunkt an dieser Praxis war vor allem die häufig wahllose Auswahl an Stücken.

»Der Illustrator nahm Stücke aus Opern, Operetten, aus Sinfonien etc. und flickte das Ganze zu einer ›Begleitmusik‹ zusammen, die an Geschmacklosigkeit und Stilwidrigkeit nichts zu wünschen übrig ließ«, so Becce (1928, S. 171). Giuseppe Becce sah die von ihm zusammengestellte *Kinothek* als Fortschritt an. Man habe nun Vorräte komponiert und inzwischen auch in den größeren Filmtheatern in individuellen Kinotheken katalogisiert. Von der Länge her seien die Stücke anpassbar und somit von Vorteil. »Der Illustrator kann sie entstellen,

⁵⁵ Die Ablehnung der Musikfachpresse bzw. vieler Musiker gegenüber der Filmmusik wurde auch im *Kinematographen* erörtert. Hier empörte Schmidl sich darüber, dass im Jahr 1909 eine »führende musikalische *Autorität*« Folgendes verkündete: »Es ist ganz gut, dass alle die vielen minderwertigen Musiker in die Abgeschiedenheit des Kinos verschwinden« (*Der Kinematograph* 1911, Nr. 219). Da diese Aussage in einer Musikzeitschrift veröffentlicht wurde, zeige dies die öffentliche Meinung über Kino allgemein als auch über Filmmusik.

dehnen, verkürzen, instrumental verändern, um sie zu einem Ganzen zu schmieden« (ebd.).

Problematik der unterschiedlichen Aufführungsorte

Als dritten Punkt nennt Beiche die durch die unterschiedlichen Aufführungsorte entstehenden Probleme. Die Kinomusik litt oft darunter, dass auf dem Land zum Beispiel nur kleinere Orchester vorhanden waren, die für den Film komponierten und vorgesehenen Stücke jedoch ein großes Orchester benötigten (vgl. Beiche 2006, S. 108). Luedtke schlug deshalb vor, anstelle von Kompositionen für große Orchester nur noch Kompositionen für Kinoorgeln oder kammermusikalische Besetzung zu verwenden (Luedtke 1928, S. 169).

Adäquate musikalische Begleitung der Bilder

Welche Musik als Begleitung der Filme geeignet sei, war einer der Hauptdiskussionspunkte der Musikfachpresse. Beiche unterscheidet hierbei die eher konservativen Musikjournalisten, welche die klassisch-romantische Musiktradition des 19. Jahrhunderts als adäquate Begleitung sehen, von denen, welche die »längst verloren gegangene Kunst des Improvisierens« (Hoffmann 1920, S. 117) bevorzugen, und denen, die eine neue, moderne Richtung propagieren. Heinrich Strobel erläutert letztere wie folgt:

»Es kommt darauf an, eine Musik zu schreiben, welche die dynamische und formale Gliederung des Bildablaufs aufnimmt, unterstreicht, welche ihr Material organisch abwickelt und doch beweglich, labil genug ist, in steter Beziehung zum Bild zu bleiben und auf gewisse hervorstechende szenische Momente besonders Bezug zu nehmen« (Strobel 1928, S. 345).

Als Vertreter dieser originären Filmmusik werden von den Autoren unter anderem Giuseppe Becce, Guido Bagier, Hans Erdmann und Eduard Künneke genannt (vgl. Beiche 2006, S. 112).

Film als Massenphänomen

Beiche beschreibt einige wichtige Diskussionsbeiträge, die sich damit beschäftigen, inwiefern Kinomusik dadurch, dass Filme zu einem Massenphänomen geworden sind, »zu einem der wichtigsten musikalischen Bildungsfaktoren der breiten Masse werden« könne (Bloetz 2006, S. 657) und referiert die Mahnung von Hans Heinz Stuckenschmidt, »daß [sic] die musikalische Schulung des zukünftigen Durchschnittsmenschen sich im Kino vollziehen wird« (Stuckenschmidt 1926, S. 816).

Die Filmfachpresse und Stummfilmmusik

»Nur in einem Punkt wird noch viel gesündigt und zwar in einem Punkte, der zum grossen [sic] Teil für einen dauernden Erfolg mit ausschlaggebend ist. Ich finde, dass die Mehrheit der Kinobesitzer noch viel zu wenig Wert auf die musikalische Begleitung der Bilder legt. Sie vertreten die falsche Ansicht, dass das Publikum schon zufrieden sei, wenn Musik überhaupt da ist« (*Der Kinematograph* 1908, Nr. 99).

Musik wurde von der Filmfachpresse von den ersten Ausgaben an als wichtiger Teil der Filmvorführungen angesehen (vgl. *Der Kinematograph* 1907, Nr. 14 u. *Der Kinematograph* 1908, Nr. 99). Eine gute, adäquate musikalische Begleitung der Bilder erfüllte aus Sicht der Fachpresse verschiedene Zwecke. Musik galt allgemein als wichtiger Faktor zur Steigerung des Ansehens eines Kinos – durch eine hochwertige Musik erhoffte man sich, auch besser gebildete Zuschauer für das Kino zu gewinnen.

»Die Bedeutung einer trefflichen Musik darf also kein Kinobesitzer verkennen. Wenn man wünscht, dass die Zeit, da der Kinematograph seine Salonfähigkeit erlangt hat, nicht allzulange [sic] auf sich warten lässt, muss man auf diesen Punkt einen ganz besonderen Wert legen« (*Der Kinematograph* 1908, Nr. 99).

Das Kino, eine Unterhaltungsform, die sich im Wanderkino und Jahrmarkt entwickelte, wurde oft als bloße Vergnügungsstätte abgelehnt.

Mit dem Sesshaftwerden des Films im Ladenkino setzten verschiedene Reformbewegungen⁵⁶ mit dem Ziel der Steigerung des Niveaus von Filmvorführungen ein. Vorschläge der Filmfachpresse, das Niveau des Kinos zu steigern, zielten unter anderem auf die Programmgestaltung⁵⁷, aber auch das Verhalten des Publikums im Kino und dessen Bekleidung⁵⁸ ab.

Ziel der Reformbewegungen war es, die kinematographischen Vorstellungen auf ein künstlerisches Niveau zu erheben und somit auch gebildete Menschen in das Kino zu locken. Das Kino sollte zum Bildungsinstitut werden: In sogenannten Reformkinos wurden anspruchsvolle Kulturfilme und lehrreiche Bilder gezeigt. Auch zeichneten sich diese durch eine gediegenere Innenausstattung aus.

Es wurde zudem darauf hingewiesen, dass es dem Publikum nicht zu gestatten sei, die Melodie der erklingenden Musik mitzusummen (*Der Kinematograph* 1915, Nr. 458). In einem Bericht über ländliche Kinonovitäten schreibt ein Autor, dass das Publikum selbst bei »Phantasie- und Volksmusik« zu gerne mitsänge. Bekannte Melodien könne er

⁵⁶ Von 1907 bis zum Ersten Weltkrieg wurden die Diskussionen um das Medium Film sowie den Vorführungsort Kino vor allem von Kinoreformern, der literarischen Intelligenz sowie der Filmfachpresse getragen (vgl. Diederichs 2001, S. 4).

⁵⁷ Nicht mehr nur humorvolle Bilder sollten gezeigt werden, die zwar die »Arbeiterklasse« zufrieden stellten, nicht aber die gebildeten Kreise. Dem Kino wurde zunehmend ein erzieherischer Wert zugeschrieben (vgl. *Der Kinematograph* 1907, Nr. 25 u. *Der Kinematograph* 1915, Nr. 458).

⁵⁸ (Ironische) Kommentierungen der Vorgänge im Bild, das frühzeitige Verlassen des Raumes und Unterhaltungen wurden nicht mehr gerne gesehen (vgl. *Der Kinematograph* 1915, Nr. 458). Auch werden im *Kinematographen* die Kinobesucher konkret dazu aufgefordert, sich für den Kinobesuch umzuziehen, damit sich auch gebildete Kreise dort wohl fühlen können. »Der weite Raum war fast ausschliesslich [sic] von Leuten in schmutzigen Arbeitskitteln gefüllt, welche die Aufführungen mit unschönen Redensarten und Geschrei begleiteten« (*Der Kinematograph* 1907, Nr. 25).

deshalb gar nicht erst spielen, da sie zu sehr zum Mitsingen einladen würden⁵⁹ (*Das Kino-Orchester* 1925, Nr. 6b).

Filmtheoretiker, die damals bereits Abhandlungen über Ästhetik und Dramaturgie der Lichtspiele schrieben, so Ottenheim (1944, S. 18), nahmen kaum Notiz von der Musik zum Film. Dennoch zeigt sich anhand einiger Artikel des *Kinematographen*, dass einige Reformer die Musik als Mittel, das Prestige eines Kinos zu heben, bereits erkannten. Auch Siebert (1990, S. 28) erklärt, dass die Rolle der Musik im Prozess der Ausrichtung des Films auf ein bürgerliches Publikum nicht zu gering zu veranschlagen sei. Neben der erwähnten Abgrenzung vom Jahrmarktkino durch die Kritik an den mechanischen Instrumenten wurde auch eine nicht zu den Bildern passende Musik als Hindernis, das Kino den höheren Kreisen schmackhaft zu machen, angesehen (vgl. *Der Kinematograph* 1907, Nr. 11) (siehe dazu Kapitel I). Erklänge in einem Kino unpassende oder qualitativ schlechte Musik, wirke sich dies direkt auf den Ruf eines Theaters aus:

»Der Ruf der Kinotheater leidet sehr unter solchen Vorkommnissen [unpassende Musik], besonders, da diese Theater nicht mit Unrecht als die geeignetsten Bildungsstätten beachtet zu sein wünschen. Ist zufällig ein Lehrer, eine Gouvernante oder irgend ein gebildeter Mensch von einigem Einfluss zugegen, wenn der Vorführung ein solcher, jedem Kinde erkennbarer Lapsus unterläuft, so wird man in der mehr oder weniger öffentlichen Meinung des Städtchens bald hören können, dass die Kinotheater das Gegenteil von Bildungsinstituten sind« (*Der Kinematograph* 1909, Nr. 136).

Doch auch aus finanziellen Gründen wurden die Kinobesitzer dazu angehalten, der Musik mehr Beachtung zu schenken. Aufgrund der

⁵⁹ Im Jahr 1926 wurde darauf hingewiesen, dass in den Berliner Randbezirken teilweise die Musiker durch Gesang den Film begleiteten. Hierbei handelte es sich anscheinend jedoch nur um eine kurz währende Modeerscheinung (vgl. *Das Kino-Orchester* 1926, Nr. 18).

hohen Anzahl von Ladenkinos sei es nötig, sich durch den geschickten Einsatz der Musik von der Konkurrenz abzuheben⁶⁰. Der Zuschauer lasse sich bei der Auswahl eines Kinotheaters von der Lust nach Abwechslung und dem Verlangen nach etwas Neuem leiten. Das Auge bekäme überall dasselbe zu sehen, deshalb sei es wichtig, für das Ohr etwas Besonderes zu erschaffen. In diesem Sinne würde sich kein Unternehmer verrechnen, wenn er der Kinomusik ein größeres Budget bewillige (vgl. *Der Kinematograph* 1911, Nr. 219).

Obwohl die Filmfachpresse den hohen Stellenwert der Musik für das Kino erkannte, wurde dennoch stets betont, dass sich die Musik dem Bild unterzuordnen habe. Die Musik im Kino sei nicht Selbstzweck, sondern solle die Bilder kolorieren⁶¹ (*Der Kinematograph* 1908, Nr. 99). Diese Einstellung zeigt das folgende Zitat in aller Deutlichkeit:

»Die Erkenntnis, dass die Filmkunst bei kinematographischen Darbietungen als prädominierend unbedingt angesehen werden muß [sic], und daß [sic] sie von diesem bevorzugten Platze auch nicht zugunsten der hehren [sic] Kunst der Musik abtreten darf, soll festest gefügt und verwurzelt bleiben« (*Der Kinematograph* 1922, Nr. 793).

Der von der Filmfachpresse der Musik dennoch zugeschriebene hohe Stellenwert zeigt sich bereits an der hohen Anzahl von Artikeln, die diesem Thema gewidmet wurden. *Der Kinematograph* widmete achtzig Artikel der Musik im Kino. Die *LichtBildBühne* veröffentlichte sechzig Artikel zu diesem Thema. Zusätzlich dazu erschienen regelmäßige Filmmusikrubriken und *Filmmusik-Führer*.

⁶⁰ Im Zuge des Wettbewerbs um Kundschaft versuchte man sich vor allem durch immer luxuriöser werdende Räume zu überbieten und durch niedriger werdende Preise zu unterbieten (vgl. Müller 1994, S. 43).

⁶¹ Für mehr Informationen bezüglich der Stellung der Musik im Kino siehe auch Kapitel I.

Die von den Filmfachzeitingen behandelten Themen umfassten ein breites Spektrum: Methoden der Filmbegleitung, Musikillustration und -komposition für den Film, Vor- und Nachteile bestimmter Instrumente, praktische Tipps für Kapellmeister und Musiker, die soziale Lage des Musikers, die Umsetzung von Kinomusik während des Krieges, aber auch rechtliche Dinge, wie die Ansprüche der GEMA.

Themenschwerpunkte für die Jahre 1907 bis 1913 waren Kritik an nicht zum Bild passender Musik sowie Forderungen nach einer adäquaten Begleitung. Auch über die zu verwendenden Instrumente und die mangelhaften Fähigkeiten der Pianisten wurde diskutiert.

Ab 1913 verschob sich der Themenschwerpunkt auf die Art der Begleitung: Illustration oder Komposition waren nun die Kernpunkte fast jeder Diskussion. Durch die bereits erwähnten Veränderungen der Filmwirtschaft und die Umstellung auf den längeren, anspruchsvollen Erzählfilm, wie beispielsweise der erste Autorenfilm *Der Student von Prag* (D 1913, Regie: Hanns Heinz Ewers, Musik: Josef Weiss), veränderten sich auch die Ansprüche an die Filmmusik (vgl. Wedel 2012, S. 277). Die steigende Qualität der Bilder stand nicht im Einklang mit der Qualität der Musik. Ein Zeitzeuge, Kapellmeister Emil Bauer, schreibt hierzu:

»Je mehr sich die einzelnen Szenen auf der Leinwand zu kleinen Episoden dramatischen Inhaltes und später zu zusammenhängenden Vorgängen entwickelten, desto weiter wurde die Kluft zwischen dem Film und der Begleitmusik« (*Das Kino-Orchester* 1927, Nr. 17).

Als verantwortlich für dieses Missverhältnis sah man das mangelnde Verständnis für die Bedeutung des Zusammenwirkens von Film und Musik an. Von der Musik wurde zunehmend mehr erwartet als eine ungefähre Stimmigkeit mit dem Bild aufzuweisen. Festgelegte musikalische Arrangements sollten nun dramaturgische Zusammenhänge betonen, Wesenszüge der Protagonisten widerspiegeln (vgl. Wedel

2012, S. 277) und zur Stütze der Handlung werden (vgl. *Der Kinematograph* 1916, Nr. 485). Ziel sei es, dem Zuschauer »die seelischen Vorgänge des Bildes gefühlsmäßig näher zu bringen« (*Der Kinematograph* 1918, Nr. 605). Zu diesem Zwecke schlug man den Einsatz von Leitmotiven (vgl. *Der Kinematograph* 1917, Nr. 536) oder auch die Begleitung von Rede- und Gegenrede mit Rezitativen vor (*Der Kinematograph* 1916, Nr. 485). Abgelehnt wurde die ständige Unterbrechung der Musik, um dem Charakter jeder Szene gerecht zu werden, da die ständig neuen Takt-, Ton- und Stilarten der Musik einen sehr heterogenen Charakter verleihen würden. Musik solle auf eine homogene Art und Weise die Gesamtstimmung des Bildes unterstützen (vgl. *Das Kino-Orchester* 1925, Nr. 13).

»Wie der Architekt mit großen, einheitlichen Linien erst entwirft und dann die Lichter aufsetzt, so darf die Handlung nicht mit kleinen Musikeilchen aufgeputzt und die große, einheitliche, aufbauende Linie über Bord geworfen werden« (*Das Kino-Orchester* 1925, Nr. 13).

Als hauptverantwortlich für die »Misere der Filmmusik« wurde die indifferente Haltung der Filmfabriken gegenüber der Musik gesehen. Da die Uneinheitlichkeit der musikalischen Darbietungen in den verschiedenen Kinos zunehmend als Ärgernis empfunden wurde, von industrieller Seite jedoch keine Unterstützung zu erwarten war, begann die Filmfachpresse mit der Verbreitung von *Musikszennarien*. Ziel war es, die Musik zumindest ansatzweise zu standardisieren (siehe dazu im zweiten Abschnitt des vorliegenden Kapitels).

Im *Kinematographen* erschienen ab der ersten Ausgabe im Jahr 1907 regelmäßig Artikel bezüglich der Musik im Kino. Besonders aktive Autoren waren Leopold Schmidl und Paul Gruner. Bereits im Jahr 1907 erschienen 18 Artikel, die sich mit der Musik im Kino befassten, bei neun davon war die Musik der Hauptdiskussionsgegenstand. Die sogenannten *Filmmusik-Führer* mit spezifischen Illustrationshinweisen für ausgewählte Filme erschienen ab 1917. Im Jahr 1909 wurde die Rubrik *Aus dem Reich der Töne* und 1913 die Rubrik *Kino-Musik-*

und *Variétés* eingeführt, die ab 1923 in *Musikalische Rundschau* umbenannt wurde.

In der *LichtBildBühne* setzte die Diskussion um Musik zum Film zu Beginn zögerlicher ein. Im Jahre 1911 erschienen nur zwei Artikel, die sich mit Musik beschäftigten. Die Anzahl der Artikel stieg jedoch mit den Jahren erheblich an. Ab dem Jahr 1919 erschienen auch hier *Filmmusik-Führer* und ab 1926 *Die musikalische Ecke*, eine Rubrik, die sich ausschließlich mit Kinomusik befasste und vorrangig Musikaufstellungen veröffentlichte. 1925 führte die *LichtBildBühne* eine 14-tägige Schriftenreihe mit dem Titel *Das Kino-Orchester* ein. Die Schriftführung hatte Leopold Schmidl⁶² inne. Dieses Extrablatt erschien von 1925 bis 1928, im Jahr 1929 erfolgte eine Umbenennung des Teils in *Film und Ton*.

Das Kino-Orchester befasste sich mit verschiedenen Aspekten der musikalischen Praxis im Kino. Viel Aufmerksamkeit kam der Rolle des Kapellmeisters zu. Des Weiteren wurden praktische Hinweise für die Realisierung von Musikszenarien gegeben und Fragen der Leser beantwortet.

Besonders das *Kino-Orchester* sah sich dazu berufen, zur Verbesserung der Kinomusik beizutragen und die Kapellmeister, Musiker und Theaterdirektoren durch praktische Hinweise aktiv zu unterstützen. Die Funktion des *Kino-Orchesters* erklärte Schmidl mit den folgenden Worten in der ersten Ausgabe:

»Wir kennen die Not der Kapellmeister [...] aus eigenem praktischem Erleben unserer Mitarbeiter und wir wissen auch, daß [sic] es dem musikalischen Illustrator des Films Gewissenssache bedeutet, wirkliches künstlerisches Können und künstlerische Initiative hören zu lassen. Um zur Lösung dieser

⁶² Leopold Schmidl war ein bekannter Musikwissenschaftler, der sich in zahlreichen Artikeln des *Kinematographen* der Stummfilmmusik annahm. Häufig wird er auch Poldi Schmidl genannt.

wichtigen Fragen beitragen zu können, hat sich die ›Lichtbildbühne‹ die Aufgabe gestellt, den Kapellmeistern Gelegenheit zu geben, sich über die Begleitmusik eines Films rechtzeitig zu informieren. So, daß [sic] es dem Kapellmeister möglich ist, auch seiner individuellen musikalischen Auffassung Rechnung zu tragen und nicht in letzter Sekunde eine Filmbegleitmusik zusammenstellen zu müssen, die nicht nur beim Publikum Ablehnung, sondern auch schwere künstlerische Bedenken entstehen läßt [sic]« (*Das Kino-Orchester* 1925, Nr. 1a).

Bereits in der nächsten Ausgabe erfolgte ein direkter Aufruf an die Kinobesitzer, das Extrablatt *Das Kino-Orchester* als Hilfestellung an die Kapellmeister weiterzureichen.

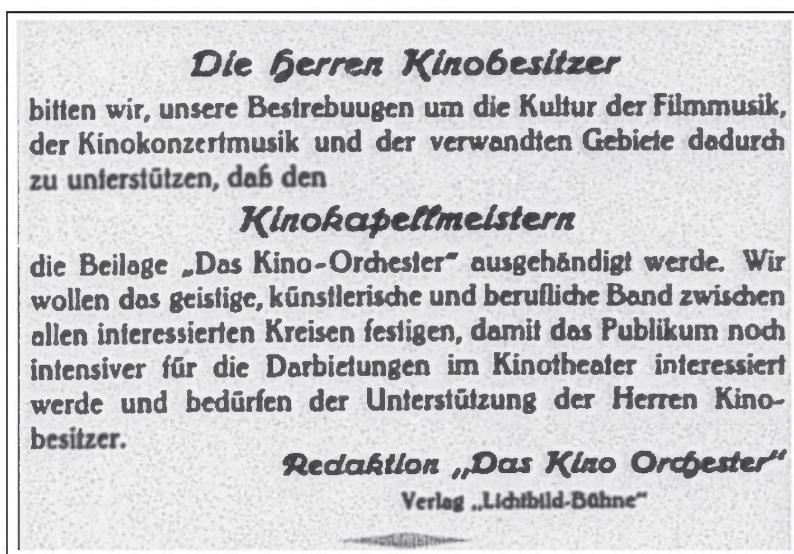


Abb. 16: Aufforderung an die Kinobesitzer (*Das Kino-Orchester* 1925, Nr. 2b)

Das Fachblatt sieht sich also als direkt mitverantwortlich für die Qualitätsanhebung der Musik im Kino. Die ersten Empfehlungen und

Vorschläge der Fachpresse waren jedoch noch sehr ungenau. Ausgangspunkt waren die in den Jahren 1907 bis 1909 zunehmenden Beschwerden über eine nicht zu den Bildern passende Musik.

Von passender und unpassender Musik

Im Jahre 1912 schrieb der Schriftsteller Theodor Heinrich Mayer in einem Artikel über lebende Photographie Folgendes:

»Man hat ganz richtig erkannt, dass die Musik durchaus nicht das Bild musikalisch zu illustrieren braucht, sie dient bloß dazu, das Ohr auszufüllen, damit es nicht den Mangel an Naturgeräuschen empfindet, nicht aber den Hörer anzuregen oder gar seine Aufmerksamkeit zu verlangen. Es muß [sic] gar keine richtige ›Begleitmusik‹ sein; was gespielt wird, ist nebensächlich [...]« (Mayer 1912/1984, S. 121).

Auch Victor Klemperer, Romanist, Politiker und Cousin des berühmten Dirigenten Otto Klemperer, beschreibt im Jahre 1912 die Art der begleitenden Musik als nebensächlich:

»Aber Musik muß [sic] eben dort wie hier vorhanden sein, wobei es gar nicht so sehr darauf ankommt, dass die Musik genau dem Stimmungsgehalt des Dargestellten entspreche, sondern einzig und allein auf die Musik an sich, auf die erträgliche Tonmasse« (Klemperer 1912/1984, S. 78).

Diese von zwei Schriftstellern geäußerte Meinung findet jedoch keine Bestätigung in den Artikeln des *Kinematographen* und der *LichtBild-Bühne*. Im Gegenteil, die Forderungen nach einer zu den Bildern ›passenden‹ Musik setzten bereits 1907 ein und dominierten die Berichte der Zeitungen bis 1909.

»Lieber keine [Musik], als eine, die zu den Bildern nicht in Einklang zu bringen ist!«, heißt es bereits in der ersten Ausgabe des *Kinematographen* im Jahr 1907 (*Der Kinematograph* 1907, Nr. 1a). Ein anderer Autor, Fred Hood, schrieb im gleichen Jahr:

»Aber den meisten Vorführungen fehlt etwas anderes, um den gebildeten Zuschauer vollkommen zu befriedigen. Die begleitende Musik – meistens ein

Klavier – wird nicht mit den Bildern in den rechten Einklang gebracht« (*Der Kinematograph* 1907, Nr. 11).

Als eine »passende« Musik wurde von der Filmfachpresse zunächst eine Musik angesehen, die die vorherrschende Stimmung des Bildes unterstütze und somit die »Wirkung« des Bildes erhöhe (vgl. *Der Kinematograph* 1909, Nr. 136). Man warnte davor, am Rande erscheinende Details zu betonen. Je nach Bild sollte die Musik »komisch, schelmisch, zärtlich sein können, aber auch Tumult, Schreck, Donnergepolter eindrucksvoll wiedergeben« (*Der Kinematograph* 1907, Nr. 11).

Oftmals jedoch stand die Musik geradezu im Widerspruch zu der Stimmung des Bildes. »Es geht doch wirklich nicht an, wie ich es schon oft erlebt habe, dass der Pianist während einer Bauernhochzeit den Chopinschen Trauermarsch oder Äses-Tod aus der Peer Gynt Suite von Grieg spielt«, schrieb beispielsweise Max Olitzki, ein Autor des *Kinematographen* (1909, Nr. 137).

Von *unpassend* eingesetzter Musik wurde oft in Form von Anekdoten berichtet.

»Gleich darauf kam im Theater ein urwüchsiges, humoristisches Bild – Die Verfolgung einer ungeschickten Chauffeuse [sic] – an die Reihe. Und was spielt dazu der Pianist? Man höre und staune: den in feierlichen Tönen erklingenden Kriegsmarsch der Hohepriester aus ›Athalia‹ von Mendelssohn-Bartholdy. Das ist wirklich ein Unfug, der musikverständigen Besuchern den Aufenthalt im Kinematographentheater verleiden muss. Hat denn der ›Klavierkünstler‹ gar kein Verständnis für den Inhalt der vorgeführten Bilder, oder ist er ein Automat im weitestgehenden [sic] Sinne des Wortes?« (*Der Kinematograph* 1909, Nr. 113).

Unpassende Musik erklang der Fachpresse zufolge meistens durch Unachtsamkeit. Der Pianist konzentrierte sich beispielsweise zu sehr auf seine Noten und vergesse darüber das Bild. Auch seien oft keine passenden Noten verfügbar gewesen, oder die Instrumentierung passte nicht zu den Bildern. Doch auch die Theaterbesitzer wurden

dazu aufgefordert, der Musik mehr Aufmerksamkeit zu schenken (vgl. *Der Kinematograph* 1907, Nr. 43).

Als besonders gut zu den Bildern passend wurde Musik angesehen, die synchron erklänge, wenn eine musikalische Quelle im Bild zu sehen sei. Die Musik solle hier eine Illusion von Realität erschaffen.

»Allerdings wurde in *einem* Berliner Theater in dieser Hinsicht ganz Ueberaschendes [sic] geleistet. Hier erschienen Sänger und Musikanten im Bilde; die Musik, bzw. [sic] ein unsichtbarer Phonograph, erzeugt vollkommen taktgemäss [sic] die Melodien welche die Sänger und Musikanten des Bildes hervorbringen sollen« (*Der Kinematograph* 1907, Nr. 11).

Insgesamt betrachtet lässt sich jedoch feststellen, dass man sich bezüglich der Funktion von Musik im Kino noch unsicher war. 1907 schrieb ein Autor der Musikaufführung in einem Heidelberger Kino die Funktion zu, wie ein Text die Bilder zu begleiten. »Die jeder einzelnen Vorführung angepasste Musik der Hauskapelle wirkte als begleitender Text zu den Bildern sehr belebend« (*Der Kinematograph* 1907, Nr. 28).

Auch die sich immer wiederholende Feststellung, dass die Musik *passte* oder *nicht passte*, der jedoch keine nähere Ausführung über die Art der Musik folgte, deutet darauf hin, dass man noch keine genauere Vorstellung davon hatte, was eine *passende* Musik ausmacht. Auch wird ersichtlich, dass den Autoren der Filmfachpresse in der Regel das musikalische Vokabular zur näheren Beschreibung der Musik fehlte.

Methoden der Stummfilmbegleitung und Kritik an diesen

Die im Stummfilmkino verwendeten Methoden zur Bildbegleitung waren vielfältig. In den frühen Jahren des Stummfilms, zur Zeit der Kinopianisten, war die gängigste Methode die Improvisation. Spätestens mit dem Einzug der Kapelle ins Kino wurde jedoch die Illustration oder Kompilation immer wichtiger. Die Komposition für den

Film blieb bis zum Ende der Stummfilmzeit eine Ausnahme. Nur für die großen, bedeutsamen Filme wurde eine eigene Musik komponiert, bei allen anderen Filmen musste man sich mit einer Zusammenstellung von vorhandenen Musikstücken begnügen (vgl. *Der Kinematograph* 1914, Nr. 468). Auch der leitmotivische Einsatz von Musik wurde von der Filmfachpresse empfohlen; die Berichte der Zeitzeugen geben jedoch keinen Hinweis darauf, ob diese Empfehlung in die Tat umgesetzt wurde. Im Folgenden sollen die verschiedenen Methoden der Stummfilmbegleitung vorgestellt werden.

Musikalische Illustration

Die am weitesten verbreitete Vorgehensweise zur musikalischen Begleitung der Bilder während der Stummfilmzeit war die sogenannte Illustration oder Kompilation. Präexistente Stücke, die vom Charakter her passend für eine bestimmte Szene erachtet wurden, wurden nacheinander gespielt – mal ohne verbindende Modulation zwischen den Stücken und mal mit. Eine gute musikalische Illustration sei jedoch nicht nur eine Aneinanderreihung von mehreren Stücken, sondern eine Verbindung der einzelnen Teile zu einem Ganzen, so London (1936, S. 53). Das bloße Aneinanderreihen von Stücken, ohne Modulation, wurde beispielsweise von Gustav Melcher bereits 1909 abgelehnt (vgl. *Der Kinematograph* 1909, Nr. 136).

Für die Illustration wurden Opern, Operetten, Tagesschlager und Stücke aus dem Bereich der klassischen und romantischen Musik verwendet. Diese wurden dann zu »buntscheckigen Potpourris zusammengestellt« (vgl. Thiel 1983, S. 606). Die Aufgabe, für jeden neu er-

scheinenden Film eine passende musikalische Illustration zusammenzustellen, fiel, bis auf Ausnahmen, bis zum Ende der 1920er Jahre dem Kapellmeister zu⁶³.

»Der Film geht durch das ganze Land, er wird überall gezeigt und jeder Kinomusiker muss seine Fähigkeiten an ihm erproben; muss die Arbeit, die Tausende seiner Kollegen bei diesem Film leisten, neu beginnen. Denn der Fabrikant nicht, auch nicht der Verleiher, ja selbst der Dichter nicht, der in diesem Falle [beim Märchenfilm *Rübezahls Hochzeit*] auch der Darsteller der Hauptrolle ist, gibt den Musikern Wünsche oder anregende Befehle. Muss es sein, dass diese ungeheure, wöchentlich neun [sic] Arbeit von jedem Kinomusiker aufs neue [sic] unternomme, [sic] wird?« (*Der Kinematograph* 1916, Nr. 521/2).

Die Filmindustrie nahm zu dieser Zeit noch keine Notiz von der Musik. Selbst 1925 erklärt Leopold Schmidl noch, dass aufgrund der fehlenden Förderung der Musik durch die Filmindustrie diese Aufgabe dem Kapellmeister zufalle (vgl. *Das Kino-Orchester* 1925, Nr. 10a). Einzig die Filmfachpresse veröffentlichte zahlreiche Vorschläge, wie die

⁶³ Die Rolle des Kapellmeisters löste viele hitzige Debatten in der Filmfachpresse aus. Neben Sympathiebekundungen aufgrund der schweren Arbeit der Kapellmeister wurde dieser auch kritisiert. Negativ schätzte man einen Kapellmeister ein, der einfach Musiktitel an Musiktitel reihte. Er wurde als bloßer »Arbeiter« abgetan, der keine Filmmusik »schaffe«, sondern lediglich mehrere Stücke aneinander »schweiße«. Seine Arbeit sei keine künstlerische, sondern eine handwerkliche. Oft weigerte er sich, sich an vorgegebenen Illustrationen der Uraufführungstheater zu orientieren, weil er den Aufführungen seine eigene Note verleihen möchte. Dieses Vorgehen wurde von der Fachpresse, namentlich von Leopold Schmidl, scharf kritisiert. Der Kapellmeister solle sich nicht selber überschätzen und lieber dem Beispiel der Kollegen aus den Uraufführungstheatern folgen, oder, falls eine Illustrationsfolge von der Filmfabrik mitgeliefert wurde, diese verwenden. Hiermit würden sie viel mehr zur Verbesserung der Kinomusik beitragen (*Das Kino-Orchester* 1925, Nr. 16). Weitere Diskussionen beinhalteten die Themen: Wer eignet sich zum Kapellmeister? Oder: Wie kann der Kapellmeister der Arbeitslosigkeit vorbeugen? (vgl. *Das Kino-Orchester* 1925, Nr. 10a u. 19). Im Vergleich mit der deutschen Filmfachpresse widmete ihr amerikanisches Pendant der Rolle des Kapellmeisters deutlich weniger Aufmerksamkeit (vgl. Altman 2004, S. 300–308).

Qualität der musikalischen Illustration anzuheben sei (siehe dazu den letzten Abschnitt des vorliegenden Kapitels).

Laut London sah das Vorgehen bei der Zusammenstellung einer musikalischen Illustration idealerweise folgendermaßen aus:

»The illustrator's work proceeded roughly as follows. He first carefully looked at the film, in order to gain an impression of its content and form. Then at a second performance of the film, in sections, he calculated accurately, with a stop-watch, the times taken in playing the single scenes which he intended to divide musically one from another. After that, the selection of the music began« (London 1936, S. 58.).

Diese von London beschriebene Vorgehensweise gestaltete sich jedoch in der Praxis schwierig. Besonders den Kapellmeistern der Provinz bereitete die Erstellung einer musikalischen Illustration viele Probleme. Oft musste der Kapellmeister, da er den Film nicht vor der Vorstellung zu sehen bekam, aus dem Nichts, nur mithilfe von Zensurkarten und Reklamematerial eine Filmmusik erstellen (vgl. *Das Kino-Orchester* 1925, Nr. 10a).

Bei den Zensurkarten handelte es sich um von der Polizei ausgestellte Karten, auf denen alle Szenentitel eines Films aufgelistet waren. Es wurde jedoch weder der Inhalt einer Szene, noch deren Länge angegeben. Der Kapellmeister musste nun quasi »raten«, was sich hinter den Szenentiteln verbirgt. Die Ergebnisse dieser Bemühungen fielen dementsprechend oft mangelhaft aus. »Nur allein der Geschicklichkeit der Kapellmeister ist es zu danken, wenn das Zensurkarten-Konzert, das man Filmmusik zu nennen pflegt, einigermaßen annehmbar verläuft«, so ein Autor der *LichtBildBühne* (LBB 1926, Nr. 67). Bis in die 1920er Jahre hinein war die Zensurkarte der Behelf, mit welchem der Großteil der Kapellmeister die Musik zu den Filmen auswählte (vgl. *Das Kino-Orchester* 1925, Nr. 11).

Selbst wenn eine Illustrationsfolge der Filmfabrik oder der Fachpresse vorlag, konnten noch Probleme entstehen. Entweder gab es keine Zeit mehr für eine Probe oder die Theaterbesitzer erlaubten

aus finanziellen Gründen keine Extraproben. Dieser Punkt wurde aufs Schärfste von der Fachpresse kritisiert (vgl. *LBB* 1919, Nr. 2, *Das Kino-Orchester* 1926, Nr. 11 u. *Der Kinematograph* 1918, Nr. 579).

Des Weiteren sahen sich die Kapellmeister oft vor der Problematik, die für die Illustration benötigten Stücke nicht bekommen zu können. Darüber hinaus unterschied sich die Besetzung eines Orchesters auf dem Land oft drastisch von der der Uraufführung, und dies nicht nur, was die Stärke der Besetzung anging. Aufgabe der Kapellmeister war es, die Partituren, die für große Uraufführungsortchester geschrieben worden waren, für eine kleinere Besetzung mit anderen Instrumenten umzustellen.

Auch während der Vorstellung konnte noch etwas schief gehen. So ärgerte sich zum Beispiel ein Kapellmeister darüber, dass während der Vorführung der Vorführer den Film plötzlich schneller abspielte als geplant, sodass die Musiker nicht mehr mit diesem Schritt halten konnten⁶⁴ (vgl. *Das Kino-Orchester* 1925, Nr. 9).

Auf weitere Schwierigkeiten während der Vorführung, die auf schlampige Arbeitsweise der Kapelle und des Kapellmeisters zurückzuführen sind, wies ein Leser im Jahr 1918 hin.

»Die Mitglieder versammelten sich vielfach erst in dem Orchesterraum, wenn die Wiedergabe des Films schon begonnen hat, man hört vor den ersten Klängen eine laute Unterhaltung über die Wahl des ersten Musikstückes – das also nicht feststeht – mitten im Bilde endigt eine Musiknummer und nach einer Pause von mehreren Sekunden und erneuter Verständigung wird dasselbe wiederholt oder ein neues vorgenommen« (*LBB* 1918, Nr. 32).

Anders sah die Situation in den Berliner Uraufführungstheatern aus. Dem Kapellmeister eines Uraufführungstheaters wurde sehr viel

⁶⁴ Der Vorwurf an die Operateure, der Musik keinerlei Beachtung zu schenken, wurde von diesen mit der Begründung, dass das schnellere Abrollen des Films oft von den Direktoren verlangt werde, die je nach Besucheranzahl den Film schneller oder langsamer vorführen wollten, abgewiesen (vgl. *Das Kino-Orchester* 1925, Nr. 10b).

mehr Aufmerksamkeit vonseiten der Filmfabriken und der Theaterbesitzer entgegengebracht. Besonders bei der Erstaufführung galt es, das Publikum und die Presse zu beeindrucken⁶⁵. Im Normalfall hatte ein Kapellmeister drei Tage oder länger Zeit, die Musik für einen Film zusammenzustellen. Ein privater Vorführer spielte dem Kapellmeister den Film Szene für Szene vor. Dieser suchte die passende Musik in seinem Notenarchiv zusammen. Das Notenarchiv von Werner Schmidt-Boelcke beispielsweise umfasste etwa 4.000 Stücke⁶⁶. Bei Rückfragen konnte der Kapellmeister im Gespräch mit dem Regisseur inhaltliche Fragen klären (vgl. Seidler 1979, S. 44 f.). Der Filmfachpresse zufolge begnügten sich Berliner Kapellmeister wie Schmidt-Boelcke nicht mit einfachem Aneinanderreihen von Stücken. Sie wurden beispielsweise von Schmidl als künstlerische Instanz beschrieben, die an der hohen Kunst des Komponierens teilnehme.

»Er dringt in das Geistige des Filmwerks ein, er findet es auch dort, wo es gar nicht vorhanden ist. Er schafft die Geistigkeit, die Ideen, die Probleme, die Gegensätze erst durch seine Musik und er hebt so das Filmwerk in die Regionen der wahren Kunst, er dichtet eben mit und durch seine Musik« (*Das Kino-Orchester* 1925, Nr. 16).

Auch bei den Uraufführungen selbst profitierte dieser Kapellmeister von vielen Vergünstigungen, die dem provinziellen Kapellmeister nicht zugutekamen. Nicht nur wurde das Orchester für die Urauffüh-

⁶⁵ Die Kapellmeister beklagten sich jedoch oft, dass die Vergünstigungen größtenteils nur für die Uraufführung galten, bereits am zweiten Spieltag, wusste Kapellmeister Stefan Martin dem *Kino-Orchester* zu berichten, wurden viele Musiker wieder entlassen (vgl. *Das Kino-Orchester* 1926, Nr. 19).

⁶⁶ Den Berliner Kapellmeistern stand auch eine im Jahr 1926 von der Firma *Maxim Müller* gegründete Leihbibliothek für Kinomusik zur Verfügung. Hier konnten die Kinos, die nicht über die Mittel verfügten, teure Musikalien zu kaufen, diese ausleihen (vgl. *Das Kino-Orchester* 1926, Nr. 15).

rung verstärkt, auch verfügten die Kapellmeister über Pulte, mit denen sie mit den Operateuren bei Bedarf kommunizieren konnten, und über Fußschalter, mit denen sie das Orchester auf spontane Änderungen hinweisen konnten (vgl. Seidler 1979, S. 46). Eine optimale Durchführung einer Illustration war hier also viel wahrscheinlicher als auf dem Land.

Durch die Zusammenarbeit der Uraufführungstheater und Impulse von bedeutenden Kapellmeistern wie Giuseppe Becce, Alexander Schirmann, Willy Schmidt-Gentner und Werner Schmidt-Boelcke wurde die Kultur der musikalischen Filmillustration derart perfektioniert, dass ihre »emotionale« Wirkungsmacht der Originalkomposition kaum noch nachgestanden haben dürfte (vgl. Fabich 1993, S. 20). Von Berlin aus erweiterte sich die Illustrationspraxis zu einem ganzen Industriezweig. Viele der Uraufführungskapellmeister verdienten auch dadurch, dass sie ihre Musikfolgen an kleine Kinos verkauften (vgl. Seidler 1979, S. 48). Zunehmend ab 1918 erkannten auch die Musikverlage die Zugkraft von Filmen und begannen, Musikstücke für die Illustration aus allen Sparten für Kinoorchester aufzubereiten (siehe dazu im letzten Abschnitt des vorliegenden Kapitels).

Neben den zahlreichen Bemühungen, die Qualität der musikalischen Illustration anzuheben (siehe dazu den zweiten Abschnitt im vorliegenden Kapitel), wurde auch dazu aufgerufen, Musik eigens für den Film zu komponieren.

Für den Film komponierte Musik

»Auf! Ihr Filmfabrikanten zum Komponistenwettstreit!«, fordert Max Oltzki bereits im Jahr 1909 (*Der Kinematograph* 1909, Nr. 137). Bedeutende Dramatiker und Lustspieldichter hätten sich bereit erklärt, für die Kinobühne zu schreiben, sicher seien nun auch die Komponisten dazu bereit, sich in den Dienst des Kinos zu stellen (*Der Kinematograph* 1909, Nr. 137). Eine der Hauptforderungen der Filmfachpresse

war eine für den Film komponierten Musik⁶⁷. Die Fachpresse betrachtete die durchkomponierte Begleitung eines Films als erforderlich dafür, diesen zu einem künstlerischen Gesamtkunstwerk zu erheben.

»Erst dann wird die Filmkunst die höchste Stufe ihrer Vollendung erreichen, wenn alle drei Faktoren gleichwertig harmonisch zusammenwirken: das schöne Bild, die naturwahre Darstellung und die das Ganze belebende Musik« (*Der Kinematograph* 1918, Nr. 599).

Auch Ottenheym beschreibt den durchkomponierten Film als »das Ideal für die Musikbegleitung zum Stummfilm« (Ottenheym 1944, S. 94). Die Wirkung einer für den Film komponierten Musik wird bereits 1909 erkannt.

»Erst kürzlich hatte ich Gelegenheit Musiker von Namen in ein Kinotheater zu führen, das an jenem Abend äusserst [sic] packende Moment vorführte, zu denen der musikalische Hauspauker auf einem verstimmtten Klimperkasten geradezu empörend herumhackte, sodass er uns den Aufenthalt unendlich machte; sie waren aber einstimmig der Meinung: hierzu müsste man eine Musik schreiben und die Sache würde erst dann richtig verstanden, würde weit ergreifender wirken« (*Der Kinematograph* 1909, Nr. 137).

Auch Leopold Schmidl drückt im Jahr 1910 die Hoffnung auf für den Film komponierte Musik aus:

»Wir sind leider heute noch nicht so weit, dass, ebenso wie die Dichter und Schriftsteller, sich auch die Komponisten in den Dienst der Lichtbildkunst

⁶⁷ Nur einige wenige Autoren sprachen sich gegen eine Komposition für den Film aus. Paul Medina schrieb beispielsweise, dass die Musik, sobald sie ein gewisses Ausmaß einnähme, den Film in den Hintergrund dränge. Filmkompositionen würden die »Substanz der Filmidee für sich usurpieren« und somit das Bild stören. Die Filmmusik müsse also Utopie bleiben (vgl. *Der Kinematograph* 1923, Nr. 847a). Aussagen wie diese zogen in der Regel Diskussionen nach sich, in denen andere Autoren sich vehement für eine Komposition für den Film aussprachen, wie beispielsweise der Filmkomponist Marc Roland (vgl. *Der Kinematograph* 1923, Nr. 851).

stellen würden: damit wäre freilich der ganzen Misère mit einem Schlage abgeholfen. So lange nun nicht jedem grösseren [sic] Bilde mit dramatischem Vorwurfe aus berufener Feder die angepasste Begleitmusik beigegeben ist, so lange muss es dem einzelnen Pianisten überlassen bleiben, nach dem Masse [sic] seines Empfindens und seines Könnens Ersatz zu schaffen« (*Der Kinematograph* 1910, Nr. 183).

In der Realität konnte sich jedoch für den Film komponierte Musik erst langsam durchsetzen. Nur einige wenige, künstlerisch wertvolle Filme lohnten aus Sicht der Industrie die Komposition einer Filmmusik. Die restlichen neunzig Prozent mussten sich mit Gelegenheitsmusik und Illustrationsfolgen begnügen (vgl. Birett 1970, S. 8). Schmidl kritisierte noch 1919 an diesem Vorgehen, dass viele Fehler, welche die Filmmusiken der großen Filme aufwiesen, durch Übung anhand der unbedeutenden Filme hätten vermieden werden können. In diesem Sinne habe der Kostenpunkt die Entwicklung der Filmmusik aufgehalten (vgl. *Der Kinematograph* 1919, Nr. 642/43).

Gründe für das Ausbleiben von komponierter Musik für den Film sahen er darin, dass es keine Musiker gegeben habe, die in der Lage gewesen wären, ein mehraktiges Filmdrama mit einer Musik zu versehen, die »mehr wäre als eine langweilige, thematische Verarbeitung einiger weniger musikalischer Motive« (*Der Kinematograph* 1920, Nr. 700). Außerdem könne der Komponist nicht mit vielen finanziellen Mitteln rechnen. Für die Komposition würde er zwar bezahlt, aber Aussicht auf Tantiemen habe er nicht, und so sei sein Werk innerhalb weniger Wochen wieder vergessen (vgl. ebd.).

Als weiteren Grund für das Ausbleiben von Kompositionen für den Film sah die Presse, dass das Publikum sich mit der bisherigen Musik zufrieden gäbe und nicht nach einer künstlerischen Filmmusik verlange. Der Fabrikant sehe es nicht als seine Aufgabe an, den Leuten höhere Ansprüche beizubringen (vgl. *Der Kinematograph* 1923, Nr. 847b). Vor allem aber wurde der Filmindustrie vorgeworfen, dem Thema Musik nicht das eigentlich angemessene Interesse entgegenzubringen.

»Der Filmkomponist, wie wir ihn erwarten, ist ja längst in Bereitschaft und wartet nur auf den Ruf der Industrie, um sich in ihren Dienst zu stellen, wie der Filmdichter ja auch teils von allem Beginne an Filmdichter war, teils aus allen Gebieten der Literatur zum Film hinüberschwenkte. Wenn dies endlich auf allen Linien geschehen wird, dann wird der Komponist sich wohl über gute Bezahlung ebenso freuen können wie heute der Filmliterat« (*Der Kinematograph* 1913, Nr. 354).

Von der Filmfachpresse wurde eingeräumt, dass Versuche, eine Musik für einen Film komponieren zu lassen, sich bisher als unrentabel erwiesen hatten. Der Film müsse eine gewaltige Lebensdauer und eine überdurchschnittlich hohe Anzahl an Aufführungen haben, um die Kosten einer solchen Vertonung zu decken. Dieser Grund erschien jedoch für die Fachpresse nicht nachvollziehbar. Die Fabriken sollten sich ihres Erachtens nicht scheuen, bei Filmen, die Hunderttausende in der Herstellung kosten, 5.000 bis 10.000 Mark für die Bearbeitung der Musik samt Abschriften der Noten aufzuwenden. Dieses verteuere zwar die Filmkopie um 300 bis 500 Mark, gewähre jedoch die höchste Wirkung und fördere den Absatz des Films, so ein Autor der *LichtBildBühne* (1919, Nr. 2).

Bis 1917 wurde betont, dass die Filmfabrikanten sich nicht um die Musik zum Film kümmern würden (vgl. *Der Kinematograph* 1916, Nr. 500, 521 u. 522). Im Jahr 1918 machte sich anscheinend jedoch langsam ein Wandel bemerkbar, wie der Operettenkomponist und Kapellmeister Carl Alexander Raida mit Genugtuung vermerkte:

»Als ich vor vielen Jahren [...] anregte, zu den einzelnen Films [sic] eine eigens angepasste Musik schreiben zu lassen und ich ferner zu beweisen suchte, wie notwendig dies sei, um volle künstlerische Wirkungen zu erzielen, konnte ich meine Ideen nicht durchsetzen. Zwar fand ich wohl in dem Direktor einer unserer ersten Filmgesellschaften einen ›im Prinzip‹ geeigneten Anhänger. Er brachte meinen Plänen volles Verständnis entgegen, hielt aber die ›praktische Durchführung doch einstweilen für zu umständlich und zu kostspielig‹. Eine andere, heute führende Gesellschaft in der Filmbranche, war dagegen so entsetzt über mein Ansinnen, dass sie mir kurz antworteten, ›sie denke nicht daran, sich mit Musik abzugeben‹. Beide Gesellschaften [...]

haben sich mittlerweile freilich längst bekehrt, genau so [sic] wie aus dem Saulus ein Paulus wurde« (*Der Kinematograph* 1918, Nr. 599).

Doch dies war bei nur einigen wenigen Firmen der Fall. Die Regel war, dass ein Großteil der Filmfabriken auch in den 1920er Jahren Filmmusik nicht als ihre Verantwortung ansah (vgl. *Der Kinematograph* 1920, Nr. 700). Im Jahr 1927 wird darauf hingewiesen, dass die musikalische Begleitung von Filmen immer noch allein auf den Zensurkarten beruht (*Das Kino-Orchester* 1927, Nr. 1).

Zu den ersten Filmen in Deutschland, zu denen eine Musik komponiert wurde, gehörten die beide im Jahr 1913 erschienenen Filme *Der Student von Prag* (D 1913, Regie: Hanns Heinz Ewers, Musik: Josef Weiss) und *Die Wittenberger Nachtigall* (D 1913, Regie: Erwin Báron, Musik: Rudolf Barón). *Der Kinematograph* veröffentlichte eine Kritik zu der Filmmusik des Films *Der Student von Prag*, komponiert von Josef Weiss. Die Musik wurde jedoch aufgrund ihres »unfertigen Wesens« negativ bewertet (*Der Kinematograph* 1913, Nr. 350). Da zur Zeit der Premiere die Instrumentation des Stückes noch nicht fertig war, wurde die Musik nur von einem Pianisten vorgetragen, deshalb ließe sich noch nicht sagen, ob die Komposition wirklich passend sei. Man hob jedoch lobend hervor, dass die Musik viel Melodik besitze, klar, leichtfüßig und plastisch klinge und den Charakter einer Stütze der Filmhandlung habe (vgl. ebd.).

Dass man in der Folgezeit immer mehr Filme vertonte, wurde von Leopold Schmidl positiv aufgenommen.

»Eine alte Sehnsucht aller wirklich musikalischen Kinobesucher und aller wirklich für den Film begeisterten Kinomusiker wird in letzter Zeit mehrfach erfüllt. Es ist die Opferwilligkeit von Seite einiger großer fortschrittlich gesinnter Filmfabriken, zu bedeutenden Filmen die Musik durch namenhafte oder noch unbekannte Komponisten schreiben zu lassen« (*Der Kinematograph* 1919, Nr. 642/43).

Als negativ sah er an, dass auch die Komponisten den Film erst nach Fertigstellung sehen konnten. Wünschenswert wäre es, so Schmidl,

wenn Filmregisseur und Komponist »Hand in Hand« gingen und gemeinsam während der Produktion des Films arbeiten würden. Dies sei jedoch fast nie der Fall. Der Musiker würde immer erst zugezogen, wenn der Film fertig sei und so bleibe ihm wieder nur übrig, den »Film als ein Opernlibretto, als ein fertiges Textbuch« zu behandeln (vgl. *Der Kinematograph* 1921, Nr. 739).

Abgesehen von der fehlenden Absprache zwischen Regisseur und Musiker, traten auch bei der Erstaufführung einer für den Film komponierten Musik häufig Probleme auf. Der Auftrag einer Vertonung wurde meist erst spät erteilt, oft war die Musik nicht rechtzeitig zur Uraufführung fertig (vgl. Ottenheim 1944, S. 94). Doch auch wenn die Musik rechtzeitig vorlag, scheiterte die gelungene Vorführung von Musik und Film oft daran, dass der Film in letzter Minute noch geändert wurde oder aus Zensurgründen einige Szenen herausgeschnitten wurden (vgl. ebd.).

Nach der Uraufführung begann »der Leidensweg der Partitur in die Provinz« (Bagier 1925, S. 351). Oft war der Film schon zu diesem Zeitpunkt gekürzt oder beschädigt und passte somit nicht mehr mit den Noten zusammen. Je nach Kinotheater wurde dann die Musik mit anderer als der angegebenen Besetzung umgesetzt oder von schlechten Musikanten gespielt. Guido Bagier berichtete von einer Vorführung mit »eigener Musik«:

»Mit einer halber, drittel oder zehntel Besetzung wird, wenn der Theaterbesitzer den lobenswerten Ehrgeiz hat, sich der angegebenen »eigenen Musik« zu bedienen, meist ohne jede Probe die Komposition heruntergespielt, ein Grausen für den zufällig anwesenden Verfasser, ein Rätsel für den Kunstfreund, der den geachteten Namen des Komponisten kopfschüttelnd mit den vorgeführten Tönen verknüpft« (Guido Bagier 1925, S. 351 f.).

Improvisation im Stummfilmkino

Eine weitere bedeutende Methode der musikalischen Begleitung war die Improvisation. Improvisiert wurde im Stummfilmkino vor allem

von Pianisten. Für ein nur durchschnittliches Ensemble schied die Improvisation von vornherein aus, so Ottenheim. Nur begabte Musiker kleiner Ensembles wagten sich, als Überleitung von Stück zu Stück zu improvisieren (vgl. Ottenheim 1944, S. 12).

Aus der Tatsache, dass der Pianist insbesondere im frühen Stummfilmkino tätig war, ergibt sich, dass die Methode des Improvisierens vor allem in den Jahren vor 1913 in der Filmfachpresse diskutiert wurde. Für den Pianisten im Centraltheater Plauen stellt das Phantasieren die wichtigste Fähigkeit für jeden Pianisten des Kinos dar.

»Die Hauptbedingung für einen guten Kinopianisten ist und bleibt die Begabung *kunstgerecht* phantasieren zu können, d. h. schnell und sicher – wenn möglich [sic] an bekannte, aber passende Themata anlehnend – eine freie Improvisation darbieten zu können, die vor dem Richterstuhl der Kunst zu bestehen vermag. Diese Begabung ist – angeboren und auf keinem Konservatorium zu lernen, die Form, die Technik, das Repertoire [sic] überhaupt ist zu erlernen, die freie Erfindung ist ein Geschenk der Muse. [...] Derjenige Pianist, bei dem Phantasie und technische Fertigkeit in Verbindung mit feinem Geschmack auf hoher Stufe steht, der wird auch einen Kinopianisten *commo il faut* personifizieren« (*Der Kinematograph* 1909, Nr. 116).

Nach Dettke (1995, S. 29) improvisierten die Pianisten entweder frei aus dem Augenblick heraus oder bereiteten einige Themen oder Motive vor und variierten diese dann im Laufe des Films. Den ausgewerteten Artikeln des *Kinematographen* zufolge war es primär die zweite Vorgehensweise, die angewandt wurde. Hier wird wiederholt berichtet, dass Pianisten verschiedenste Stücke in ihre Improvisation einbezogen.

Es mag zwar einzelne ausgezeichnete Improvisatoren gegeben haben, so Ottenheim (1944, S. 9), doch was die Mehrzahl der Solisten auf dem Klavier an Begleitmusik produzierte, war indiskutabel. Mit der Schwierigkeit des Phantasierens beschäftigte sich Leopold

Schmidl⁶⁸ ausführlich. Die Fähigkeit, Phantasieren zu können, fände man nicht selten, da es nichts weiter sei als »eine in Töne umgesetzte Gefühls- oder Persönlichkeitsstimmung ohne jede Schulung« (*Der Kinematograph* 1910, Nr. 183). Schwierig sei es jedoch, einen guten Kino-Pianisten zu finden, der Phantasieren könne, da dieser seine Phantasie an ein »vorhandenes Sujet« (ebd.), also die Bildidee, binden müsse. Gebunden an eine Idee, zu einer festen Zeit, also quasi auf Kommando hin, zu phantasieren, stände jedoch im Gegensatz zu der Natur des Phantasierens. Konfrontiert mit dieser Aufgabe sehe der Pianist nur zwei Auswege: Entweder er beachte die Bilder gar nicht und spiele vom Blatt oder auswendig eine Melodie, die er sich im Vorhinein überlegt habe, oder er spiele eine Aneinanderreihung von bekannten Melodien, die dem Stimmungsgehalt der Bilder einigermaßen entsprachen. Beide Wege seien jedoch unbefriedigend; der zweite Weg besonders, da der Pianist oftmals keine passende Melodie zur Hand habe und er aufgrund der Schnelligkeit der Bilder keine Zeit habe, sich zu überlegen, was er spielen könnte. Ein Aneinanderreihen von bekannten Melodien sah Schmidl als sinnlos an, da die Filmbilder keine voneinander abgetrennten Episoden seien, sondern eine fortlaufende Handlung zu eigen hätten. Dementsprechend müsste sich auch die Musik weiterentwickeln und sich den »inneren Zusammenhang der Bilder zu eigen machen« (ebd.). Schmidl schlug deshalb vor, dass sich der Pianist zuvor eine Ouvertüre oder ein Motiv zurechtlegen sollte, das dieser dann während der Bilder je nach Stimmung variere. Der Pianist solle also nicht frei improvisieren, sondern gebunden an ein Motiv improvisieren. Auch wurde hier bereits darauf hingewiesen, dass sich der Pianist im Idealfalle für jede Person ein passendes Motiv überlegen sollte. Der große Vorzug der

⁶⁸ *Lichtbild und Begleitmusik* (vgl. *Der Kinematograph* 1910, Nr. 183) und *Die Phantasie des Kinomusikers* (vgl. *Der Kinematograph* 1912, Nr. 300).

Improvisation sei die Flexibilität, mit welcher der Musiker auf die sich verändernden Bilder eingehen könne (vgl. ebd.).

Den improvisierenden Pianisten gab es zwar, besonders in ländlichen Gegenden bis weit in die Stummfilmzeit hinein, doch in den größeren Kinos und Provinzhauptstädten wurden diese schnell abgelehnt. Max Olitzki verlangte bereits 1909, sich nicht mehr auf die Improvisationsgabe der Musiker zu verlassen:

»[Man] sollte [...] zu den Szenen gleichfalls die passende Musik setzen lassen und sich nicht darauf verlassen, dass die Hauskapelle oder der Kinoklavierspieler zu den Sujets phantasiert« (*Der Kinematograph* 1909, Nr. 137).

Auch Schmidl zeigte sich 1914 enttäuscht von den Fähigkeiten der Kinopianisten:

»Fortschritte, neue Gesichtspunkte, ja selbst neue Ideen kann der einzelne Pianist vielmehr eher verdeutlichen und in die Tat umsetzen, als eine in das Kinotheater versetzte Künstlerkapelle. [...] Es ist aber leider so, dass fast nirgends daran gedacht wird, auch die einzelnen Kinopianisten zu einer künstlerischen Tätigkeit zu verpflichten. Auf Grund meiner Erfahrungen kann ich sogar behaupten, dass mit Bezug auf die Klaviermusik im Kino ein grosser [sic] Rückschritt zu verzeichnen ist« (*Der Kinematograph* 1914, Nr. 367).

Schmidl sprach von einer Umkehrung des gesamten Gebiets der Kinomusik (ebd.). Zu Beginn ihrer Entwicklung seien es vor allem Pianisten gewesen, die neue Impulse in die Kinomusik einbrachten. Doch in den vergangenen vier Jahren habe die Kinomusik nicht von neuen Ideen der Pianisten profitieren können.

»Eher kann von einer Verschlechterung die Rede sein. Denn so viele Kinotheater ich auch besuche, um Informationen und Anregungen innerhalb der Kinomusik zu geben, überall sitzt am Klavier der Musiker ohne Material. Nirgends ist ein Notenblatt zu entdecken, nirgends eine regelrecht zusammengestellte Begleitmusik« (*Der Kinematograph* 1914, Nr. 367).

Schmidl kritisiert, dass der Kinopianist noch immer darauf bestehe, spontan zu den Bildern zu improvisieren. Doch der »Naturmusiker«

(ebd.) habe sich überlebt. Aus der Not habe der Pianist eine Tugend gemacht. Nur da er nicht in der Lage gewesen sei, vom Blatt zu spielen, habe er phantasiert. Der Naturmusiker begrenze sich auf »die Umkehrungen des Themas, auf einige Nachahmungen, Tonartänderungen und Sequenzreihen« (ebd.) und bezeichne dies als Phantasieren.

»Also: Schluss meine Herren Kinopianisten mit den angeblich geistreichen Illustrationen. Lassen sie sich Ouvertüren, Phantasien, Charakterstücke und Potpourris kommen, oder noch besser lernen Sie vorher vom Blatt lesen« (*Der Kinematograph* 1914, Nr. 367).

Schmidl verlangte also, dass die Improvisation zugunsten einer musikalischen Illustration mit schon vorhandenen Stücken eingestellt werde. »Ein gut vom Blatt gespieltes kleines Stück, dessen Inhalt mit der Stimmung im Film nur halbwegs« übereinstimme, habe »mehr Wirkung als die halbstündige Variation des Feuerzaubermotivs in der Tonart C-Dur, untermengt mit allerlei aktuellen Schlagerphrasen« (ebd.). Als Lösung für das Problem schlug Schmidl vor, dass jeder Pianist vor seiner Einstellung sein Notenrepertoire vorzeigen müsste (vgl. S. 139 zur Bedeutung des Notenrepertoires sowie Abb. 10 und Abb. 14).

Die zunehmende Ablehnung des Improvisierens steht in engem Zusammenhang mit den komplexer werdenden Filmen. Eine dem Film sinngemäß angepasste musikalische Begleitung wurde verlangt, die durch die Improvisation des Pianisten in der Regel nicht gewährleistet war (vgl. *Der Kinematograph* 1917, Nr. 563).

Leitmotivische Begleitung der Bilder

Auf die Möglichkeit, Leitmotive innerhalb einer musikalischen Illustration einzusetzen, wurde bereits im Jahr 1911 hingewiesen. Einen guten Kinopianist zeichne es aus, dass er bei jedem Auftritt oder Abgang einer handelnden Person das gleiche Motiv ertönen ließe, um eine Person sofort erkennbar zu machen (vgl. *LBB* 1911, Nr. 19).

Durch diese vermehrte Anwendung eines Motivs werde die Handlung verständlicher und der Zuschauer besser durch dieselbe geführt. Als Musikstücke, die sich als Leitmotive eignen, wurden Schuberts *Wanderer*, Beethovens *Mondscheinsonate* und allgemein Chopin und Brahms genannt (vgl. ebd.).

Die Hauptcharaktere jedes Films seien so scharf geschnitten, »dass das Wagner'sche Kompositionsgesetz auch im Film ohne Schwierigkeit angewendet werden« könne, so der Kapellmeister und Kinematographautor Alexander Schirmann. Weiter erklärte er:

»Ich stelle die Personen meiner Oper vor mich hin, sehe sie mir genau an; ich betrachte das Kleid, das sie tragen und nun höre ich hin, was sie mir zu sagen haben. So wie diese Personen sprechen und nicht anders, so lasse ich sie singen!« (*Der Kinematograph* 1917, Nr. 536).

Auch auf eine weitere Art und Weise, sich durch Leitmotive auf den dramaturgischen Hergang des Bildes zu beziehen, wurde von einem Autor hingewiesen. Sehe beispielsweise eine Person im Traum eine andere Person, solle das Motiv dieser im Traum erscheinenden Person in abgeschwächter Form erklingen (vgl. *LBB* 1913, Nr. 5). Der Einsatz von Liedern als Leitmotive wurde von der Filmfachpresse ebenfalls angeregt (siehe dazu im letzten Abschnitt des vorliegenden Kapitels).

Positiv wies die Filmfachpresse auch auf die leitmotivische Arbeit Eduard Künnekes in seiner Musik zu dem Film *Das Weib des Pharao* (D 1922, Regie: Ernst Lubitsch) hin. Künneke verwende einfache und sinnfällige Themen und setze diese als Leitmotive während des Films ein. Hier wurde ein geschickter Weg gesehen, einen Vielakter bis zur letzten Szene abwechslungsreich zu illustrieren (vgl. *Der Kinematograph* 1921, Nr. 788).

Auseinandersetzung der Presse mit der musikalischen Illustration

Da die musikalische Illustration mit bereits vorhandenen Stücken die vorrangige Methode zur Begleitung der Filme war, war die Anhebung der Qualität dieser Methode ab spätestens 1913 bis zum Ende der Stummfilmzeit das Hauptanliegen der Filmfachpresse. Bis auf wenige Ausnahmen zielen die Berichte der Presse allein auf die musikalische Illustration ab.

Aus den zahlreichen Kritiken an der ›unpassenden‹ Musik entwickelten sich zunehmend spezifischere und genauere Empfehlungen für die musikalische Illustration des Films. Die ersten konkreten Empfehlungen für eine bestimmte Musik waren genrespezifisch. Am Ende der Entwicklung standen detaillierte Musikszenarien, oftmals zusammengestellt von den Kapellmeistern der Uraufführungstheater, die den Kapellmeistern im ganzen Land helfen sollten, die Bilder zu illustrieren. Ein besonderes Augenmerk der Presse lag auch auf der Illustration mit dem Schlager beziehungsweise dem Lied. Neben diesen Bemühungen veröffentlichten die Zeitungen zahlreiche praktische Tipps für die Musiker und Kapellmeister. Im Folgenden sollen die verschiedenartigen Bemühungen, die Qualität der musikalischen Illustration anzuheben, dargestellt werden.

Genrespezifische Empfehlungen für die musikalische Illustration

In den frühen Jahren des Stummfilms fielen die Vorschläge der Fachpresse zur Wahl der zu verwendenden Stücke noch recht oberflächlich aus. Die meisten dieser Vorschläge waren filmwerkunspezifische Empfehlungen. Auch wurden oft noch keine bestimmten Musikstücke genannt, sondern nur ganz allgemein auf Komponisten hingewiesen, die für die Illustration als passend angesehen wurden. Die Zeitschriften unterschieden jedoch schon sehr früh zwischen verschiedenen Filmgenres. Die *LichtBildBühne* zum Beispiel riet 1911 vorrangig zu Komponisten der europäischen Klassik und Romantik wie Wolf-

gang Amadeus Mozart, Giuseppe Verdi, Daniel-François-Esprit Auber, Charles Gounod, Georges Bizet, Robert Schumann, Franz Schubert, Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Frédéric Chopin, Felix Mendelssohn Bartholdy, Edvard Grieg und Richard Wagner als Begleitung von hochtragischen und dramatischen Bildern (vgl. *LBB* 1911, Nr. 19). Auch Opernphantasien wurden für Dramen empfohlen. Da diese jedoch in Kleinigkeiten oft nicht mit dem Bild übereinstimmten (es trifft zum Beispiel eine tragische Szene auf ein Thema im Polkatak), sei es hier am Kapellmeister, spontan die betreffende Stelle zu überspringen (vgl. *Der Kinematograph* 1911, Nr. 255). Guten Eindruck mache es auch, wenn man bei Dramen mit starken Gegensätzen verschiedene Musikstücke zusammensetze, sodass zum Beispiel, wenn ein Tanz vorkomme, ein Walzer oder Derartiges eingeflochten werden sollte (vgl. ebd.).

Als erstes konkretes Beispiel nannte Gruner, der Redakteur des *Kinematographen*, *Åses Tod* aus der *Peer-Gynt-Suite* von Grieg genannt, »denn Tote gibts in den Dramen immer mehr als genug« (ebd.). Bei Schaustücken müsse die Musik international sein und Opern- und Operettenmelodien sowie bekannte Konzertstücke und moderne Walzer gespielt werden (vgl. *LBB* 1911, Nr. 19).

Zu komischen Filmen empfahl man, amerikanische und englische Melodien zu verwenden und auch Anklänge an »Gassenhauer« bei passenden Anlässen einzusetzen. Hierbei sei vor allem der 2/3- und 6/8-Takt zu bevorzugen. Reisebilder sollten, wenn möglich, mit Stücken aus den jeweiligen Ländern versehen werden. »Ein Wiener Walzer passt nicht zu den Bildern von der Riviera« (ebd.), mit diesen Worten wies die *LichtBildBühne* darauf hin, dass besonders bei Reisebildern noch viel gesündigt werde. Bei Naturaufnahmen riet beispielsweise Gruner zu Gavotten, Tänzen und lokalgefärbten Genrestücken (vgl. *Der Kinematograph* 1911, Nr. 255).

Im Laufe der Jahre wurden die genrespezifischen Empfehlungen der Fachzeitschriften immer konkreter. Besonders bezüglich der Illustration von Kriegsfilmern wurden in der *LichtBildBühne* genauere Angaben gemacht. Hierbei werden nicht nur musikalische Stile oder Komponisten genannt, sondern konkrete Stücke vorgeschlagen.

Das Risiko bei der Illustration von Kriegsfilmern sei, dass die Stimmung immer ähnlich bliebe und somit die Gefahr bestehe, dass die Musik eintönig wirke. Als Lösungsvorschlag nannte Urgiß die Verwendung von deutschen Soldaten- und Kriegsliedern. Hierbei sei jedoch wichtig, nicht immer bekannte Lieder, sondern auch unbekannte zu verwenden.

»Für den Abschied brauchen: nicht immer: ›Muß i denn, muß i denn zum Städtle hinaus‹, oder ›Nun ade, du mein lieb Heimatland‹ oder ›Hinaus in die Ferne‹ gewählt zu werden, denn von ebenso großer Wirkung sind auch die weniger bekannten: ›So leb' ich denn wohl, wir müssen Abschied nehmen‹, oder das Reservistenlied ›Was zieht so fröhlich durch die Gassen?‹, oder des Kriegers Abschiedslied: ›Wehe, dass wir scheiden müssen‹« (LBB 1914, Nr. 90).

Des Weiteren schlug Urgiß vor, Lieder wie *Wir sind die Musketiere vom zehnten Regiment* oder *Dragoner sind stets lustig einzusetzen*, wenn die jeweilige Truppe im Bild zu sehen sei, um damit die Zugehörigkeit der Krieger zu betonen. Lieder sollten also hier bereits in leitmotivischer Form eingesetzt werden (vgl. ebd.).

Militärmärsche von Schubert und die *Militärsinfonie* von Haydn wurden zwar auch als passend angesehen, doch Urgiß riet von der losen Aneinanderreihung von Marschmusik ab, zum einen, da die Musik zu eintönig sei, und zum anderen, weil sie keine Charakterisierung der Vorgänge auf der Leinwand ermögliche. Als passender erachtete er Stücke aus den Opern und Operetten, wie *Rienzi* von Richard Wagner und *Die Maccabäer* von Anton Rubinstein. Musik, die zu Zweikämpfen in der Oper verwendet werde, sei jedoch zu vermei-

den, da diese Musik in Verbindung mit größeren Kampfszenen lächerlich wirke (vgl. *LBB* 1914, Nr. 90). Auch wurde darauf hingewiesen, dass in Kriegsfilmten übertrieben viele Effekte eingesetzt werden und dass nicht jeder im Bild zu sehende Schuss durch Trommeln betont werden müsse (vgl. *Der Kinematograph* 1914, Nr. 411).

Die Popularität von Kriegsfilmten wurde, wie Abb. 17 zeigt, bereits 1913 auch von Musikverlegern erkannt.



Abb. 17: Noten für Marschmusik (*Der Kinematograph* 1913, Nr. 337)

Die Filmmusik-Führer des *Kinematographen* und der *LichtBildBühne*

Aufgrund des Desinteresses der Filmindustrie und der oftmals augenscheinlichen Überforderung der Kapellmeister sah sich die Fachpresse dazu berufen, den Musikern und Kapellmeistern zu Hilfe zu

eilen. Die Rufe der Fachpresse nach von den Filmfabriken zusammengestellten Illustrationsfolgen waren bisher unbeantwortet geblieben. Die Filmfachzeitschriften wollten nun selbst den Musikern Musikszenarien präsentieren.

Leopold Schmidl veröffentlichte im Jahr 1916 den Artikel *Musterbeispiele für die Musik zum Film*, um zu demonstrieren, wie eine gelungene musikalische Illustration aussehen könne (*Der Kinematograph* 1916, Nr. 521/2). Als Beispiel verwendete er den Märchenfilm *Rübezahl's Hochzeit* (D 1916, Regie: Paul Wegener). Der Autor besuchte die Uraufführung des Films in Berlin und schrieb die dort verwendeten Stücke nieder. Da er sie als sehr passend erachtete, veröffentlichte er sie im *Kinematographen*. »Würden nur dreissig [sic] Lichtspielhäuser die genannten Stücke verwenden, liesse [sic] sich bereits ein grosser [sic] Fortschritt in der Filmmusik erzielen«, so beurteilte er das Potential einer Veröffentlichung von Musikfolgen (ebd.).

Schmidl schlug vor, dass in Zukunft der Kapellmeister, der die Uraufführung leite, sich mit besonderer Mühe der Auswahl der Musikstücke widmen und diese danach seinen Kollegen zur Verfügung stellen solle. Mithilfe der Filmfabrik oder aber durch das Fachblatt ließen sich die Vorschläge verbreiten, so dass eine einheitliche Filmmusik entstehe. Der Autor räumte jedoch ein, dass ein solches Verfahren undurchführbar sei, da der Film schon längst überall erschienen sei, bevor sich die Filmillustration verbreiten könne. Es sei deshalb an der Filmfabrik, ein oder zwei musikalische Berater einzustellen, die ein Filmmusikprogramm nach dem vorgeschlagenen Muster ausarbeiten und mit dem Film zusammen verleihen. Die Filmmusik, so der Autor, spiele heute eine viel zu große Rolle, als dass hier nicht Vorschläge und Reformen dringend nötig seien. Diese Vorschläge könne jedoch nur der Kinomusiker geben, da die Filmhersteller der Kinomusik keine Beachtung schenkten. Auch war sich Schmidl darüber bewusst, dass sich die Vorschläge aufgrund der verschiedenen Bedingungen der Theater nicht überall aufgreifen lassen würden.

Noch im selben Jahr erschien die folgende Anzeige (vgl. Abb. 18), die darauf hinweist, dass ab Januar 1917 regelmäßig eine Musikaufstellung in dieser Art erscheinen solle.

**Eine
Texterweiterung**

beginnt mit der ersten Nummer des neuen Jahrganges. Wir werden, den Anregungen der zur Mitarbeit herangezogenen, bekanntesten Kino-Kapellmeister folgend, als eine **für Lichtspielhäuser wichtige musikalische Information**, einen

Filmmusik-Führer

periodisch veröffentlichen.

Durch diesen „Filmmusik-Führer“ hoffen wird den Kunstfilm auch **musikalisch wertvoll** und einheitlich zu gestalten.

Als erstes erscheint:

Musikalische Begleitung zu dem Filmdrama „Trilby“, zusammengestellt von Kapellmeister Alex Schirmann-Berlin.

Abb. 18: Ankündigung der Texterweiterung *Filmmusik-Führer* mit seiner ersten Ausgabe zum Filmdrama *Trilby* (USA 1915, Regie: Maurice Tourneur)

Im Jahr 1917 veröffentlichte der *Kinematograph* zum ersten Mal einen *Filmmusik-Führer*. Zwischen 1917 und 1919 erschienen im *Kinematographen* insgesamt 21 *Filmmusik-Führer*. Viele der *Filmmusik-Führer*

wurden von dem Berliner Kapellmeister Alex[ander] Schirmann zusammengestellt. Zu gerade erschienenen Filmen wurde von nun an von einem Kapellmeister ein Programm erstellt⁶⁹, das genau besagt, welche Stücke den Film begleiten sollen. Die *Filmmusik-Führer* sind nach den Akten des Films eingeteilt und geben jeweils an, welche Musik während eines Aktes erklingen soll. Die Vorschläge fallen unterschiedlich genau aus, für manche Akte wird nur aufgezählt, welche Stücke der Reihe nach verwendet werden sollen, bei anderen Akten stehen genauere Hinweise darauf, was in der Szene passiert und wie dies zu illustrieren ist. Für den Film *Die Königstochter von Travankore* (D 1917, Regie: Otto Rippert) schreibt beispielsweise Ludwig Kuckartz: »Während der Kerkerszene recht leise spielen. Wenn der Minister der [sic] Berg abstürzt eigene Fantasie, das Abstürzen recht markiere« (vgl. *Der Kinematograph* 1917, Nr. 567). Die genannten Stücke stammen aus dem Bereich der Klassik und Romantik, aber auch Stücke aus Operetten, Opern und Schlager wurden verwendet. Die *Filmmusik-Führer* verweisen zudem auf nationale Momente, die besonders zu betonen seien. Bei Kriegs- oder Geschichtsfilmern beispielsweise solle bei Aufmarsch der Truppen oder dem Hissen der Nationalflagge die jeweilige Nationalhymne erklingen (vgl. *Der Kinematograph* 1917, Nr. 537 u. 525).

Zusätzlich verzeichnen die *Filmmusik-Führer*, welche Takte eines Stücks verwendet zu verwenden sind und in welchem Tempo diese

69

In manchen Fällen beauftragte auch der Filmverleih einen Kapellmeister, eine Illustrationsfolge zusammen zustellen, und diese wurde dann in der Filmfachzeitung abgedruckt (siehe hierfür Abb. 19: *Filmmusik-Führer* (*Der Kinematograph* 1917, Nr. 537) zum Filmdrama *Terje Vigen* (S 1917, Regie: Victor Sjöström)

gespielt werden sollen. Mit Wörtern wie »weihevoll« und »anschwellend« wird beschrieben, wie die Musik klingen soll. Um auch die Kinos, die nur Klavier und Harmonium verwendeten, anzusprechen, wurde auch ein *Filmmusik-Führer* für Klavier veröffentlicht (vgl. *Der Kinematograph* 1917, Nr. 578).



Filmmusik-Führer

Musikalische Begleitung zu dem Film „Terje Vigen“ von Henrik Ibsen.
Zusammengestellt von Kapellmeister Alex. Schirmann
des Union-Theater, Berlin, Friedrichstrasse.

1. Akt.
Von Anfang „Hebriden“ von Mendelssohn bis Terje Vigen vor der Hütte seines Helmes steht, dann: „Brautraub“ (Peer Gynt) von Grieg, vom 34. Takt Andante doloroso bis zum Signal, dann Signal aus der Ouvertüre: „Leonore“ von Beethoven, dann wieder: „Brautraub“ (Peer Gynt) wenn Gebot, dann: Harmonium Choral prälimieren. Nach Gebot: „Meeresstille und glückliche Fahrt“ v. Mendelssohn von Anfang 2. mal, wenn Terje Vigen im Boot abfährt, dann: „Meeresstille und glückliche Fahrt“ v. Mendelssohn: weiter molto Allegro bis Schluss des Aktes.

2. Akt.
Von Anfang „Hamlet“ Ouvertüre v. Bach bis vom feindlichen englischen Schiff das Fernglatz Terje Vigen beobachtet, dann Sprung auf Allegro. Wenn Terje Vigen verhaftet und vor dem Kapitän kniet, dann: „Andante cantabile“ von Tschairowsky, vom 5. Takt zwölffach! Takt; bis er heimatisches Land betritt, dann: „Baedliff“ von Mascagni, bis er seine einstige Hütte verlässt, dann: „Aases Tod“ (Peer Gynt) von Grieg, bis Ende des Aktes.

3. Akt.
Von Anfang „Sturm“ aus Peer Gynt v. Grieg. Leise anfangen 2. mal durch; dann „Sturm“ aus der 6. Sinfonie (Pastorale) v. Beethoven, 1. mal durch, dann „Sturm“ aus Oberon v. Weber, 1. mal durch bis Schluss des Aktes.

4. Akt.
Von Anfang „Frühlingsrauschen“ von Stuhlig, dann anschliessend: „Yelva“ von Reissiger, vom Allegro anfangen, dann: wenn Lord, Frau und Kind in die Hütte von Terje Vigen tritt: „Solveigs Lied“ (Peer Gynt) v. Grieg, bis das Schiff den Hafen verlässt, dann sofort, wenn Flaggel gelistet wird: „Norwegische Nationalhymne“, in schnellerem Tempo, dann sofort: „Perlenfischer“ von Bizet, Andante sechsfach 6. mal, nur Harmonium bis Schluss des Aktes.

Abb. 19: *Filmmusik-Führer* (*Der Kinematograph* 1917, Nr. 537) zum Filmdrama *Terje Vigen* (S 1917, Regie: Victor Sjöström)

Auf die Frage der Übergänge gehen die *Filmmusik-Führer* jedoch nicht ein. Somit stellen sie ebenfalls eine Aneinanderreihung von Stücken dar, was den Bestrebungen der Filmmusikreformatoren, eine ganzheitliche Musik für einen Film zu kreieren, entgegenstand. Versuche, einen »einheitlichen musikalischen Charakter« zu wahren, äußerten sich darin, nur von einem Komponisten Stücke auszuwählen. Ernst Liebmann verwendete für seine Illustration des Films *...und führe uns nicht in Versuchung* (D 1917, Regie: Richard Eichberg) nur Stücke von Franz Schubert (vgl. *Der Kinematograph* 1917, Nr. 578). Ein anderer Kapellmeister gestaltete seine Illustration allein mit Wagner-Motiven (vgl. *Der Kinematograph* 1918, Nr. 606).

In der *LichtBildBühne* erschienen 29 Musikzusammenstellungen ab dem Jahr 1919.

Musik-Begleitung zum Henny Porten-Film

Monica Vogelsang

zusammengestellt vom Kapellmeister Dr. Bedstein.

I. Akt.

IV. Satz der 1. Symph. Beethovens bis Monica auf der Straße erscheint. Hier zu „Gestatten Sie, mein Fräulein“ aus Gounod's Margarethe bis Monica in das Zimmer des Vaters eintritt. – Hierbei wieder der IV. Satz der 1. Symph. bis Szene im Garten. – Ein altes Minnelied mit Lautenbegleitung (oder Opiziacato der Streicher) und dann ein Menuett aus einer Haydn'schen Symphonie bis Szene in der Kirche. – Das vorige Minnelied mit derselben Begleitung. – Beim Eingang des Bischofs I. Satz aus der großen C. Symph. von Schubert unterbrochen von ca. 12 Takten. Harmonium für die Kirchenszene; darauf wieder Schubert bis zur Prozession. – Hierbei eine feierliche und pomposé Kirchenmusik mit Glockengeläute bis Ende des Aktes (ca. 30 Takte Andante).

II. Akt.

Ein frisches italienisches Motiv für 8 Takte C. Dann das vorige Minnelied mit der obengenannten Begleitung. Dann Haydn's Symphonie (13) I. Satz von Allegro bis – Wollen wir gute Freunde sein? – Hierbei Catalanis Lorelei für die Gartenszene. – Wie Amadeo Monica's Bild malt, das Preislied aus „Meistersänger“. – Für die Szene im Walde der III. Satz aus der großen C. Symph. von Beethoven. Für die Kneipenszene ein altes deutsches Trunklied und für die Badeszene eine hebliche, frische, wogende Musik (ca. 20 Takte C. Andante). Wie Monica überrascht wird, das Agito einer Ouvertüre bis Ende des Aktes.

III. Akt.

Hamoreske von Drorak. – Wie Amadeo das Bild an der Wand malt das Lied „Sei mir gegrüßt“ und „Ich liebe Dich“ aus Gounod's Margarethe, (Bote & Bock) „L'gentle d'Amour“ von G. Becce (Schlesinger Verlag) für die Abschieds-Szene. Einige Takte düsteren Charakters (dabei Horruf des Nachwächters). Dann ein kurzes Agitato für die Kampfszene und ca. 20 Takte einer klagenden Melodie bis Ende des Aktes.

IV. Akt.

Das Largo aus der 4. Symph. von Drorak (Simrok) bis der alte Vogelsang in die Zelle des Gefängnisses eintritt. Dann Prälus Es-dur von Chopin (Roehr) Ein Trauermarsch (ca. 16 Takte C). Dann Totenaugen-Fantasie (Bote & Bock) von Anfang bis 2, dann 4, 5. und 6 derselben Fantasie. Darauf, wie Monica zum Fronfeste geht, Werter Fantasie von C. bis Ende des I. Teils der Fantasie. – Dann ein langsames ernstes Stück bis Ende des Aktes.

V. Akt.

Heroldische Fantasie III. Teil. Bei der Kirchenszene 8 Takte Harmonium und Cello. Bei „Am Tage des Gerichts“ Schumanns II. Symphonie Adagio. – Bei „Die Verzweiflung . . .“ Tasse Fantasie Anfang und der A-moll und A-dur Teil Seite 7, 8, 9 der Piano-Stimme. Beim Titel „Ruheles“ eine schwere tragische, breite Musik (zum B. IV. Satz aus der Pathétique von Tschukowsky bis Ende des Aktes).

Nachspiel.

Eine choralmäßige Musik bis Monica beim Bischof erscheint, z. B. die ersten 16 Takte aus Athalia-Ouvertüre von Mendelssohn. (Roehr Verlag). Dann eine weiche klagende Musik bis Titel „Weils der Kirche . . .“ Hierzu würde sich gut empfehlen ein Chorgesang bis Ende des Aktes und zwar ein Miserere (Bach oder Händel); Der Chor soll a Capella singen bis Monica am Grabe des Geliebten kniet und erst hier soll das volle Orchester, jedoch leise verklingend, mitspielen.

N.B. Sämtliche Noten zu diesem Film sind bei C. M. R. ehrl. Verlag und Groß-Sortiment, Berlin W. 66, Mauerstraße 76 erhältlich.

Hansa-Film-Verleih G. m. b. H.

BERLIN SW 68, Zimmer-Straße 16 – 18

Breslau / Düsseldorf / Frankfurt-Main / Hamburg / Leipzig

Abb. 20: Eine Musikzusammenstellung für die *LichtBildBühne* (LBB 1920, Nr. 5) zum Film *Monica Vogelsang* (D 1920, Regie: Rudolf Biebrach)

Im Jahr 1917 gab ein Autor einen Zwischenbericht bezüglich der *Filmmusik-Führer*:

»Als die Schriftleitung des ›Kinematograph‹ vor längerer Zeit sich entschloss, für das Gebiet der Filmmusik einen künstlerischen Fachmann zu gewinnen, der den Lesern und Interessenten praktische Beispiele zur musikalischen Begleitung der grossen [sic] Dramenfilme gab, da handelte sie aus dem sicheren Gefühl heraus, diesen so wichtigen Zweig des Theaterbetriebes durch eine Tat fördern zu können« (*Der Kinematograph* 1917, Nr. 563).

Diese Einrichtung sei bei den Lesern sehr gut aufgenommen worden und habe zu einer Vielzahl an Leserbriefen geführt. Viele dieser Zuschriften drückten den Wunsch aus, dass das Fachblatt zu allen großen deutschen Dramenfilmen eine musikalische Begleitung veröffentlichen solle⁷⁰. Doch diesem Wunsch konnte schon aus rein technischen Gründen nicht entsprochen werden. Dennoch habe der *Filmmusik-Führer* eine weitere positive Wirkung gehabt, und zwar habe er die Filmfabriken dazu bewegt, ihren Filmen Vorschläge für die musikalische Illustration beizulegen. In den folgenden Jahren begannen die größten Filmfabriken damit, Musiker mit der Zusammenstellung einer Illustration zu beauftragen und diese dann gemeinsam mit dem Film an die Theaterbesitzer zu versenden.

Illustration mit dem Schlager

Kritisch befasste sich die Filmfachpresse auch mit der sogenannten *Überillustration*, einer Vorgehensweise ähnlich dem von Altman beschriebenen *Verbal Matching* in den Vereinigten Staaten von Amerika (siehe Kapitel III).

⁷⁰ Die betreffenden Zuschriften wurden jedoch leider nicht veröffentlicht und stehen somit nicht zur Verfügung.

Den Musikern, meistens den Pianisten, wurde vorgeworfen, dass sie sich auf nebensächlich gezeigte Objekte konzentrierten und darüber hinaus den eigentlichen Stimmungsgehalt des Bildes vernachlässigten. So schreibt Schmidl 1910:

»Sobald am Bilde der Mond erscheint, gelangt der Pianist durch eine sehr naheliegende [sic] Ideenassoziation sofort auf den Gedanken: ›Guter Mond, du gehst so stille...‹ Natürlich! Wenn die Handlung auch noch so spannend ist, die Vorgänge am Bilde sich in beängstigender Weise überstürzen, der Meister am Klavier spielt ruhig das an sich ganz schöne Lied. Der Held auf der Bühne schwebt in Todesgefahr, hat ganz andere Gedanken, als Betrachtungen über den Gang des Mondes anzustellen..., das rührt den Musiker nicht. Am Bilde erschien der Mond, also wird der Mond besungen« (*Der Kinetograph* 1910, Nr. 183).

Die theoretische Auseinandersetzung mit dieser Thematik setzte verstärkt in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre mit der Verbreitung des Schlagers ein. Die Verwendung des Schlagers als Filmbegleitung diskutierte man besonders im *Kino-Orchester*. Ein Schlager wurde zur Begleitung des Bildes ausgewählt, wenn der Titel oder der Text des Refrains mit dem Geschehen im Bild übereinstimmte (*Das Kino-Orchester* 1926, Nr. 6). Mit folgenden Worten umschrieb Schmidl diese spezielle Illustrationspraxis:

»Wo in irgendeinem Film sich Gelegenheit bietet zu musikalischer Auswertung, dort wird dem Kinopublikum rasch eine Brücke vom Bild zur Melodie und zum Text geschlagen, und diese Brücke kann naturgemäß nur den Charakter des Schlagers haben, wenn auch mit einigen Vertiefungen in Melodie und Text. Immerhin ergibt sich so und entwickelt sich so die langerwartete Gelegenheit für den Musikalienhandel, durch den Film das Verlags- und Sortimentsgeschäft zu beleben« (*Das Kino-Orchester* 1926, Nr. 22a).

Besonderer Wert wurde darauf gelegt, dass das Publikum den Schlager kannte⁷¹. Für ein Lustspiel aus fünf Akten benötigte man circa sechzig Schlager, um den Film durchgehend zu begleiten. Diese hohe Anzahl von Schlagern sei jedoch schwer zu beschaffen, vor allem da nur ein Viertel aller Schlager dem Publikum bekannt sei, und die unbekannten Schlager wirkten auf das Publikum wie klassische Musik, also gar nicht (vgl. *Das Kino-Orchester* 1926, Nr. 20).

Kritik an der Verwendung des Schlagers als Illustrationsmittel kommt jedoch bereits im selben Jahr auf. Zu jeder Szene werde ein Schlager gespielt, in welchem ein Wort des Refrains sich auf irgendeine Bewegung oder irgendein Objekt im Filmbild stützt. Oftmals wird hierdurch ein Gegenstand im Bild überbetont, aber die Gesamtstimmung des Bildes vollkommen außer Acht gelassen. Ähnlich wie in den USA die Pianisten kritisiert wurden, die probierten, die Bilder mittels populärer Lieder ironisch zu kommentieren, wurden ebenfalls in Deutschland solche Vorkommnisse abgelehnt. Auffällig ist, dass in Deutschland die Diskussion um den Schlager in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre einen Höhepunkt erreichte, dies in den Vereinigten Staaten jedoch bereits in den Jahren 1910 bis 1920 geschah.

In der Fachpresse berichtete man vermehrt in Anekdoten von komischen, durch den Schlager verschuldeten Ereignissen.

»Ein Film wies einen an und für sich geringfügigen Regiefehler auf, den das Publikum wohl kaum bemerkt haben dürfte. Um eine Tafel, an der 9 Personen Platz nehmen sollten, standen nur 8 Stühle und eine Dame findet daher

⁷¹ Im Jahr 1917 weist Kapellmeister Schirmann in einem Artikel des *Kinematographen* darauf hin, dass bekannte Musik zu vermeiden sei, da sie beim Zuschauer Assoziationen an den Kontext weckt, aus dem sie genommen wurde, so zum Beispiel bei bekannten Opernschlager. Erklinge die Kanzone *La donna è mobile*, würde der Zuschauer automatisch an den übermütigen Rigoletto denken, und nicht mehr an die im Bild gezeigten Personen (vgl. *Der Kinematograph* 1917, Nr. 536). Auch wurde die Verwendung von bekannten Stücken abgelehnt, da dies den Zuschauer dazu auffordere mitzusingen und seine Aufmerksamkeit zu sehr beschäftige (vgl. *LBB* 1917, Nr. 29).

momentan keinen Platz, bis jemand der Mitwirkenden ihr eine Sitzgelegenheit von hinter den Kulissen herbeiholt. Der Klavierspieler findet dazu das Lied für passend: ›Ist denn kein Stuhl da?‹« (*LBB* 1912, Nr. 21).

»Zum Schluß [sic] erscheint ein Bildtitel ungefähr so: ›... da zieht das Schiff hinaus in fremde Zonen, das Banner, usw.« Das ›Banner‹ muß [sic] natürlich illustriert werden und der Illustrator spielt, was in seinem Gehirn an Bannermusik lagert. Das ist, das ist....›Grillenbanner-Marsch‹. Natürlich, denn zum Banner im Titel gehört ein Banner im Musiktitel. Nun hat aber der Komponist dieses Marsches keineswegs an ein Banner im Sinne einer Flagge gedacht, sondern der Marsch heißt ›Grillenbanner‹, ein Marsch also, dessen Musik die Grillen *bannt*. Ist das nicht zum Schießen?« (*Das Kino-Orchester* 1926, Nr. 24).

Um einen Film zu illustrieren, genüge es keineswegs, nur lose Gedankenverbindungen zwischen Filmtitel oder Filmbild und dem Musiktitel herzustellen, so ein Autor der *LichtBildBühne*. Vielmehr solle wieder mehr auf den Gesamtcharakter des Bildes geachtet und mit der Musik die allgemeine Stimmung des Bildes widergespiegelt werden (vgl. *LBB* 1912, Nr. 21).

Die Filmfachpresse war sich jedoch längst der Zugkraft eines Filmliedes bewusst. Bereits 1918 schlug ein Autor vor, dass ein im Film verwendetes Lied schon vor Erscheinen des Films popularisiert werden soll. Die Kinobesitzer sollten vor der Erstaufführung des Films Werbekarten mit dem Text des Liedes herausgeben und Wirte und Kaffeehausbesitzer beauftragen, das entsprechende Lied oft zu spielen. Unverständlich war für den Autor, warum sich die Filmindustrie das Filmlied als Propagandafaktor entgehen ließe. Durch die vorherige Verbreitung des Liedes steige das Interesse an dem Film (vgl. *Der Kinematograph* 1918, Nr. 618). Dieser weitsichtige Autor verlieh also bereits einer Idee Ausdruck, die erst viel später im Rahmen der groß angelegten Werbeaktion für den Film *High Noon* (USA 1952, Regie: Fred Zinnemann, Musik: Dimitri Tiomkin) verwirklicht wurde. Die Werbekampagne zu *High Noon* war bis dato die größte, die jemals für einen Film initiiert wurde (vgl. Smith 1998, S. 59–60).

Der Titelsong wurde schon vor der Veröffentlichung des Filmes vermarktet. Die Verbreitung des Songs erfolgte durch den Verkauf des Liedes im Handel, Rundfunk sowie über den Vertrieb von Notenblättern durch *United Artists*. Zusätzlich spielten 32 italienische Kinotheater in den drei Wochen vor Filmstart in ihren Lobbys das Titelthema in allen Pausen (vgl. ebd., S. 59–60).

Weitere praktische Ratschläge der Fachpresse

Neben den genannten konkreten Vorschlägen für die musikalische Illustration finden sich in der Fachpresse zahlreiche Ratschläge zu den verschiedensten Themen. Häufig beschäftigt man sich mit der Frage, wie die Musik bestmöglich zum Ende des Films ausklingen solle. Das plötzliche Abbrechen der Musik wurde prinzipiell abgelehnt. Von den Musikern und Kapellmeistern wurde erwartet, wenn es das Bild verlange, die gerade erklingende Musik zu einem harmonisch klingenden Schluss zu führen (vgl. *Der Kinematograph* 1922, Nr. 804). Am geläufigsten ist der Vorschlag, mittels Improvisation das Stück zu einem Ende zu führen. Abgelehnt wurde die Verwendung von sogenannten *Kinoakkorden*:

»So wie sich das Bild der letzten Szene zeigt, fährt der Kapellmeister aus seinem Sitz empor und kommandiert den Schluß [sic] in Form der Dominante, der manchmal noch ein verminderter Akkord folgt, den ein oder zwei Musiker aus eigenem Antriebe formulieren, worauf dann schließlich die Tonika erklingt. Gleichviel ob der so unvorbereitet einsetzende und immer mühsam zusammengesuchte Akkord am Platze ist oder nicht« (*Der Kinematograph* 1922, Nr. 804).

Anstelle dieses Vorgehens solle der Kapellmeister vorher bestimmen, welche Instrumente erklingen sollen, und diese sollen allein, ohne den Rest des Orchesters, durch »Fortspinnen der Musik aus dem Stehgreif« das Stück beenden (*Das Kino-Orchester* 1925, Nr. 6a). »Abbrechen und Wiedereinsetzen der Musik ohne vermittelnde Modulation« beleidige das Ohr des musikalischen Publikums so sehr, dass

dieses aus Stimmung und Illusion des Bildes herausgerissen werde (LBB 1913, Nr. 4). Konkret schlug der ehemalige Hofkapellmeister Homann-Webau vor: Wenn ein Szenenwechsel vorliege, solle das Orchester langsam aufhören zu spielen und das Klavier alleine modulieren, bis das Orchester wieder einsetzen könne (vgl. ebd.).

Immer wieder Erwähnung findet auch der Stellenwert von Musik im Kino allgemein. Häufig verlangt wurde, dass sich die musikalische Logik der Logik des Bildes unterordne. Ein Musikstück solle also dann zu Ende geführt werden, wenn das Bild es gebiete, sich beispielsweise die Szene ändert, und nicht erst dann, wenn das Stück zu Ende sei. Spiele ein Musiker stur das ganze Stück durch, passe das Bild nicht mehr zu der erklingenden Musik.

»In einem sehr großen luxuriösen [sic] Kinema [sic] spielte das Orchester zu einem sturmartigen ›Hundewetter‹ aus der Ouverture zu Tell jenen Teil, wo die Piccoloflöte immer nach kurzen Pausen des Vorstrichs der Begleitinstrumente einzusetzen hat. Das war eine glückliche Wahl. Allein auf dem Bilde war Ruhe nach dem Sturm eingetreten, das Orchester aber ›tellte‹ weiter« (LBB 1913, Nr. 5).

Die Schuld für dieses Vorgehen wurde dem mangelnden Mut des Musikers zugeschrieben:

»Schuld an der Vernachlässigung der Filmmusik, die sich so wenig um das Wesen des Films kümmert, ist das unselige Pflichtgefühl des Musikers. Er hat nicht den Mut, ein gewähltes Musikstück zu wechseln, bevor er beim letzten Takte anlangte, und er hat geradezu das Gefühl eines musikalischen Verbrechens, wenn man ihm zumuten würde, er solle manche Szene überhaupt nicht begleiten« (*Der Kinematograph* 1916, Nr. 485).

Dass die Musik sich dem Bild unterordnen solle und nicht das Bild der Musik, ist ein zentraler Streitpunkt der Autoren und Leser der Filmfachpresse, der diese in zwei Lager spaltete. Wurde von den einen gefordert, dass der Operateur den Film langsamer oder schneller drehen solle, je nachdem wie die Musik »mitkommt«, so verlangten die anderen, dass der Musiker mitgeteilt bekomme, wo er eigentlich

sein müsste und sich je nach dem beeile oder das Stück langsamer spiele⁷² (vgl. *LBB* 1914, Nr. 80).

Die Wiederholung desselben Musikstücks, wenn ein Filmakt länger als erwartet andauerte, oder das einfache Abbrechen eines Stücks ohne Schlusskadenz, wenn sich der Akt als kürzer als erhofft herausstellte, wurden abgelehnt (vgl. *LBB* 1913, Nr. 4). Weitere Ratschläge zielten darauf ab, dem Musiker aufzuzeigen, welche Anteile im Bild gerade die musikalische Begleitung benötigten. Sehe man beispielsweise einen Zug durch die Landschaft fahren, so solle die Musik nicht mit Galopp einsetzen oder einen treibenden Charakter haben, um die Schnelligkeit des Zuges darzustellen; vielmehr solle sich der Musiker auf die Landschaft konzentrieren und diese darstellen, so Schmidl (vgl. *Der Kinematograph* 1910, Nr. 183).

Hilfsmittel für Musiker des Stummfilmkinos

In den Jahren 1919 bis 1921 nahmen die Bemühungen um die Filmmusik konkretere Züge an. Berühmte Kapellmeister wie Becce begannen ihre Ideen für die musikalische Begleitung von Filmen zu veröffentlichen, und auch die Verlagshäuser witterten die Chance, ihre Einnahmen zu erhöhen, indem sie Filmmusiker und Kapellmeister mit Noten versorgten. Außerdem gingen von den Verlagshäusern sogenannte Filmmusikwettbewerbe aus, in dem Bestreben, Musiker zur Komposition von originalen Filmmusiken anzuregen. In den 1920er Jahren bekam die Filmmusik ferner von staatlicher Seite Unterstützung: An einigen Hochschulen wurden erstmalig Kurse speziell zu

⁷² Ein Autor empörte sich beispielsweise darüber, dass der Kapellmeister zum Regisseur des ganzen Kinobetriebs wurde. »Er verlangte schnelleres oder langsames Laufen des Films, damit sein effektvoller Musikschluß mit dem Film-Ende zusammenfällt« (*LBB* 1914, Nr. 80).

Filmmusik angeboten. Auch viele neue technische Erfindungen trieben die synchrone Verbindung von Bild und Ton voran.

Verlagskataloge und Kinotheken

Ab 1919 veröffentlichte Becce seine *Kinothek* (kurz für ›Kino-Bibliothek‹)⁷³. Diese bestand aus sechs Doppelbänden⁷⁴, die wiederum verschiedene Stücke enthielten. Es handelte sich hierbei um eine Zusammenstellung von Becce komponierter Musikversatzstücke zu bestimmten filmischen Gefühlsmomenten und einigen neu arrangierten Musikstücken von Frédéric Chopin, geordnet nach bestimmten Themen oder Gefühlsmotiven⁷⁵. So gliedert sich beispielsweise der Band *Hochdramatische Agitados* (IV A) in die Stücke *Zu Hilfe! Zu Hilfe!*, *Wilde Jagd*, *Dramatischer Höhepunkt*, *Heimliche Verfolgung*, *Aufstand*, und *Geheimnisvolle Schatten*⁷⁶.

Die *Kinothek* war bei Becces Kollegen sehr beliebt⁷⁷, da sie keine hohen Anforderungen an die Musiker stellte und die Stücke beliebig in kleinere Themen zerlegt werden und somit dem Bild optimal angepasst werden konnten (vgl. Rügner 1988, S. 76). Die anarchische Zeit der Filmmusik in Deutschland wurde durch das Erscheinen der

⁷³ Für eine analytische Aufarbeitung der einzelnen Bände von Becces *Kinothek* siehe Buchwald (1983).

⁷⁴ Tragisches Drama, Lyrisches Drama, Großes Drama, Hochdramatische Agitados, Ernste Intermezzi, Exotika.

⁷⁵ Becce bewarb seine *Kinothek* in seiner eigenen Zeitschrift *Kino-Musik-Blatt* mit Slogans wie »Verstummt sind all' die vielen Klagen: die Kinothek löst alte Fragen.«

⁷⁶ Auf den Titelblättern der *Kinotheken*-Bände werden die Titel in italienischer und deutscher Sprache genannt. Alle Stücke waren für Trio, Quartett, Salonorchester und Großes Orchester arrangiert.

⁷⁷ Die *Kinothek*-Bände wurden, wie auf dem Titelblatt ersichtlich, auch international vertrieben.

Kinothek beendet, so Rügner (1988, S. 74). Diese Aussage mag vielleicht für die großen Kinos in Berlin gültig gewesen sein, doch in der Provinz hatten die Musiker nach wie vor mit den gleichen, bereits genannten Problemen zu kämpfen. Hier blieb die Musik bis zur Einführung des Tonfilms genauso verschiedenartig wie zuvor.

Bemühungen von Hans Erdmann kulminierten in der Veröffentlichung des im Jahre 1927 gemeinsam mit Giuseppe Becce und Ludwig Brav publizierten *Allgemeinen Handbuchs der Film-Musik*. Das *Allgemeine Handbuch* gliedert sich in zwei Teile: Der erste Teil stellt einen Theorieteil dar, in dem Becce und Erdmann praktische Ratschläge für die Umsetzung einer Filmmusik erteilen. Er beruht auf zahlreichen Veröffentlichungen von Erdmann in Fachzeitschriften. Der zweite Teil stellt das sogenannte *Skalenregister* da, eine Sammlung von Incipits von 3.000 Musikstücken, nach bestimmten Filmszenen geordnet⁷⁸. Die Veröffentlichung des *Handbuchs* wurde von der Fachpresse begrüßt. Man sah es als Hilfe bei der Verbesserung von Filmmusik⁷⁹ an:

»Das zweibändige Werk, (...) wird, man kann es ruhig sagen, der ganzen zivilisierten Welt, aber auch der weniger zivilisierten, weil ja überall Kinotheater sind, erzählen, daß [sic] die künstlerische Erziehung der Massen durch den Film jetzt, nach einem Vierteljahrhundert, erst beginnt, weil dieses Werk mit künstlerischer Strenge auf die endliche Notwendigkeit der musikalischen Kultivierung des Films hinweist« (*Das Kino-Orchester* 1927, Nr. 20).

Ab den frühen 1920er Jahren begann fast jeder in- und ausländische Musikalien-Verlag, einen Katalog mit Stücken für die Filmillustration aufzustellen (vgl. Ottenheim 1944, S. 55). Mit dem Aufkommen des

⁷⁸ Für genaue Analysen des *Allgemeinen Handbuchs* siehe Siebert (1990), Krones (2003), Comisso (2012), Plebuch (2012) sowie Fuchs (2014).

⁷⁹ Das *Allgemeine Handbuch* erschien jedoch zu einer Zeit, in der die Einführung des Tonfilms kurz bevor stand.

Kinoorchesters witterten die Musikverleger eine Chance, mehr Geld durch Notenkataloge speziell für Filmmusik zu verdienen.

Im *Kino-Orchester* finden sich zahlreiche Anzeigen der folgenden Verlage: *Mignon-Verlag Berlin*, *Apollo-Verlag Berlin*, *Iris-Verlag Recklinghausen*, *Vogger-Verlag Stuttgart*. Diese Kataloge enthielten Salon-Bearbeitungen von allen erdenklichen Musikstücken. Einen umfassenden Überblick boten sie jedoch nicht, da sie sich auf die dem Verlag gehörenden Werke beschränkten⁸⁰. Manche Verlage konzentrierten sich auf bestimmte Genres, so warb der *H. Becker Verlag* zum Beispiel nur mit Schlagern. Zu Reklamezwecken veröffentlichten die Verlage auch Ausschnitte aus ihren Stücken in der Zeitschriftenbeilage *Das Kino-Orchester*, beispielsweise aus der *Bosworth's Loose Leaf Film-Play Music Series*, Book 1 Nr. 1 *Dramatisch bewegt (Für Allgemeingebrauch, Kämpfe, Erregung)* (vgl. *Das Kino-Orchester* 1925, Nr. 1b).

Zusätzlich zu diesen bearbeiteten Ausgaben vorhandener Stücke wurden Sammlungen extra für Filme neu komponierter Musiken herausgegeben, die zu bestimmten Stimmungen und Szenen passten (vgl. Siebert 1990, S. 30). Die ersten Verlage, die solch eine Sammlung herausgaben, waren die Berliner *Schlesinger'sche Buch- und Musikalienhandlung Robert Lienau* mit der von Becce herausgegebenen *Kinothek* (Berlin 1919–29) und der *Otto Junne Verlag* mit dem von Josef Bijok herausgegebenen *Handbuch der Film-Illustration* (Leipzig 1921).

⁸⁰ Allerdings wurden Werke von Erdmann und Rapée als Besonderheit verlagsübergreifend angeboten.



Abb. 21: Werbung der Schlesinger'schen Buch- und Musikalienhandlung Robert Lie-nau für die von Giuseppe Becce herausgegebene *Kinothek* als »Handbuch des Kinokapellmeisters« (*Das Kino-Orchester* 1925, Nr. 1c)



Abb. 22: Reklame des Otto Junne Verlags für das von Josef Bijok herausgegebene *Handbuch der Film-Illustration* (*Das Kino-Orchester* 1925, Nr. 2c)

Das Kino-Orchester stellte in der Rubrik *Filmmusikalische Novitäten* wöchentlich neu erschienene Kataloge vor und wies konkret darauf hin, welche Verlage welche Art von Musikstücken anbieten. Für kurze Übergangsszenen, Einlagen und Episoden wurde beispielsweise der Wiener *Boheme Verlag* empfohlen. In den Rubriken *Neue Kino Musik* und *Moderne Kinomusik-Literatur* wurde auch auf neue Handbücher verwiesen.

Leider, so hieß es im *Kino-Orchester*, seien jedoch alle diese Handbücher, abgesehen von einigen Ausnahmen, auch nur verbesserte Verlagskataloge. Es handele sich hierbei oftmals um eine reine Auflistung aller vom Verlag veröffentlichten Stücke. Versucht werde zwar, die Werke nach Kategorien zu ordnen, doch viele der Verlage suchten erstens die Stücke nicht sorgfältig genug aus und verwendeten zweitens viele Stücke für mehrere Kategorien (vgl. *Das Kino-Orchester* 1926, Nr. 5). Ein Kapellmeister könne beispielsweise, wenn er nach ›Elegien‹ suche, feststellen, dass er »dort lediglich Musikstücke findet, die bei einiger Überwindung, bei starker Verleugnung künstlerischer Überzeugung als ›elegisch‹ gelten können«, aber zugleich lachhafterweise »die gleichen, unter ›Elegien‹ angeführten Musikstücke auch noch unter den Charakterbezeichnungen ›mysteriös‹, unter ›Schlangentanz‹ und unter ›Sehnsucht‹ wiederfinden (ebd.). Auch Ottenheim weist darauf hin, dass die Kataloge und Handbücher der Verlage aufgrund ihrer Ungenauigkeit für die Illustration ungeeignet waren und nicht zu einer Hebung der Qualität der Filmmusik beitragen konnten (vgl. Ottenheim 1944, S. 57).

Filmmusikwettbewerbe

In den 1920er Jahren wurden zudem sogenannte Filmmusikwettbewerbe veranstaltet. Auf diesem Weg hoffte man, einen Anreiz für die Komposition von Originalmusiken zu schaffen. Der in Magdeburg ansässige *Heinrichshofen's Verlag* begründete die Initiierung eines Filmmusikwettbewerbs folgendermaßen:

»Da es an praktischer, ausgesprochener Kino-Musik so gut wie ganz fehlt, haben wir uns auf dringendes Anraten erster Kino-Fachleute entschlossen, eine fortlaufende Sammlung ›Kino-Musik‹ für Salon-Orchester zu bringen« (LBB 1925, Nr. 5)⁸¹.

Für diese Sammlung sollten Komponisten bestimmte filmische Momente wie ›Sturm‹, ›Liebe‹, ›Verlassen‹, ›Donner‹ und ›Frühling‹ musikalisch illustrieren. Die Stücke der jeweiligen Gewinner wurden im Jahr 1925 veröffentlicht.⁸²



Abb. 23: Ankündigung der Bekanntgabe der Gewinner des Kinomusik-Preiswettbewerbs (LBB 1925, Nr. 4)

In der Bekanntgabe der Gewinner erklärte man:

»Nach 1½ monatiger Tätigkeit haben wir mit Unterstützung erster Fachleute und eines eigens zu diesem Zwecke zusammengestellten Orchesters Filmbegleit-Musik gefunden, welche das Niveau der modernen, musikalischen

⁸¹ Neben diesem Ziel versprach sich der Verlag vermutlich auch durch diese groß angelegte Aktion mehr Käufer.

⁸² Diese Stücke liegen im Musikarchiv des Deutschen Filminstituts (Df) vor.

Filmbegleitung ganz bedeutend heben werden« (*Das Kino-Orchester* 1925, Nr. 4).

Weitere Preisausschreiben wurden von Musikjournalist Hans Luedtke im Jahr 1928 und dem Preußischen Kultusministerium vorgeschlagen (vgl. Dettke 1995, S. 55).

Fortbildungsangebote

Von staatlicher Seite schenkte man der Filmmusik ab 1927 mehr Aufmerksamkeit. Ab Oktober 1927 wurden staatliche Kinoorchesterschulen eingerichtet. Dies wurde von der Filmfachpresse sehr begrüßt. Für ein Staatsinstitut wie die Musikhochschule ergebe sich automatisch die Pflicht, sich für die Filmmusik zu engagieren und beispielsweise einen Stamm von jungen Dirigenten auszubilden und diese mit dem Wesen der Filmmusik vertraut zu machen, da sie die Träger künftiger filmmusikalischer Entwicklungen seien (vgl. *Das Kino-Orchester* 1928, Nr. 19). *Das Kino-Orchester* bemängelt jedoch die nur langsamen Fortschritte dieser Schulen (vgl. ebd.). An der *Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg* hatte Fritz Wenneis ab Frühjahr 1928 im Rahmen der Kapellmeisterausbildung eine Klasse für Filmmusik.

Auch über eine geplante fünfmonatige filmmusikalische Vorlesung in München des ungarische Pianisten und Komponisten Alexander Laszló wurde berichtet. Anlässlich eines Interviews bekannte Laszló: »Es ist keine Degradierung meiner Person, wenn ich mich der Filmmusik widme. Im Gegenteil ich versuche den Wert des Filmes als Bildungsmittel durch gute Musik zu heben« (*Das Kino-Orchester* 1928, Nr. 32). Diese Formulierung deutet an, dass die Filmmusik nach wie vor von vielen Musikern und Musiktheoretikern abgelehnt wurde. Laszló wollte werdenden Komponisten die Erfordernisse der Filmmusik in seiner Vorlesung näherbringen (vgl. ebd.). Der *Lehrgang für Filmmusik-Illustration und Dirigenten an der Deutschen Filmschule München* begann im Frühjahr 1929 (vgl. *Film und Ton* 1928, Nr. 44a

sowie Dettke 1995, S. 62). Weitere Hochschulen, die sich der Filmmusik widmeten, waren das *Klindworth-Schwarwenka-Konservatorium*⁸³ und das *Stern'sche Konservatorium* in Berlin.

Aufgrund von Schülermangel und der zunehmenden Verbreitung des Tonfilms wurden der Beruf und somit auch die Ausbildung des Kinomusikers jedoch bald unnötig (vgl. Dettke 1995, S. 63).

Technische Entwicklungen

Auch technologischer Fortschritt trug zur Anhebung der Qualität der Musik im Kino bei. Im Laufe der Jahre wurden verschiedenste Mechanismen und Apparaturen entwickelt, um das möglichst synchrone Zusammenspiel von Musik und Bild zu gewährleisten. Das *Beck-Verfahren* war einer dieser Mechanismen. Hier erschien das Bild des dirigierenden Kapellmeisters am unteren Rand der Kopie des Films, und mithilfe eines Spiegels wurden Taktzahlen einkopiert (vgl. Rügner 1988, S. 70).

Auch das *Notofilm-Verfahren* (1919–1925) bemühte sich um Synchronität. Die Musiker und der Kapellmeister konnten sich an einem Notenband, das bei filmischen Musikpassagen in »fortwährender Bewegung am unteren Bildrand« (Ottenheim 1944, S. 29) mitlief, orientieren. Das Notofilm-Verfahren wurde jedoch nur für Filmoperetten angewendet. Ein weiteres Verfahren war das *Emmerich-Verfahren*. Dies zeigte mit Teilstrichen auf einem Zifferblatt die momentan zu spielenden musikalischen Themen an. Nachteile waren jedoch, dass der eingeblendete Dirigent und die Ziffern etc. den Zuschauer ablenkten. Auch waren diese Methoden nur anwendbar, wenn die Musik vorher fertiggestellt war (vgl. Rügner 1988, S. 70).

Weitere Versuche, Musik und Film zu synchronisieren, gingen auf Messter zurück: Er ließ am Dirigentenpult ein Notenband mitlaufen,

⁸³ Leiter der Ausbildung war Hans Erdmann und Dozent Giuseppe Becce.

dessen Ablauf synchron war mit dem Projektor. 1922 ließ er das *Meßtronom* patentieren. In die Pulte der einzelnen Orchestermitglieder integrierte Notenbänder boten dem Musiker Orientierung⁸⁴ (vgl. ebd., S. 70).

Die meisten Behelfe zur Verständigung zwischen Kapellmeister und Operateur waren jedoch einfacher Natur. Beispielsweise waren am Pult des Operateurs kleine Lämpchen installiert, die ihm signalisierten, ob das Bild langsamer oder schneller ablaufen sollte (vgl. Seidler 1979, S. 46). Auch waren an den Pulten der Orchestermitglieder manchmal Lampen angebracht, mit deren Hilfe der Kapellmeister signalisieren konnte, wenn ein Übergang von einem Stück zum anderen bevorstand. Besonders in den großen Kinos bestand oft auch eine telefonische Verbindung zwischen Kapellmeister und Operateur. Von den genannten Vorrichtungen konnten jedoch meistens nur die großen Theater profitieren (vgl. Rügner 1988, S. 71).

⁸⁴ Ein weiteres, von der Presse besonders gewürdigtes System war der *Blumsche Musik-Chronometer* (vgl. *LBB* 1926, Nr. 151).

VIII. Der Kampf der Musiker gegen den Tonfilm

Durch die Einführung des Tonfilms⁸⁵ kam es zu einer Umwälzung der gesamten Filmmusikindustrie. Erste Schritte waren schon durch den Umstieg auf Schallplatten-Musik im Kino erfolgt, doch erst durch den Tonfilm sah sich der Musiker ernsthaft in seiner Existenz bedroht. Die Filmfachpresse jedoch sah der Einführung des Tonfilms positiv entgegen und erhoffte sich hier durch eine Verbesserung der Filmmusik:

»Es wird zweifellos speziell das kleinere Kino sehr froh sein, wenn es auf demselben normalbreiten Filmband, das es bis jetzt gespielt hat, gleichzeitig auch Musik geliefert bekommt und sie mit Hilfe einer verhältnismäßig preiswerten Vorrichtung in akustisch befriedigender Weise wiedergeben kann. Fraglos verdient eine gut wiedergegebene mechanische Musik den Vorzug gegenüber einer schlecht wiedergegebenen individuellen« (LBB 1928, S. 277).

Auch der Musiker sah in den Jahren 1928 und 1929 noch keine Bedrohung durch den Tonfilm. Der große Erfolg des ersten Tonfilms⁸⁶ *The Jazz Singer* (USA 1927, Regie: Alan Crosland, Musik: Louis Silvers) ließ zwar erahnen, dass der Tonfilm im Kommen war (vgl. Rügner

⁸⁵ Die Grundlage des Lichttonfilms wurde von den drei Deutschen Hans Vogt, Joe Engel und Joseph Massolle, bekannt als *Tri-Ergon*, (griech. Werk der Drei) in den Jahren 1918 bis 1921 entwickelt. Um dem Werk der *Tri-Ergon* zum Erfolg zu verhelfen, hätte sich ein deutscher Elektrokonzern für das Gerät interessieren müssen. Dies geschah jedoch nicht, und somit wurde es an eine Finanzgruppe in der Schweiz verkauft. Ein amerikanischer Filmproduzent erwarb die Lizenz, und im Jahr 1926 entwickelte der amerikanische *Western-Electronic-Konzern* auf dieser Grundlage das Sound System *Movietone* (vgl. Dettke 1995, S. 73).

⁸⁶ *The Jazz Singer* wird vielfach in der existierenden Literatur als erster Tonfilm bezeichnet. Tatsächlich handelte es sich bei diesem Film jedoch um einen »part-talkie, einem Film, der nur zum Teil vertont wurde« (Martin 2009, S. 1). Auch war dies nicht der erste Film, der Bild und Ton verband, sondern nur ein Film von vielen und somit ein Glied innerhalb einer ganzen Reihe technischer Entwicklungen vom Stumm- zum Tonfilm, so Henzel (2006, S. 46f.). Für den Film wurde das Vitaphone-System, ein Nadeltonverfahren, verwendet. Hierbei wurde eine Schellackplatte mit einem Projektor verbunden und der Ton über Lautsprecher in den Kinosaal übertragen (vgl. Martin 2009, S. 2).

1988, S. 93), doch die Chance, dass er sich durchsetzen und den Stummfilm komplett verdrängen würde, sah man als minimal an. Der *deutsche Kapellmeisterbund* erklärte beispielsweise, dass der Tonfilm kein Grund zur Beunruhigung für die Musiker darstelle (vgl. Dettke 1995, S. 80). Allein die Tatsache, dass sich die wenigsten Kinos die teuren Tonfilmapparaturen leisten konnten, wurde von vielen als Grund gesehen, den Tonfilm nicht als Gefahr einzuschätzen.

Über beunruhigende Zustände wurde zuerst nur aus dem Ausland berichtet. 1928 berichtete *Das Kino-Orchester* von einer Revolutionierung der Kinomusik in den Vereinigten Staaten von Amerika durch das *Sound System Movietone*. Hier versammelten sich bereits Musiker, die sich durch den Siegeszug des Tonfilms in ihrer Existenz bedroht fühlten, zu Protestveranstaltungen. Man solle sich darauf einstellen, dass sich die Revolutionierung des amerikanischen Filmwesens in der ganzen Welt ausbreiten werde und man sich auch hier mit dieser Entwicklung und den Konsequenzen befassen müsse (*Das Kino-Orchester*, 1928 Nr. 15). Bald wird auch von Vereinigungen der britischen Musiker gegen den Tonfilm berichtet. Die *Union Ausübender Musiker* sendete eine Petition an den Arbeitsminister und forderte ihn auf, sich mehr für die durch die Einführung der mechanischen Musik arbeitslos gewordenen Musiker einzusetzen (vgl. *Der Kine-matograph* 1929, Nr. [unbekannt]).

In Deutschland brachte das Jahr 1930 den Siegeszug des Tonfilms mit sich. Der Nürnberger *Phoebus-Palast* entließ bereits Ende des Jahres 1929 als eines der ersten Unternehmen 17 Musiker. Die *Ufa* folgte bald und entließ im Mai 1930 etwa 800 Musiker und konnte auf diesem Weg fast vier Millionen Reichsmark sparen, so Dettke (1995, S. 80). Anfänglicher Optimismus, dass das Orchester unentbehrlich bleiben würde, wurde im Juni 1930 mit der Mitteilung des *Deutschen Musiker Verbandes* (DeMuV), dass der Tonfilm 60 Prozent aller Kinomusiker (5.000 Personen) arbeitslos gemacht habe, zerstört (vgl. ebd.).

Der Protest der deutschen Musiker wurde vorrangig von dem *Deutschen Musikerverband* getragen (*DeMuV*). Gemeinsam mit der *Artistenloge* ging dieser gegen den Tonfilm mit Flugblättern und einer 16-seitigen Schrift mit dem Titel *Der Tonfilm – eine Gefahr für den Musikerberuf und für die Musikkultur* vor. In dieser schreiben sie:

»Der Tonfilm ist der Hort von Kitsch und Kulturreaktion geworden. Der Versuch zu künstlerischer Gestaltung ist kaum in primitiven Anfängen sichtbar. Bei der Produktion des Tonfilms ist bisher in entscheidender Weise keiner der bedeutenden führenden Komponisten tätig gewesen« (*Der Kinematograph* 1930, Nr. 158).

Behauptungen wie, dass der Tonfilm Gehör und Augen verderbe und die Nerven der Zuschauer zerrütte, sollten das Publikum vom Besuch des Tonfilmkinos abhalten (vgl. Dettke 1995, S. 80 f.). Die Mechanisierung, so wurde in den Kreisen der Tonfilmgegner argumentiert, dürfe nicht bis in die Bezirke der Kunst dringen. Mechanische Musik sei verdünnte, entwertete Kunst, da sie der schaffenden Persönlichkeit zu weit entrückt sei (vgl. *Film und Ton* 1931, Nr. 7).

Die Tonfilmgegner organisierten verschiedene Aktionen gegen den Tonfilm, beispielsweise die Verteilung von Klebezetteln und Flugblättern. In Breslau wurde in Form von kleinen Klebezetteln folgende Nachricht überall in der Stadt verteilt: »Lehnen Sie den Tonfilm ab! Der Tonfilm ist der Vernichter der Musik und der Musiker.« (*Der Kinematograph* 1930, Nr. 158). Auch mit dem folgenden Flugblatt protestierten *DeMuV* und *Artistenloge* gegen den Tonfilm.

Gegen den Tonfilm! **Für lebende Künstler!**

An das Publikum!

Achtung! **Gefahren des Tonfilms!**

Viele Kinos müssen wegen Einführung des Tonfilms und Mangel an vielseitigen Programmen schließen!

Tonfilm ist Kitsch!

Wer Kunst und Künstler liebt, lehnt den Tonfilm ab!

Tonfilm ist Einseitigkeit!

100% Tonfilm = 100% Verflachung!

Tonfilm ist wirtschaftlicher und geistiger Mord!

Selbst Konzenbüchsen-Apparate klingen kellerhallig, quetsch, verdringt das Gehör und ruiniert die Existenzen der Musiker und Artisten!

Tonfilm ist schlecht konserviertes Theater bei erhöhten Preisen!

Darum:

Fordert gute stumme Filme!
Fordert Orchesterbegleitung durch Musiker!
Fordert Bühnenschauspieler!

Lehnt den Tonfilm ab!

Wo kein Kino mit Musikern oder Bühnenschauspieler:
Besucht die Varietés!

Internationale Artists-Liga E. V. **Deutscher Musiker-Verein.**
Paris Karl Schlemmer

Abb. 24: Flugzettel des DeMuV (Lickert 2010)

Der *DeMuV* war eine gewerkschaftliche Organisation, deren oberste Richtlinie die Sorge um die Musiker war. Allgemeiner Fortschritt

spielte für den *DeMuV* keine Rolle, so Ottenheim. Dies erkläre das drastische Vorgehen desselbigen (vgl. Ottenheim 1944, S. 141).

Die Filmfachpresse verteidigte den Tonfilm entschieden gegen seine Gegner. In verschiedenen Artikeln widerlegt sie die Angaben des *DeMuV*. Bei den Vorwürfen des *DeMuV* handele es sich um eine gewaltige Anklage gegen Erfindergeist, Industrie, Unterhaltungslö-
kale mit mechanischer Musik-Übertragung und gegen die »Millionen von Hörern solcher Musik« (*Film und Ton* 1931, Nr. 2). Die von dem *DeMuV* genannten Zahlen werden als übertrieben gesehen (40.000 Berufsmusiker werden als arbeitslos genannt), da sie alle arbeitslosen Musiker einbezögen, auch die, die schon vor Einführung des Tonfilms arbeitslos waren (*Der Kinematograph* 1930, Nr. 158). Ferner sei die Behauptung, dass der Tonfilm der Vernichter der Musik und der Musiker sei, eine glatte Lüge. Viele hochrangige Musiker hätten sich bereits für den Tonfilm ausgesprochen und sähen ihn als Fortschritt in musikalischer Beziehung. Auch wird als Fortschritt betrachtet, dass nun in jedem Kino dieselbe Musik spielt und keine schlechten Illustrationsfolgen mehr erklingen. Fortschritt könne nicht dadurch aufgehhalten werden, dass der eine oder andere seine Arbeit verliere (vgl. ebd.).

Die Filmfachpresse zeigte sich zwar zu Beginn verständnisvoll gegenüber den arbeitslosen Kinomusikern, sprach ansonsten aber durchweg negativ über die sogenannten »Tonfilmhetzer« des *DeMuV* (*Der Kinematograph* 1930, Nr. 179). Die Entwicklung zum Tonfilm wurde als natürliche Entwicklung angesehen, die nun mal auch ihre Opfer fordere.

»Selbstverständlich wird es von allen Beteiligten als bedauerlich empfunden, dass der Tonfilm viele Musiker um ihren Erwerb und um ihr Brot gebracht hat. Aber das ist nicht böser Wille, nicht Absicht, sondern lediglich eine Folge der Entwicklung, die sich im Laufe der Jahre in allen Erwerbszweigen gezeigt hat. Schließlich ist es ja nichts Neues, dass der Handarbeiter von der Ma-

schine verdrängt wird. Einmal trifft es die Weber, ein anderes Mal die Schlosser, dann qualifiziertes Büropersonal, und schließlich hat es beim Filmtheater auch die Musiker ergriffen« (*Der Kinematograph* 1930, Nr. 158).

Forderungen des *DeMuV* und einer Berliner Tageszeitung, die Industrie solle die Musiker entschädigen, indem diese an jeder Aufführung eines Films, an dessen Aufnahme sie beteiligt waren, prozentual beteiligt werden, wurden empört abgelehnt (vgl. *Der Kinematograph* 1930, Nr. 158). Aus Sicht der Filmpresse bemühte man sich bereits genug um die arbeitslosen Musiker. Viele Theaterbesitzer stellten ehemalige Kapellmeister als Tonfilmsteuermänner an, und die meisten Tonfilmkapellen zogen in der Tat Kinomusiker heran (vgl. ebd.). Als bedauerlich wurde angesehen, dass sich die Tagespresse immer auf die Seite der Musiker gestellt und nicht auch mal der Filmindustrie Gehör verschafft habe (vgl. ebd.). Auch Ottenheim (1944, S. 139) betont, dass die Presse fast ungeteilt auf Seiten der Musiker war.

Im August 1930 wurden einige Aussagen der *Artistenloge* und des *DeMuV* verboten. Aussagen wie »der Tonfilm ist Kitsch«, »hundertprozentige Verflachung«, »wirtschaftlicher und geistiger Mord«, waren nicht länger zulässig, da es sich hierbei um »gehässige Herabsetzungen« und somit um »ein illegales Kampfmittel« handelte (*Der Kinematograph* 1930, Nr. 190).

Weitsichtigere, so Ottenheim (1944, S. 142), empfahlen den Musikern, sich rechtzeitig umzuorientieren. In diesem Sinne wies auch die Fachpresse mehrfach darauf hin, dass es in der Verantwortung des *DeMuV* liege, zwischen der Filmindustrie und den Musikern zu vermitteln (*Film und Ton* 1930, Nr. 22a). Die Filmindustrie brauche eigentlich den Musiker für die Bedienung der musikmechanischen Einrichtungen im Kino. Durch ihre Sturheit verpassten, so der Autor, viele Musiker Berufschancen. Schon während des Einzugs der Schallplatten in das Kino und dem Einbau von Orgeln hätten die Musiker ihre Chance verpasst. Die Musikervertreter würden keinen Kontakt

zur Industrie suchen, obwohl dies Vorteile für jeden Musiker bringen würde (vgl. *Film und Ton* 1930, Nr. 22a).

Arbeitsfelder für Musiker beim Tonfilm waren nach Ottenheim (1944, S. 142) das Komponieren oder Zusammenstellen der Musik, Helfen bei der Aufnahme sowie Musizieren im Tonfilmorchester.

Die Protestaktionen der Musiker endeten recht schnell (Ende 1931/32), doch man war noch längere Zeit nicht mit dem Tonfilm zufrieden. Besonders musikalische Zuschauer konnten sich nur langsam an den veränderten Klang der Musik gewöhnen. Zudem ereigneten sich immer wieder Zwischenfälle mit den neuen Apparaturen (vgl. Ottenheim 1944, S. 43 f.).

IX. Fazit und Ausblick

Wie die vorangegangene Untersuchung zeigt, ist die Rolle der Filmfachpresse für die Weiterentwicklung der Musik im deutschen Stummfilmkino nicht zu unterschätzen. In einer Zeit, in der sich weder Industrie, Theaterbesitzer noch die Musikfachpresse diesem Thema widmeten, bot die Filmfachpresse dem ansonsten auf sich allein gestellten Musiker und dem Kapellmeister ein Forum für den Ideen- und Informationsaustausch. Nicht nur die *Filmmusik-Führer* boten dem Musiker Orientierung, sondern auch die vielen Ratschläge der Autoren. Im Rahmen der Bestrebungen, das neue Medium Film und dessen Aufführungsort, das Kino, als künstlerisch wertvolle Unterhaltungs- und Bildungsstätte zu etablieren, wurde Musik als Mittel zur Erreichung dieses Zwecks bereits im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts erkannt und dies in der Filmfachwelt Jahre vor der Musikfachwelt. Somit waren also vorrangig Theaterbesitzer, Kinomusiker und die Filmfachpresse in den ersten Jahren des Mediums Films mit der Gestaltung einer optimalen akustischen Kulisse für den Film befasst.

Das Ziel der deutschen Filmfachpresse war es, musikalische Begleitungsmethoden zu Stummfilmen zu standardisieren und somit die Qualität der begleitenden Musik deutschlandweit zu steigern. In den ersten Jahren ihres Erscheinens (1907–1908) beschäftigte sich die Filmfachpresse vorrangig mit der Frage, wie eine zum Bild »passende« Musik auszusehen habe. Besonders wichtig ist hierbei zu betonen, dass die Presse von Beginn an erkannte, dass nicht irgendeine Musik ausreichte, sondern dass eine irgendwie geartete Kongruenz zwischen der Musik und den begleiteten Bildern vorliegen sollte. Die Ansprüche an die Filmmusik stiegen mit der verbesserten Qualität der längeren, narrativen Filme und den Veränderungen in der Filmwirtschaft. Mit der Zeit wurde nach einer Musik verlangt, die sich mit

dem Bild entwickelt, die Stimmung unterstützt und auch dramaturgische Funktionen übernimmt. Im Detail widmete sich Leopold Schmidl dieser Thematik. Im Laufe der Jahre wurden die Stellungnahmen der Fachpresse immer präziser und man veröffentlichte konkrete filmwerksspezifische Empfehlungen, die sogenannten *Filmmusik-Führer*. Schließlich, in den 1920er Jahren, sprach die Presse direkt die Kinobesitzer an und bat diese, die Filmperiodika an Musiker und Kapellmeister weiterzugeben.

Im Laufe der Jahre nahm die Filmfachpresse auf fast alle Themen der musikalischen Gestaltung im deutschen Stummfilmkino Bezug: Die meisten Berichte betrafen Methoden der Stummfilmbegleitung sowie die Instrumentation. Zahlreiche Berichte widmeten sich jedoch auch der Musik, die nicht zu Filmen erklang, wie beispielsweise Ouvertüren, Pausenmusik, Musik zur Anwerbung von Besuchern, Musik als Geräuschsimulation und Musik zur Illustration der Werbungen. Auch der Rolle des Kinomusikers und seiner Stellung sowie seinem Verdienst wurde Tribut gezollt. Somit finden sich in Filmfachzeitsungen nicht nur Illustrationsvorschläge sondern auch allgemeine Ratschläge und Tipps für Musiker. Ab 1919 bekam die Musik im Stummfilmkino auch von anderer Seite Unterstützung. Mit Erscheinen der *Kinothek* von Kapellmeister und Musiktheoretiker Becce war ein wichtiges Modell für die Begleitung von Filmen erschaffen: die Illustration durch für bestimmte Stimmungen bzw. Situationen komponierte Musikstücke. Weitere Komponenten, die zu einer Verbesserung der Musik beitragen sollten, waren die von den Verlagen veröffentlichten Musikkataloge, zunächst mit prä-existenten Stücken und später in Anlehnung an die *Kinothek-Bände* mit nach Stimmungen bzw. Situationen sortierten Musikstücken. Auch die Industrie beauftragte nun, zumindest sporadisch, Musiker mit der Zusammenstellung einer musikalischen Illustration. Von staatlicher Seite wendete man sich in den 1920er Jahren der Filmmusik zu: Erste Kurse an

Hochschulen begannen sich mit Filmmusik zu befassen. Die Bemühungen um eine genau durchdachte Illustration fanden ihren Höhepunkt in dem *Allgemeinen Handbuch der Film-Musik* von Becce, Erdmann und Brav, was aber gleichzeitig auch das Ende der Stummfilmzeit darstellte.

Trotz der vielen Bemühungen um eine Anhebung der Qualität der Illustrationsfolgen konnten diese den vielen unterschiedlichen Bedingungen der Theater nicht gerecht werden. Musikszenarien und ähnliche Hilfsmittel erreichten entweder nur wenige Theater oder konnten dort nicht entsprechend durchgesetzt werden. Einzig die Theater der Großstädte konnten von vielen Hilfsmitteln profitieren. Originalkompositionen für den Stummfilm gab es weiterhin nur wenige und somit auch keine flächendeckende Besserung der Musik im Stummfilmkino. So war es insgesamt betrachtet erst der technische Fortschritt, und letztendlich die Einführung des Tonfilms, der dazu führte, dass eine Standardisierung und somit zumeist Verbesserung der Qualität der Musik einsetzte. Der Tonfilm wurde zwar von den Kinomusikern abgelehnt, da er ihre berufliche Existenz gefährdete, doch die Fachpresse sah ihn als Chance, die Bedeutung der Musik im Kino zu festigen.

Die für das vorliegende Buch durchgeführte Sichtung von Primärquellen förderte eine überwältigende Anzahl von Artikeln zutage, die Hinweise über die verschiedenen Ausprägungen von Musik im deutschen Kino und besonders die musikalische Begleitung von Filmen enthalten. Bereits nach einer groben Sichtung des Materials wurde ersichtlich, dass sich hier verschiedene Ansatzpunkte für Untersuchungen eröffnen. Möglich wäre es beispielsweise, die Rolle des Kapellmeisters und die Wechselbeziehungen zwischen Kapellmeister, Musikverlag und Filmindustrie zu rekonstruieren. Auch die genauere Untersuchung der Verwendung von mechanischer Musik im Kino erscheint vielversprechend. Hier verspricht vor allem eine nähere Analyse der musikalischen Begleitung des Films im Wanderkino

und Varieté ein spannendes Forschungsfeld zu sein. Wie von Iris Kronauer und Joseph Garncarz im persönlichen Kontakt bestätigt, bietet außerdem die Schaustellerzeitung *Der Artist* vielseitige Einblicke in die musikalischen Praktiken dieser Zeit. Zudem wurde durch die Analyse der Publizistik noch einmal deutlich, dass Stummfilm-musik in Deutschland zunächst ein regionales Phänomen war: Die Musik im Kino variierte von Stadt zu Stadt und vor allem im Vergleich mit ländlichen Gegenden enorm. Es gab nie ›eine Musik zum Stummfilm‹. Um ein möglichst umfassendes Bild von der Entwicklung von deutscher Stummfilmmusik zu bekommen, ist es unerlässlich, Regionalstudien durchzuführen. Insbesondere auch im internationalen Vergleich lässt sich somit auch herausfiltern, welche musikalischen Methoden regionale oder nationale Phänomene waren und welche sich auf internationaler Ebene durchsetzen konnten⁸⁷.

⁸⁷ Einen Vergleich von länderspezifischen Eigenheiten und kulturellen Transfer verfolgt Windisch (2012) in Vorbereitung ihrer Dissertation über Stummfilmmusik in den USA und in Österreich

X. Quellenverzeichnis

Primärquellen

Noten, Handbücher und zeitgenössische wissenschaftliche Literatur

Becce, Giuseppe (Hg.): *Kinothek. Neue Filmmusik*. 6 Doppelbände. Berlin-Lichterfelde und Leipzig: Schlesinger'sche Buch- und Musikalienhandlung Robert Liebau 1919–1929

Beynon, George W.: *Musical Presentation of Motion Pictures*. New York: G. Schirmer 1921

Bijok, Josef (Hg.): *Handbuch der Film-Illustration*. Leipzig: Otto Junne Verlag 1921

Cowling, George Herbert: *Music On The Shakespearian Stage*. England: Ams Pr. Inc. 1913

Erdmann, Hans/Becce, Giuseppe/Brav, Ludwig: *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*. Berlin-Lichterfeld: Schlesinger 1927

Jason, Alexander: *Der Film in Ziffern und Zahlen: Die Statistik der Lichtspielhäuser in Deutschland 1895–1925*. Berlin: G. Hackebeil Verlag 1925

O'Neill, Norman: *Music To Stage Play*. In: *Proceedings of the Musical Association* 37 (1911), S. 85–102

Rapée, Ernö: *Motion Picture Moods for Pianists and Organists*. New York 1924 (Reprint 1970)

Rapée, Ernö: *Encyclopedia of Music for Pictures*. New York 1925 (Reprint 1970)

Zamecnik, John Stepan: *Sam Fox Moving Picture Music*. Bd. 1–3. Ohio: Sam Fox Publishing 1913/1914

Zeitschriften und Zeitungen

Der Artist

1906, Nr. 117: *Varietétheater*

Anbruch

1929, Nr. 11: Becce, Giuseppe: *Tonfilm und künstlerische Filmmusik* (S. 140–142)

Nr. 11: Warschauer, Frank: *Filmmusik* (S. 130–134)

Film und Ton, Beilage zur *LichtBildBühne*

- 1928, Nr. 44: Laszló, Alexander: *Filmillustrator – Musikregisseur. Die künstlerische Berechtigung der Filmmusik* [zit. als *Film und Ton* 1928, Nr. 44a]
 Nr. 44: *Die erste durchkomponierte Wochenschau* [zit. als *Film und Ton* 1928, Nr. 44b]
- 1929, Nr. 1: *Die Christie-Kino-Organ in Deutschland*
 Nr. 3: *Orgelmusik zum Beiprogramm*
 Nr. 6: *Gema-Dämmerung*
 Nr. 10: *Die ersten Gema-Urteile*
 Nr. 11: *Die Schallplatte als Requisit des Films. Filmisch-musikalische Unmöglichkeiten* [zit. als *Film und Ton* 1929, Nr. 11a].
 Nr. 11: *Musik für die Kino-Organ* [zit. als *Film und Ton* 1929, Nr. 11b].
 Nr. 13: *Die Organ im Kino. Organ-Weihe in der »Neuen Philharmonie«*
- 1930, Nr. 7: *Schrittmacher des Tonfilms. Schallplattenfirmen, Verleiher und Theaterbesitzer / Electrola im Vormarsch*
 Nr. 9: *Inhaltsanalysen von Schallplatten für Filmillustration und Tonfilm*
 Nr. 17: *Schrittmacher des Tonfilms. Schallplatte, Tonfilm und Kino*
 Nr. 19: *Hilfsmittel der Umstellung zur mechanischen Musik*
 Nr. 22: *Vermittlung von musikalischen Fachpersonal für die Musikindustrie. Versäumnisse der Berufsorganisationen* [zit. als *Film und Ton* 1930, Nr. 22a]
 Nr. 22: *Homocord-Filmton-Illustration* [zit. als *Film und Ton* 1930, Nr. 22b]
 Nr. 27: Rosenburg, W.: *Erfahrungen mit der Schallplatte* [zit. als *Film und Ton* 1930, Nr. 27a]
 Nr. 27: Etthofen, Heinz: *Vom Kapellmeister zum Tonfilmsteuerer* [zit. als *Film und Ton* 1930, Nr. 27b]
 Nr. 29: *Die erste deutsche Tonfilm-Illustrationsmusik. »Synchrono« – Eine Sammlung moderner Tonfilmmusik*
- 1931, Nr. 2: Lowies: *Musikerkampf contra Tonfilm im Urteil des Publikums*
 Nr. 7: Angel, H.: *Musikästhetischer Querschnitt*

Der Kinematograph

- 1907, Nr. 1: *Künstlerische Regie bei kinematographischen Aufnahmen und Vorführungen* [zit. als *Der Kinematograph* 1907, Nr. 1a]
 Nr. 1: *Zur Geschichte des Kinematographen-Theaters* [zit. als *Der Kinematograph* 1907, Nr. 1b]
 Nr. 8: *Behördliche Bestimmungen für kinematographische Vorführungen*
 Nr. 11: Hood, Fred: *Die Illusion im kinematographischen Theater*
 Nr. 14: Sonatore, Henry: *Das Klavier im Kinematographen-Theater*

- Nr. 16: Döring, Carl: *Berliner Kinematographen-Theater* [zit. als *Der Kinematograph* 1907, Nr. 16a]
 Nr. 16: Borger: *Aus der Praxis*. Frankfurt a. M. [zit. als *Der Kinematograph* 1907, Nr. 16b]
 Nr. 19: *Zukunftsmusik*
 Nr. 24: Borger: *Aus der Praxis*. Frankfurt a. M. *Tonbildtheater*
 Nr. 25: Hood, Fred: *Das Publikum im kinematographischen Theater*
 Nr. 28: *Aus der Praxis*. Heidelberg
 Nr. 32: Häfker, Herrmann: *Zur Dramaturgie der Bilderspiele*
 Nr. 33: *Ein kurzer Rückblick auf die erste Woche des Reform-Kinematographen-Theaters*
 Nr. 37: *Aus der Praxis*. Frankfurt a. Main.
 Nr. 38: Baer, Berthold A.: *Der Kinematograph in Amerika*
 Nr. 43: Butz, Walter: *Bild und Wort*
 Nr. 44: Döring, K[arl]: »Kientoppographisches« aus Berlin
 Nr. 45: *Kinos in Kiel und Kopenhagen*
 Nr. 46: Baer, Berthold A.: *Amerikana*
 Nr. 48: *Aus der Praxis*. Frankfurt a. M.
 Nr. 50: Baer, Berthold A.: *Amerikana*
 1908, Nr. 55: *Aus der Praxis*. Kino-Musik
 Nr. 65: *Zick-Zack. Wie singende Bilder (Tonbilder) entstehen*
 Nr. 99: *Die Musik zum lebenden Bilde*
 1909, Nr. 113: *Zick-Zack. Die Musik im Kinematographentheater*
 Nr. 116: *Aus dem Leserkreis*. Kino-Pianisten
 Nr. 121: Olitzki, Max: *Aus dem Reiche der Töne. Die Reproduktions-Geige*
 Nr. 123: *Aus dem Reiche der Töne. Notizen*
 Nr. 127: Kleibörner, Gleorg]: *Aus dem Reiche der Töne. Kinematograph und Grammophon im Dienste der Kunst*
 Nr. 128: *Frankfurter a. M. Tonbild-Theater*
 Nr. 133: *Aus dem Reiche der Töne. Mechanische Musik*
 Nr. 134: *Die Düsseldorfer Kinos*
 Nr. 136: Melcher, Glustav]: *Begleitende Musik im Kinotheater*
 Nr. 137: Olitzki, Max: *Aus dem Reiche der Töne. Die Musik im Kinotheater*
 Nr. 147: Olitzki, Max: *Aus dem Reiche der Töne. Das Tonbildtheater eine Volksoper*
 Nr. 153: *Notizen. Lautes Spielen des Phonographen in einem Kinematographen-Theater*
 1910, Nr. 163: *Notizen. Reklame-Phonograph und Polizei*
 Nr. 169: *Notizen. Das Grammophon als Ruhestörer*
 Nr. 183: Schmidl, Leopold: *Lichtbild und Begleitmusik*

- Nr. 200: *Notizen. Zur Frage der Besteuerung von Orchestrions in Kinematographentheatern*
- 1911, Nr. 214: *Aus dem Leserkreise. Rezitation und Musik im Kinotheater*
 Nr. 219: Schmidl, [Leopold]: *Musikalisches aus dem Kino der Gegenwart*
 Nr. 233: Reko, Victor A.: *Aus dem Reiche der Töne. Schussaufnahmen*
 Nr. 255: Gruner, P[aul]: *Kinomusik*
- 1912, Nr. 287: Schmidl, Poldi [Leopold]: *Musikalische Stimmungstötung*
 Nr. 300: Schmidl, Poldi [Leopold]: *Die Phantasie des Kinomusikers*
 Nr. 309: Gruner, P[aul]: *Musikalische Stimmungstötung*
- 1913, Nr. 331: Schmidl, L[Leopold]: *Musikalische Geräusche im Kino*
 Nr. 350: *Die erste filmdramatische Komposition*
 Nr. 354: *Kino-Musik und Kino-Variétés. Zwischen Parkett und weisser Wand*
 Nr. 358: Lenz, Paul: *Das Wesen des Lichtspiels. Der Laut-Ersatz*
- 1914, Nr. 367: *Kino-Musik und Kino-Variétés. Zwischen Parkett und weisser Wand*
 Nr. 369: *Kino-Musik und Kino-Variétés. Zwischen Parkett und weisser Wand*
 Nr. 390: *Die Erziehung zum Kinobesuch*
 Nr. 399: *Beschäftigt Berufsmusiker*
 Nr. 411: *Kriegsecho in der Kinomusik*
- 1915, Nr. 429: Gruner, Paul: *Die Ausnutzung des Schlagzeuges*
 Nr. 450: Genenncher, R[udolf]: *Stimmung*
 Nr. 458: Genenncher, R[udolf]: *Die Erziehung des Publikums*
 Nr. 468: Urgiss, Julius: *Warum ist Begleitmusik zum Film notwendig?*
- 1916, Nr. 479: U[rgiß], J[ulius]: *Die Musik in den Berliner Lichtspieltheatern. Ein kritischer Spaziergang*
 Nr. 485: *Die neue Richtung in der Filmbegleitmusik*
 Nr. 500: Schmidl, Poldi [Leopold]: *Filmmusik oder Kinomusik*
 Nr. 521/2: Schmidl, Poldi [Leopold]: *Musterbeispiele für die Musik zum Film*
- 1917, Nr. 531: Grempe, P. M[ax]: *Die Kinos und die Musikwerke-Geschäft während und nach dem Kriege*
 Nr. 536: Schirmann, Alex[ander]: *Wie entsteht eine künstlerische und sinnge-mässe Filmmusik?*
 Nr. 563: *Ein filmmusikalischer Erfolg*
- 1918, Nr. 579: *Künstlerdienst mit erschwerenden Umständen*
 Nr. 582: S[chmidl], P[oldi = Leopold]: *Nach unberühmten Mustern. Ein film-musikalischer Streifzug*
 Nr. 590: S[chmidl], P[oldi = Leopold]: *Die Umwandlung der Entlohnung für Kinomusiker*
 Nr. 599: Raida, C[arl] A[lexander]: *Der Film und seine Musik*
 Nr. 605: *Film und Musik*
 Nr. 618: *Das Filmlied als Reklamefaktor*
 Nr. 623: Schmidl, Poldi [Leopold]: *Selbstgewollte Abhängigkeit*

- Nr. 625: Forschneritsch, [Karl]: *Mitteilungen aus dem Leserkreise. Selbstgewollte Abhängigkeit*
- 1919, Nr. 642/43: Schmidl, Poldi [Leopold]: *Filmdramen mit eigener Musik*
 Nr. 644: Dworczak, Karl: *Die künstlerischen und kulturellen Entwicklungsmöglichkeiten des Kinos*
 Nr. 655: *Die Bedeutung der Musikwerke für den Kinobetrieb*
 Nr. 663: Schmidl, Poldi [Leopold]: *Kino-Musik und Kino-Variétés. Nachzügler der Zeit*
 Nr. 673: *Kino-Musik und Kino-Variétés. Der neue Tarifvertrag für Kinokapellen*
- 1920, Nr. 700: Schmidl, Poldi [Leopold]: *Kino-Musik. Ein Ausweg aus der Misere der Filmmusik*
- 1921, Nr. 739: Schmidl, Poldi [Leopold]: *Filmmusikprobleme und filmmusikalischer Fortschritt. Berliner Kinoorchester*
 Nr. 788: Eduard Künnekes Musik zu dem Film »Das Weib des Pharao«
- 1922, Nr. 793: C.: *Das Elend der heutigen Filmmusik*
 Nr. 804: *Kino-Musik. Alte Uebel, neue Wege*
- 1923, Nr. 847: Medina, Paul: *Die Utopie der Filmmusik* [zit. als *Der Kinematograph* 1923, Nr. 847a]
 Nr. 847: Pringsheim, Klaus: *Künstlerische Filmmusik* [zit. als *Der Kinematograph* 1923, Nr. 847b]
 Nr. 851: Roland, Marc: *Musikalische Rundschau. Das Problem der Film-Musik*
 Nr. 857: *Musikalische Rundschau. Die Ouvertüre im Kino*
- 1924, Nr. 899: *Musik im Film*
- 1929, Nr. [unbekannt]: *Schutz der Musiker gegen Tonfilm*
 Nr. 138: *Schallplattenmusik zum stummen Film*
 Nr. 257: *Mechanisierung der Musik*
- 1930, Nr. 19: *Mechanische Musikprobleme. Das Ende des lebendigen Kino-Orchesters naht*
 Nr. 158: *Das Problem der Kinomusiker*
 Nr. [unbekannt]: *Musikerkampf aus dem Hinterhalt*
 Nr. 179: *Hinter den Kulissen der Tonfilmhitzer*
 Nr. 190: *Der Tonfilm ist kein Kitsch. Artisten-Loge und Musiker-Verband dürfen nicht mehr schimpfen*

Filmmusik-Führer im Kinematograph

- 1917, Nr. 523: Schirmann, Alex[ander]: *Musikzusammenstellung zu Trilby*
 Nr. 525: Schirmann, Alex[ander]: *Musikzusammenstellung zu Tyrannenherrschaft*
 Nr. 529: Schirmann, Alex[ander]: *Musikzusammenstellung zu Stein unter Steinen und Die Lieblingsfrau des Maharadscha*

- Nr. 532: Schirmann, Alex[ander]: Musikzusammenstellung zu *Die Zigeuner-Baronin und Ikarus*
- Nr. 537: Schirmann, Alex[ander]: Musikzusammenstellung zu *Terje Vigen*
- Nr. 541: Schirmann, Alex[ander]: Musikzusammenstellung zu *Das Bacchanal des Todes* und *Der Weg des Todes*
- Nr. 544: Schirmann, Alex[ander]: Musikzusammenstellung zu *Die rote Nacht* und *Die Laternen des Schicksals*
- Nr. 556: Schirmann, Alex[ander]: Musikzusammenstellung zu *Der tanzende Tor*
- Nr. 559: Schirmann, Alex[ander]: Musikzusammenstellung zu *Katharina Karaschkin*
- Nr. 564: Musikzusammenstellung zu *Das Geschlecht der Schelme*
- Nr. 567: Kuckartz, Ludwig: Musikzusammenstellung zu *Die Königstochter von Travankore*
- Nr. 570: Liebmann, Ernst: Musikzusammenstellung zu *Die Claudi vom Geiserhof*
- Nr. 572: Assmann, Robert: Musikzusammenstellung zu *Das zweite Ich*
- Nr. 578: Liebmann, Ernst: Musikzusammenstellung zu *...und führe uns nicht in Versuchung*
- 1918, Nr. 580: Assmann, Robert: Musikzusammenstellung zu *Der Sultan von Johore*
- Nr. 581: Assmann, Robert: Musikzusammenstellung zu *Das Rätsel von Bangalor*
- Nr. 586: Assmann, Robert: Musikzusammenstellung zu *Gesucht ein Mann, der ein Mann ist*
- Nr. 597: Werner, Rudi: Musikzusammenstellung zu *Der Sturz des Hauses Macwell*
- Nr. 601: Assmann, Robert: Musikzusammenstellung zu *Rafaela (Ein verklungenes Lied)*
- Nr. 606: Pröll, Rudolf: Musikzusammenstellung zu *Lusandra. Die Königssklavin*
- 1919, Nr. 670: Schirmann, Alexander: Musikzusammenstellung zu *Madame Dubarry*
- Das Kino-Orchester*, Beilage zur *LichtBildBühne*
- 1925, Nr. 1: Schmidl, Poldi [Leopold]: *Das Problem der Kinomusik* [zit. als *Das Kino-Orchester* 1925, Nr. 1a.]
- Nr. 1: Notenbeispiel aus *Musik für Szenen und Gefühlsmomente* (zu Boosworth's *Loose Leaf Film-Play Music Series*. Book 1 u. 2) [zit. als *Das Kino-Orchester* 1925, Nr. 1b]

- Nr. 1: Werbung der *Schlesinger'schen Buch- und Musikalienhandlung Robert Lienau* für die von Giuseppe Becce herausgegebenen *Kinothek* [zit. als *Das Kino-Orchester* 1925, Nr. 1c)
- Nr. 2: *An die Herren Kinobesitzer* [zit. als *Das Kino-Orchester* 1925, Nr. 2a]
- Nr. 2: S[chmidl], P. [Leopold]: *Der große Sprung über die filmmusikalische Entwicklung* [zit. als *Das Kino-Orchester* 1925, Nr. 2b]
- Nr. 2: Reklame des *Otto Junne Verlags* für das von Josef Bijok herausgegebenen *Handbuch der Film-Illustration* [zit. als *Das Kino-Orchester* 1925, Nr. 2c]
- Nr. 4: *Betrifft unser Preisausschreiben Kino-Musik*
- Nr. 5: Notenbeispiel aus der *Kinothek* von Giuseppe Becce: *Situazione pericolosa – Höchste Gefahr* (Violindirektionsstimme)
- Nr. 6: Brünner, P.: *Trabanten der Filmmusik* [zit. als *Das Kino-Orchester* 1925, Nr. 6a].
- Nr. 6: F., M.: *Ländliche Kinomusik* [zit. als *Das Kino-Orchester* 1925, Nr. 6b].
- Nr. 7: *Musik-Kritik*
- Nr. 9: *Kunst und Dienst*
- Nr. 10: Schmidl, Poldi [Leopold]: *Wer taugt zum Kinokapellmeister?* [zit. als *Das Kino-Orchester* 1925, Nr. 10a].
- Nr. 10: Fürst: *Meinungen unserer Leser* [zit. als *Das Kino-Orchester* 1925, Nr. 10b].
- Nr. 11: Schmidl, Poldi [Leopold]: *Zensurkarten-Jammer*
- Nr. 13: Adler, Franz: *Die zerrissene Filmmusik*
- Nr. 16: Schmidl, Poldi [Leopold]: *Filmmusikalische Dichter und ihre Kollegen*
- Nr. 18: *Die Ouvertüre zum Film und der Vorspann*
- Nr. 19: S[chmidl], P. [Leopold]: *Die Berufspropaganda des Kinokapellmeisters*
- 1926 Nr. 1: *Leben in der Kinomusikbude*
- Nr. 3: *Zum Existenzkampf der Kinomusiker*
- Nr. 5: *Der Segen der Handbücher für die Filmillustration*
- Nr. 6: Schmidl, Poldi [Leopold]: *Worte als Filmillustration*
- Nr. 11: *Engagementspolitik des Kinobesitzers*
- Nr. 13: *Der Kampf um die Existenz der Kinotheater*
- Nr. 14: *Kino-Ouvertüren*
- Nr. 15: *Die erste Leihbibliothek für Filmmusik*
- Nr. 18: *Stimmungsgesang im Kino*
- Nr. 19: Martin, Stefan: *Der tägliche Kampf des Kino-Kapellmeisters*
- Nr. 20: *Die Notenhilfe*
- Nr. 21: *Komponist und Textdichter*
- Nr. 22: Schmidl, Poldi [Leopold]: *Vergriffene Nummern und die Kinomusik* [zit. als *Das Kino-Orchester* 1926, Nr. 22a]
- Nr. 22: *Komponist und Textdichter (Schluss aus Nr. 22)* [zit. als *Das Kino-Orchester* 1926, Nr. 22b].

- Nr. 23: Bellmer, Viktor: *Die Orgelmode*
 Nr. 24: *Geistvolle Musikbegleitung*
 1927, Nr. 1: *Kinomusikalische Jahresbilanz*
 Nr. 8: *Die üblichen Sommerkündigungen der Kinomusiker* [zit. als *Das Kino-Orchester 1927*, Nr. 8a].
 Nr. 8: *Musikalische Wochenschau* [zitiert als *Das Kino-Orchester 1927*, Nr. 8b].
 Nr. 17: Bauer, Emil: *Die Musik und ihre Beziehung zur Entwicklung des Films*
 Nr. 20: *Allgemeines Handbuch der Filmmusik*
 1928, Nr. 4: *Eröffnungskonzert der Welte-Kino-Orgel*
 Nr. 7: *Filmmusikalische Nörgeleien*
 Nr. 10: S[chmidl], P. [Leopold]: *Mach's kurz, Organiste!*
 Nr. 12: *Filmmusik der Woche*
 Nr. 14: *Filmmusik der Woche*
 Nr. 15: *Revolutionierung der Filmmusik*
 Nr. 19 *Alles beim alten...? Das große Schweigen um die Kino-Orchester-Schule*
 Nr. 20: *Geräuschmusik auch für kleine Kinoorchester ermöglicht*
 Nr. 32: *Professor Laszlo über Filmmusik. Filmmusikalische Vorlesungen für München geplant – Farblichtmusik für das Kino* [Auszug aus einem Interview in der *Süddeutschen Sonntagspost*]
 Nr. 33: Feldt, Horst: *Die Orgel als Ersatz des Orchesters*
 Nr. 35: *Uraufführungen der Woche*

Kinotechnische Rundschau, Beilage zum Kinematographen

- 1929, Nr. 11: Hatschek, Paul: *Mechanische Musik oder Nadeltonfilm?*

LichtBildBühne (LBB)

- 1911, Nr. 1: Rubrik *Der Rezitator: Der Wasserkäfer und seine Larve*
 Nr. 8: Rubrik *Der Rezitator: Die Bari Neger*
 Nr. 19: F.: *Der Kino-Pianist*
 Nr. 41: *Die Zukunft der Tonbilder auf Grund einer neuen Technik*
 Nr. 46: *Rezitation bei der Film-Vorführung*
 1912, Nr. 21: *Die Musik im Kino*
 1913, Nr. 4: Homann-Webau, Otto: *Musikalische Illustration des Lichtbildes*
 Nr. 5: *Die Musik im Kino*
 Nr. 12: Schauss, Ernst: *Das Kino-Orchester*
 Nr. 30: Komeriner, L[udwig]: *Die Musik im Kino*
 1914, Nr. 80: *Früher Orchester – jetzt Klavier!*
 Nr. 82: Urgiß, Julius: *Früher Orchester – jetzt Klavier! Ein fachlicher Entgegnungs-Brief*

- Nr. 90: Urgiß, Julius: *Die Musik zu Films in »Feldgrau«*
 1915, Nr. 24: *Musikschwierigkeiten im Kino. Das Grammophon als Ersatz*
 1917, Nr. 16: *Die Musik in den Kinos*
 Nr. 29: P., O.: *Kinomusik*
 1918, Nr. 31: Vieregg, Artur: *Kinomusik*
 Nr. 32: *Die Musik im Kino*
 1919, Nr. 2: Vieregg, Artur: *Die Kinomusik*
 Nr. 20: *Tarifvertrag der Münchener Kino-Musiker*
 Nr. 36: *Die Musik im Film*
 1920, Nr. 14: Ch., L.: *Filmmusik*
 1925, Nr. 5: Werbung von Heinrichshofen's Verlag für ein Preisausschreiben für *Kino-Musik im Betrage von M. 2500.-*
 1926, Nr. 67: S., P.: *Importierte Filmmusik*
 Nr. 151: *Das Blumsche Musikchronometer*

Filmmusik-Führer in der LichtBildBühne

- 1919, Nr. 1: Vathke, W.: Musikzusammenstellung zu *Aus dem Leben einer Schullehrerin*
 Nr. 9: Bechstein, G.: Musikzusammenstellung zu *Die einsame Frau und Im Schatten der Anderen*
 Nr. 29: Bechstein, G.: Musikzusammenstellung zu *Das Fest der Rosella und Die Madonna mit den Lilien*
 Nr. 37: Bechstein, G.: Musikzusammenstellung zu *Der rote Sarafan*
 Nr. 39: Bechstein, G.: Musikzusammenstellung zu *Der Tänzer*

Melos

- 1928, Nr. 7: Becce, Giuseppe: *Der Film und die Musik. Illustration oder Komposition?* (S. 170–172)
 Nr. 7: Luedtke, Hans: *Filmmusik und Kunst* (S. 167–170)
 Nr. 7: Strobel, Heinrich: *Film und Musik. Zu den Baden-Badener Versuchen* (S. 343–347)

Münchener Ratsch-Kathl

- 1898, 6. Juli: *Kil's Kolloseum*
 9. November: *Blumensäle*
 1900, 6. Juni: *Blumensäle*
 1901, 5. Oktober: *Blumensäle*
 6. November: *Blumensäle*

Die Musik

- 1925, 17. Jg., Nr. 5: Bagier, Guido: *Musikalische Probleme des Films* (S. 349–353)

1926, 18. Jg., Nr. 11: Stuckenschmidt, H.[ans] H.[einz]: *Die Musik zum Film* (S. 807–817)

Musikalischer Kurier

1920, Nr. 2: Hoffmann, R.[udolf] S.[tephan]: *Kinomusik* (S. 116 f.)

Signale für die musikalische Welt

1925, 83. Jg., Nr. 15: Bloetz, Karl: *Die Musik zum Film* (S. 657)

Velhagen und Klasings Monatshefte

1925, 40. Jg., Nr. 3: Daussig, Fritz: *Filmmusik* (S. 342–345)

Zeitschrift für Musik

1920, Nr. 87: Janetschek, Edwin: *Tonkunst und Lichtspieltheater* (S. 210–212)

Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W./Eisler Hanns: *Komposition für den Film*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976

Altman, Rick: *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press 2004

Anderson, Tim J.: *Reforming »Jackass Music«: The Problematic Aesthetics Of Early American Film Music Accompaniment*. In: *Cinema Journal* 37 (1997), H. 1, S. 3–22

Arce, Julio: *The Sound Of Silent Film In Spain: Heterogeneity And Homeopatía Escénica*. In: *Music, Sound & The Moving Image* 4 (2010), H. 2, S. 139–160

Beiche, Michael: *Musik und Film im Deutschen Musikjournalismus der 1920er Jahre*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 63 (2006), H. 2, S. 94–119

Beinroth, Carolin: *Between Practice And Theory: Silent Film Sound And The Music Archive*. In: *Today's Sounds For Yesterday's Films. Making Music For Silent Cinema*. Hg. von K. J. Donnelly und Ann-Kristin Wallengren. New York: Palgrave Macmillan 2016, S. 29–45

Berg, Charles Merrell: *An Investigation Of The Motives For And Realization Of Music To Accompany The American Silent Film 1896–1927*. Diss. University of Iowa. New York: Arno Press 1976

Berg, Charles: *Music On The Silent Set*. In: *Film Quarterly* 23 (1995), H. 2, S. 131–136

- Birett, Herbert: *Stummfilm-Musik. Materialsammlung*. Hg. von der Deutschen Kinemathek. Berlin 1970
- Birett, Herbert: *Lichtspiele. Der Kino in Deutschland bis 1914*. München: Q-Verlag 1994
- Bloch, Ernst: *Über die Melodie im Kino*. In: *Literarische Aufsätze*. Frankfurt: Suhrkamp 1965, S. 183–187
- Bowers, David Q.: *Nickelodeon Theaters And Their Music*. New York: The Vestal Press 1986
- Brown, Julie/Davison, Annette (Hg.): *The Sounds Of The Silents In Britain*. New York: Oxford University Press 2013
- Buchwald, Günter A.: *Untersuchungen zur Semiotik der Stummfilmmusik anhand der »Kinothek« von Giuseppe Becce*. Freiburg: Eigenverlag 1983.
- Bullerjahn, Claudia: *Von der Kinomusik zur Filmmusik. Stummfilm-Originalkompositionen der zwanziger Jahre*. In: *Musik der zwanziger Jahre*. Hg. von Werner Keil. Hildesheim: Olms 1996, S. 281–316
- Bullerjahn, Claudia: *Musik zum Stummfilm. Von den ersten Anfängen einer Kinomusik zu heutigen Versuchen der Stummfilmillustration*. In: *Das Handbuch der Filmmusik. Geschichte- Ästhetik- Funktionalität*. Hg. von Josef Kloppenburg. Laaber: Laaber 2012, S. 25–85
- Bullerjahn, Claudia: *Zwischen Patina und High-Tech. Zur Problematik der Rekonstruktion von Stummfilm-Originalkompositionen der 1920er Jahre*. In: *Ton-Spuuren aus der Alten Welt. Europäische Filmmusik bis 1945*. Hg. von Ivana Rentsch und Arne Stollberg. München: edition text + kritik 2013, S. 66–90
- Calella, Michele: *Zu diesem Heft*. In: *MusikTheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 27 (2012), H. 3, S. 194–195
- Comisso, Irene: *Theory And Practice In Erdmann/Becce/Brav's Allgemeines Handbuch der Film-Musik (1927)*. In: *Journal Of Film Music* 5 (2012), H. 1–2, S. 93–100
- Dettke, Karl Heinz: *Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland*. Stuttgart und Weimar: Metzler 1995
- Diederichs, Helmut H.: *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*. Habilitationsschrift im Fach Soziologie am

- Fachbereich Gesellschaftswissenschaften der J. W. Goethe-Universität Frankfurt
2001
- Fabich, Rainer: *Musik für den Stummfilm. Analysierende Beschreibungen originaler Stummfilmkompositionen*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1993
- Fritsch, Daniel: *Georg Simmel im Kino. Die Soziologie des frühen Films und das Abenteuer der Moderne*. Bielefeld: transcript 2009
- Fuchs, Maria: *The Hermeneutic Framing of Film Illustration Practices: The Allgemeines Handbuch der Film-Musik in the Context of Historico-musicological Traditions*. In: *The Sounds of Silent Films. New Perspectives on History, Theory and Practice*. Hg. von Claus Tieber und Anna Katharina Windisch. New York: Palgrave Macmillan 2014, S. 156–171
- Fuchs, Maria: *Kunst oder Nichtkunst. Zur Kritik der Musik für den Stummfilm im Deutschland der 1920er Jahre*. In: *Musikkritik. Historische Zugänge und Systematische Perspektiven*. Hg. von Fritz Trümpi und Simon Obert. Wien: Mille Tres Verlag 2015 (= Anklänge 2015 – Wiener Jahrbuch für Musikwissenschaft), S. 111–131
- Fuchs, Maria: *Stummfilmmusik. Theorie und Praxis im Allgemeinen Handbuch der Film-Musik*. Marburg: Schüren 2017.
- Garncarz, Joseph: *Über die Entstehung der Kinos in Deutschland 1896-1914*. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 11*. Hg. von Frank Kessler, Sabine Lenk und Martin Loiperdinger. Frankfurt am Main: Stroemfeld Verlag 2002, S. 144–158
- Garncarz, Joseph: *Maßlose Unterhaltung: Zur Etablierung des Film in Deutschland 1896–1914*. Frankfurt am Main: Stroemfeld 2010
- Gauß, Stefan: *Nadel. Rolle. Trichter. Kulturgeschichte des Phonographen und des Grammophons in Deutschland (1900–1940)*. Köln Weimar Wien: Böhlau 2009
- Gomery, Douglas: *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States*. Madison: The University of Wisconsin Press 1992
- Gorbman, Claudia: *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. London: BFI 1987
- Güttinger, Fritz: *Wenn die Musik fehlt*. In: *Der Stummfilm im Zitat der Zeit*. Hg. von Fritz Güttinger. Frankfurt am Main: Dt. Filmmuseum 1984, S. 172–175. [zit. als Güttinger 1984a]

- Güttinger, Fritz: *Vom Teppichcharakter der Begleitmusik*. In: *Der Stummfilm im Zitat der Zeit*. Hg. von Fritz Güttinger. Frankfurt am Main: Dt. Filmmuseum 1984, S. 158–171 [zit. als Güttinger 1984b]
- Hahn, Susanne: *Der Chor in der griechischen Tragödie am Beispiel der Hölderlin-übersetzung von Sophokles' Trauerspiel »Antigone«*. München: Grin 2011
- Henzel, Christoph: »A Jazz Singer – Singing to His God«. *The Jazz Singer (1927): Musik im »ersten Tonfilm«*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 63 (2006), H. 1, S. 47–62
- Hofmann, Charles: *Sounds For Silents*. New York: DBS Publications / Drama Books Specialists 1970
- Kalinak, Kathryn M.: *Settling The Score. Music And The Classical Hollywood Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1992
- Kenney, William Howland: *Recorded Music In American Life. The Phonograph And Popular Memory, 1890–1945*. New York: Oxford University Press 1999
- Klemperer, Victor: *Das Lichtspiel (1912)*. In: *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*. Hg. von Fritz Güttinger. Frankfurt am Main: Dt. Filmmuseum 1984, S. 75–85
- Kronauer, Iris: *Vergnügen, Politik und Propaganda: Kinematographie im Berlin der Jahrhundertwende (1896–1905)*. Diss. Berlin 2000
- Krones, Hartmut: Optische Konzeption und musikalische Semantik. Zum »Allgemeinen Handbuch der Film-Musik« von Hans Erdmann, Giuseppe Becce und Ludwig Brav. In: *Bühne, Film, Raum und Zeit in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Hg. von Hartmut Krones. Wien u. a.: Böhlau 2003, S. 119–142
- Lange-Fuchs, Hauke: *Die Reisen des Projektionskunst-Unternehmers Skladanowsky*. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Band 11: Kinematographen-Programme*. Frankfurt am Main: Stroemfeld 2002, S. 123–143
- Lek, Robbert van der: *Filmmusikgeschichte in systematischer Darstellung. Ein Entwurf*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 44 (1987), S. 216–239
- Lissa, Zofia: *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin: Henschel 1965
- London, Kurt: *Film Music. A Summary Of The Characteristic Features Of Its History, Aesthetics, Techniques; And Its Possible Developments*. New York: Faber and Faber 1936

- Martin, Silke: *Überlegungen zur hybriden Form des vermeintlich ersten Tonfilms The Jazz Singer (USA 1927)*. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3 (2009), URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm>
- Manvell, Roger/Huntley, John: *The Technique Of Film Music*. London und New York: Focal Press 1975
- Marks, Martin Miller: *Music And The Silent Film: Context And Case Studies, 1895–1924*. New York: Oxford University Press 1997
- Mayer, Theodor Heinrich: *Lebende Photographien (1912)*. In: *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*. Hg. von Fritz Güttinger. Frankfurt am Main: Dt. Filmmuseum 1984, S. 118–120
- Müller, Corinna: *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1994
- Müller, Corinna: *Vom Stummfilm zum Tonfilm*. München: Fink 2003
- Müller, Janina/Plebuch, Tobias: *Toward A Prehistory Of Film Music: Hans Erdmann's Score For Nosferatu And The Idea Of Modular Form*. In: *Journal Of Film Music* 6 (2013), H. 1, S. 31–48
- Mungen, Anno: »BilderMusik«. *Panoramen, Tableaux Vivants und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater- und Musikaufführungen vom 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert*. Remscheid: Gardez! 2006
- Musser, Charles: *The American Screen To 1907*. London, England: University of California Press 1990
- Oppelt, Ulrike: *Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg: Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten- und Dokumentarfilm*. Stuttgart: Franz Steiner 2002
- Ottenheim, Konrad: *Film und Musik bis zur Einführung des Tonfilms. Beiträge zu einer Geschichte der Filmmusik* (masch.). Diss. Friedrich-Wilhelm-Universität Berlin 1944
- Pauli, Hansjörg: *Filmmusik: Stummfilm*. Stuttgart: Klett-Cotta 1981
- Plebuch, Tobias: *Mysterioso Demystified: Topical Strategies Within And Beyond The Silent Cinema*. In: *Journal Of Film Music* 5 (2012), H. 1–2, S. 77–92
- Prendergast, Roy: *Film Music. A Neglected Art. A Critical Study Of Music In Films*. New York und London: Norton 1992
- Prümm, Karl: *Musiktheorie als Filmtheorie. Hans Erdmann und die Stummfilmmusik*. In: *Medienfiktionen. Illusion – Inszenierung – Simulation*. Festschrift für Helmut

- Schanze zum 60. Geburtstag. Hg. von Sibylle Bolik. Frankfurt am Main: Peter Lang 1999, S. 293–305
- Purcell, Fernando/González, Juan Pablo: *Amenizar, sincronizar, significar: Música y cine silente en Chile, 1910–1930*. In: *Latin American Music Review* 35 (2014), H. 1, S. 88–114
- Rainer, Fabich, *Musik für den Stummfilm. Analysierende Beschreibung originaler Stummfilmkompositionen*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1993
- Rückert, Björn/Bullerjahn, Claudia: *BERLIN – DIE SINFONIE DER GROßSTADT (D 1927, Walter Ruttmann)*. Zur Originalstummfilmmusik von Edmund Meisel und einem heutigen Rekonstruktionsversuch. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4, 2010, S. 30–51. <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/kielerbeitraege4/KB4-RückertBullerjahn.pdf> [Letzter Zugriff am 30.06.2017]
- Rügner, Ulrich: *Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934. (Studien zur Filmgeschichte 3)*. Hildesheim: Olms 1988
- Rügner, Ulrich: *Musikalische Illustration und Erzählform. Musik im Stummfilmkino*. In: *AugenBlick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft* 8: *Der Stummfilm als Gesamtkunstwerk* (1990), S. 76–92
- Seidler, Walther (Hg.): *Stummfilmmusik gestern und heute. Beiträge und Interviews anlässlich eines Symposiums im Kino Arsenal am 9. Juni 1979 in Berlin*. Berlin: Volker Spiess 1979
- Siebert, Ulrich Eberhard: *Filmmusik in Theorie und Praxis. Eine Untersuchung der 20er und frühen 30er Jahre anhand des Werkes von Hans Erdmann*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1990
- Smith, Jeff: *The Sounds Of Commerce. Marketing Popular Film Music*. New York: Columbia University Press 1998
- Stilwell, Robyn: *Music In Films: A Critical Review Of Literature, 1980–1996*. In: *Journal Of Film Music* 1 (2002), H. 1, S. 19–61
- Thiel, Wolfgang: *Stummfilmmusik als künstlerische Aufgabe. Ein Arbeitsbericht*. In: *Musik und Gesellschaft* 10 (1983), S. 606–611
- Tieber, Claus/Windisch Anna Katharina (Hg.): *The Sounds Of Silent Films. New Perspectives On History, Theory And Practice*. New York: Palgrave Macmillan 2014

- Traub, Hans/Lavies, Hanns Wilhelm: *Das deutsche Filmschrifttum. Bibliographie der Bücher und Zeitschriften über das Filmwesen 1896–1939*. Nachdruck der Ausgabe 1940 mit einem Nachtrag 1940–1960 von Herbert Birett. Stuttgart: Hiersemann 1980
- Wedel, Michael: *Messter's »Silent« Heirs: Sync. Systems Of The German Music Film 1914–1929*. In: *Film History* 11 (1999), H. 4, S. 464–476
- Wedel, Michael: *Von der Kino-Musik zur Filmmusik. Julius Urigiß, und die Anfänge der Diskussion über Film und Musik in Deutschland*. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 8 (2012), S. 272–286
- Windisch, Anna: *Cultural Exchanges In Silent Film Music: Proposing A Comparative Study Of Audiovisual Performance Practices In Austria And The United States*. In: *From Collective Memories To Intercultural Exchanges*. Hg. von Marija Wakoung. Wien, Berlin: Lit Verlag 2012 (= Europa Orientalis 13), S. 149–169
- Windisch, Anna Katharina: *Filmmusikquellen in der Fachzeitschrift Moving Picture World und Community Singing in amerikanischen Kinos*. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 9 (2013), S. 7–25. <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB9/KB9-Windisch.pdf> [Letzter Zugriff am 30.06.2017]

Websites

- Lickert, Knut (2010): *Stummfilm, Filmkonzerte und Festivals*. <http://www.stummfilm.info/> [Letzter Zugriff am 30.06.2017]
- Poch, Bernd (o. J.): *Wanderkino in Norddeutschland*. <http://www.massenmedien.de/wanderkino/ostfriesland/kinema2.htm#karte> [Letzter Zugriff am 30.06.2017]

XI. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Kinetoscope Parlor im Jahre 1895 (Photo: Edison National Historic Site)	35
Abb. 2: Werbeanzeige für ein Bioscope (<i>Der Kinematograph</i> 1907, Nr. 1)	52
Abb. 3: Anfrage nach Illustrated Songs (<i>LBB</i> 1911, Nr. 4)	60
Abb. 4: Werbeanzeige für durch die Firma A. Werner vertriebene Musikwerke (<i>Der Kinematograph</i> 1907, Nr. 45).....	69
Abb. 5: Werbeanzeige für das Musikwerk <i>Duplex</i> der Frankfurter Musikwerke-Fabrik J. D. Philipps & Söhne (<i>Der Kinematograph</i> 1911, Nr. 213).....	71
Abb. 6: Werbeanzeige für das <i>Clavimonium</i> der Firma Ludwig Hupfeld (<i>LBB</i> 1911, Nr. 31).....	72
Abb. 7: Werbeanzeige der Firma Ludwig Hupfeld für ihre Spezial-Abteilung für Kino-Musikinstrumente mit einer auch heute noch üblichen Einbindung einer Produktempfehlung durch einen prominenten Experten, nämlich den Operettenkomponisten Franz Lehár (<i>LBB</i> 1914, Nr. 54).....	73
Abb. 8: Reklame für Kino-Geräuschplatten (<i>Der Kinematograph</i> 1909, Nr. 130).....	86
Abb. 9: Stellengesuch Pianist (<i>Der Kinematograph</i> 1911, Nr. 222).....	87
Abb. 10: Stellenanzeige Pianist (<i>Der Kinematograph</i> 1912, Nr. 293).....	88
Abb. 11: Stellengesuch Klavier- und Harmoniumspieler (<i>Der Kinematograph</i> 1911, Nr. 252).....	88
Abb. 12: Stellenanzeige Pianist (<i>Der Kinematograph</i> 1913, Nr. 316).....	91
Abb. 13: Stellenanzeige Klavier- und Harmoniumspieler (<i>Der Kinematograph</i> 1911, Nr. 293).....	93
Abb. 14: Stellengesuch Salon-Kapelle (<i>Der Kinematograph</i> 1913, Nr. 315).....	98
Abb. 15: Werbung für die <i>Welte-Kino-Orgel</i> (<i>Das Kino-Orchester</i> 1928, Nr. 73).....	105
Abb. 16: Aufforderung an die Kinobesitzer (<i>Das Kino-Orchester</i> 1925, Nr. 2b)...	124
Abb. 17: Noten für Marschmusik (<i>Der Kinematograph</i> 1913, Nr. 337)	147
Abb. 18: Ankündigung der Texterweiterung <i>Filmmusik-Führer</i> mit seiner ersten Ausgabe zum Filmdrama <i>Trilby</i> (USA 1915, Regie: Maurice Tourneur)	149
Abb. 19: <i>Filmmusik-Führer</i> (<i>Der Kinematograph</i> 1917, Nr. 537) zum Filmdrama <i>Terje Vigen</i> (S 1917, Regie: Victor Sjöström)	151
Abb. 20: Eine Musikzusammenstellung für die <i>LichtBildBühne</i> (<i>LBB</i> 1920, Nr. 5) zum Film <i>Monica Vogelsang</i> (D 1920, Regie: Rudolf Biebrach)...	152

Abb. 21: Werbung der <i>Schlesinger'schen Buch- und Musikalienhandlung</i> <i>Robert Lienau</i> für die von Giuseppe Becce herausgegebene <i>Kinothek</i> als »Handbuch des Kinokapellmeisters« (<i>Das Kino-Orchester</i> 1925, Nr. 1c)	163
Abb. 22: Reklame des <i>Otto Junne Verlags</i> für das von Josef Bijok herausgegebene <i>Handbuch der Film-Illustration</i> (<i>Das Kino-Orchester</i> 1925, Nr. 2c)	163
Abb. 23: Ankündigung der Bekanntgabe der Gewinner des Kinomusik- Preisausschreibens (<i>LBB</i> 1925, Nr. 4)	165
Abb. 24: Flugzettel des <i>DeMuV</i> (Lickert 2010)	172

XII. Register

A

- Adorno, Theodor W. •28, 29
Altman, Rick •10, 11, 13, 19, 25, 27, 30, 31,
32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43,
44, 48, 49, 64, 103, 129, 153
– *Silent Film Sound* •10, 13
Anderson, Tim J. •44, 45
Arce, Julio •19
Auber, Daniel-François-Esprit •145

B

- Bach, Johann Sebastian •145
Baer, Berthold •38
Bagier, Guido •116, 138
Balázs, Béla •109
Báron, Erwin
– *Wittenberger Nachtigall, Die* •137
Báron, Rudolf
– *Wittenberger Nachtigall, Die* •137
Bauer, Emil •121
Becce, Giuseppe •21, 68, 82, 99, 112, 114,
115, 116, 133, 159, 160, 161, 167, 178
– *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*
•22, 161, 179
– *Kinothek* •112, 115, 160, 161, 162,
163, 178
Beck, Jacob •167
Beethoven, Ludwig van •145
– *Mondscheinsonate* •143
Beiche, Michael •11, 14, 22, 113, 114, 115,
116, 117
Beinroth, Carolin •10, 11, 20
Berg, Charles Merrell •10, 24, 25, 29
– *Music on the Silent Set* •24
Berliner, Emil •80
Beynon, George W. •19
Biebrach, Rudolf
– *Monica Vogelsang* •152
Bijok, Josef
– *Handbuch der Film-Illustration* •162,
163
Birett, Herbert •10, 14, 15, 20, 21, 50, 54,
95, 98, 99, 135
– *Lichtspiele. Der Kino in Deutschland bis*
1914 •20
– *Stummfilm-Musik. Materialsammlung*
•15, 20
Bizet, Georges •145
Bloch, Ernst •28, 29
Bloetz, Karl •117
Bohm, Carl •103
Bource, Ludovic
– *Artist, The* •9
Bowers, David Q. •38, 39, 41
Brahms, Johannes •103, 143
Brav, Ludwig •161
– *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*
•22, 161, 179
Brown, Julie •19
Bruch, Max •103
Buchwald, Günter A. •160
Bullerjahn, Claudia •12, 14, 16, 21, 24, 25,
27, 28, 30, 31, 33, 36, 37, 43, 45, 46, 60,
100

C

- Caella, Michele •18
Carleton, Leroy •32, 33
Chopin, Frédéric •103, 143, 145, 160
– *Marche funèbre* •75, 126

Comisso, Irene •21, 161
 Cowling, George Herbert •25
 Crosland, Alan
 – *Jazz Singer, The* •169

D

Daussig, Fritz •96
 Davison, Annette •19
 Dettke, Karl Heinz •10, 14, 15, 17, 18, 53,
 62, 64, 67, 68, 69, 78, 85, 87, 90, 94, 95,
 97, 98, 99, 100, 101, 103, 106, 139, 166,
 167, 169, 170, 171
 – *Kinoorgeln und Kinomusik in
 Deutschland* •20
 Diederichs, Helmut H. •74, 111, 118
 Disselhoff, August
 – *Nun ade, du mein lieb Heimatland* •146
 Döring, Carl •53
 Dvorak, Antonín •103
 Dworczak, Karl •109

E

Eberhard, Johann August •26
 Edison, Thomas Alva •34, 35, 36, 45, 51, 78
 Eichberg, Richard
 – *...und führe uns nicht in Versuchung*
 •151
 Eisler, Hanns •28, 29
 Engel, Joe •169
 Erdmann, Hans •21, 116, 161, 162, 167
 – *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*
 •22, 161, 179
 Ewers, Hanns Heinz
 – *Student von Prag, Der* •121, 137

F

Fabich, Rainer •21, 133
 Fedeli, Franco •99
 Forschneretsch, Karl •77

Fritsch, Daniel •55
 Fuchs, Maria •14, 16, 20, 21, 22, 161

G

Gammon, Frank R. •36
 Garncarz, Joseph •48, 49, 50, 52, 55, 180
 Gauß, Stefan •78, 79, 80
 Genenncher, Rudolf •94, 108
 González, Juan Pablo •19
 Gorbman, Claudia •21, 22, 23, 27
 Gounod, Charles •145
 Grempe, P. Max •78
 Grieg, Edvard •145
 – *Åses Tod* •126, 145
 – *Peer-Gynt-Suite* •126, 145
 Griffith, David Wark •43
 Gruner, Paul •94, 96, 97, 99, 108, 122, 145
 Güttinger, Fritz •64, 66

H

Hahn, Susanne •24
 Hatschek, Paul •81
 Haydn, Joseph
 – *Militärsinfonie* •146
 Hazanavicius, Michel
 – *Artist, The* •9
 Henzel, Christoph •169
 Hoffmann, Rudolf Stephan •116
 Homann-Webau, Otto •89, 158
 Hood, Fred •125
 Howe, Lyman •32, 33
 Huntley, John •25
 Hupfeld, Ludwig •69, 70, 72, 73, 84
 Huppertz, Gottfried •21

J

Janetschek, Edwin •114
 Jason, Alexander •111

Junne, Otto •162, 163

K

Kalinak, Kathryn M. •23, 24, 27

Kenney, William Howland •34

Kinkel, Johanna

– *Wehe, dass wir scheiden müssen* •146

Klemperer, Otto •125

Klemperer, Victor •125

Komeriner, Ludwig •90

Komzák (Enkel), Karl

– *Grillenbanner-Marsch* •156

Kronauer, Iris •48, 180

Krones, Hartmut •161

Kuckartz, Ludwig •150

Künneke, Eduard •116, 143

– *Weib des Pharao, Das* •143

L

Lange-Fuchs, Hauke •47

Laszló, Alexander •166

Lavies, Hans Wilhelm •21

Lehár, Franz •73

Leilich, Heinrich •50

Lek, Robbert van der •31

Lenz, Paul •23

Levy, Paul •79

Liebmann, Ernst •151

Lienau, Robert •162, 163

Lissa, Zofia •25

London, Kurt •19, 23, 26, 27, 109, 128, 130

Lottermoser, Hans •20

Lubitsch, Ernst

– *Weib des Pharao, Das* •143

Luedtke, Hans •114, 115, 116, 166

Lumière, Auguste •36, 64

– *Arrivée d'un train en gare de La Ciotat, L'*
•48

Lumière, Louis •36, 64

– *Arrivée d'un train en gare de La Ciotat, L'*

•48

– *Sortie de l'Usine Lumière à Lyon, La* •48

M

Manvell, Roger •25

Martin, Silke •169

Martin, Stefan •132

Massolle, Joseph •169

Mayer, Theodor Heinrich •125

Medina, Paul •134

Meisel, Edmund •21, 85

Melcher, Gustav •128

Mellini, Arthur •93

Mendelssohn Bartholdy, Felix •103, 145

– *Atthalia* •126

Messter, Oskar •53, 62, 63, 79, 167

Methfessel, Albert

– *Hinaus in die Ferne* •146

Mozart, Wolfgang Amadeus •145

Müller, Corinna •50, 56, 66, 106, 107, 109,
111, 120

Müller, Janina •21

Müller, Maxim •132

Mungen, Anno •15, 18, 26

Murnau, Friedrich Wilhelm

– *Faust – eine deutsche Volkssage* •82

N

Neumayer, Ludwig •48

North, Joseph H. •18

O

O'Neill, Norman •26

Olitzki, Max •126, 133, 141

Oppelt, Ulrike •64

Ottenheim, Konrad •10, 14, 18, 50, 53, 61,
67, 95, 99, 119, 134, 138, 139, 161, 164,
167, 173, 174, 175
– *Film und Musik bis zur Einführung des
Tonfilms. Beiträge zu einer Geschichte
der Filmmusik* •20

P

Palestrina, Giovanni Pierluigi da •102
Pauli, Hansjörg •10, 19, 23, 29, 34
Philipps, Johann Daniel •70, 71
Plebuch, Tobias •21, 22, 161
Poch, Ernst •50
Prümm, Karl •20
Purcell, Fernando •19

R

Raff, Norman C. •36
Raida, Carl Alexander •136
Rapée, Ernö •46, 99, 103, 162
– *Encyclopedia of Music for Pictures* •46
– *Motion Picture Moods for Pianists and
Organists* •46
Reko, Victor A. •85
Rippert, Otto
– *Königstochter von Travankore, Die* •150
Roland, Marc •134
Rossini, Gioachino
– *Guillaume Tell* •158
Rubinstein, Anton
– *Maccabäer, Die* •146
Rückert, Björn •21
Rügner, Ulrich •21, 64, 111, 112, 160, 161,
167, 168, 169

S

Schauss, Ernst •65, 96
– *Das Kino-Orchester* •96
Schirmann, Alexander •133, 143, 149, 150

Schmidl, Leopold •15, 56, 65, 76, 95, 96,
104, 107, 115, 122, 123, 129, 132, 134,
135, 137, 140, 141, 142, 148, 154, 159,
178
– *Lichtbild und Begleitmusik* •140
– *Musterbeispiele für die Musik zum Film*
•148
– *Phantasie des Kinomusikers, Die* •140
Schmidt-Boelcke, Werner •99, 132, 133
Schmidt-Gentner, Willy •99, 133
Schubert, Franz •145, 146, 151
– *Wanderer, Der* •143
Schumann, Robert •145
Seidler, Walther •10, 21, 132, 133, 168
– *Stummfilmmusik gestern und heute* •21
Siebert, Ulrich Eberhard •21, 75, 119, 161,
162
Sieburg, Friedrich •66
Silvers, Louis
– *Jazz Singer, The* •169
Simrock, Nikolaus •103
Sjöström, Victor
– *Terje Vigen* •150, 151
Skladanowsky, Carl Theodor •47
Skladanowsky, Emil •47, 65
Skladanowsky, Max •47, 65
Smith, Jeff •156
Sonatore, Henry •65
Straus, Oscar
– *Walzertraum, Ein* •60, 61
Strobel, Heinrich •116
Stuckenschmidt, Hans Heinz •117

T

Thiel, Wolfgang •128
Tieber, Claus •19
Tiomkin, Dimitri
– *High Noon* •156
Tourneur, Maurice
– *Trilby* •149
Traub, Hans •21
Tucholsky, Kurt •66

U

Urgiß, Julius •22, 29, 93, 98, 146

V

Verdi, Giuseppe •145

– *donna è mobile, La* •155

– *Rigoletto* •155

Vogt, Hans •169

W

Wagner, Richard •89, 143, 145, 151

– *Feuerzauber* •142

– *Rienzi* •146

Walcker, Eberhard Friedrich •100

Warschauer, Frank •115

Wedel, Michael •14, 22, 63, 121

Wegener, Paul

– *Rübezahls Hochzeit* •129, 148

Weiss, Josef

– *Student von Prag, Der* •121, 137

Welte, Michael •100, 101, 104

Wenneis, Fritz •166

Werner, A. •69

Windisch, Anna Katharina •13, 19, 180

Wolff, Wilhelm

– *Ist denn kein Stuhl da für meine Hulda*

•156

Z

Zamecnik, John Stepan •46

– *Sam Fox Moving Picture Music* •46

Zinnemann, Fred

– *High Noon* •156

Die Reihe *Systematische Musikwissenschaft und Musikkulturen der Gegenwart* präsentiert Erträge musikwissenschaftlicher Forschung und Ergebnisse wissenschaftlicher Kolloquien am Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik der Justus-Liebig-Universität Gießen. Die Reihe thematisiert neueste Forschungen im Bereich der systematischen Musikwissenschaft (insbesondere Musikpsychologie, Musiksoziologie und Musikästhetik) sowie alle aktuellen Erscheinungen musikkulturellen Lebens der Gegenwart und problematisiert sie unter musikwissenschaftlichem Schwerpunkt. Hierbei wird ausdrücklich auch populäre Musik und Musik in den Medien thematisiert und in interdisziplinärer Weise in den Blick genommen. Die Reihe bietet in sich abgeschlossene Beiträge zu allen Erscheinungsformen von Musik.

Die Herausgeberin



Foto: © Susanne Hofmann

Prof. Dr. Claudia Bullerjahn, geboren 1962 in Berlin-Tempelhof. Lehramtsstudium (Musik, Biologie, Philosophie, pädagogische Psychologie) an der Hochschule für Musik und Theater Hannover und der Universität Hannover; Musiklehrer-Diplom mit Hauptfach Klavier 1987; Erstes Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien 1988; Aufbaustudium Mu-

sikwissenschaft/Musikpädagogik, 1997 Promotion mit dem Dissertationsthema „Theorien und Experimente zur Wirkung von Filmmusik“; 1992–2002 Wissenschaftliche Angestellte und Wissenschaftliche Assistentin, 2002–2004 Verwalterin einer Professur für Musik und ihre Didaktik sowie Systematische Musikwissenschaft am Institut für Musik und Musikwissenschaft der Universität Hildesheim; seit 2004 Professorin für Systematische Musikwissenschaft und Musikkulturen der Gegenwart an der Justus-Liebig-Universität Gießen; 1991–2005 Vorstandsmitglied der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie, 1997–1999 Mitglied des wissenschaftlichen Beirats, 1999–2005 Schriftleiterin und seit 2005 Mitherausgeberin des Jahrbuchs Musikpsychologie.

Forschungen u.a. zu Erscheinungsformen und Wirkungen von Musik in den Medien (Filmmusik, Musikfilm, Werbemusik, etc.), zur

Motivation von Instrumentalschülern und jungen Komponierenden und zu Fragen des musikalisch Populären. Ferner Publikationen zur Kinderkultur, zu Musikmythen und zum Verhältnis von Musik und Ökonomie.

In der Reihe *Systematische Musikwissenschaft und Musikkulturen der Gegenwart* sind bisher erschienen:

Cordula Springer

Felicitas Kukuck als Komponistin von Solo- und Chorliedern.

Exemplarische Untersuchung zu zeitgeschichtlichem Umfeld und stilistischen Einflüssen

(Band 1)

217 Seiten, 2008

ISBN 978-3-8288-9756-4

Richard von Georgi

Anwendung von Musik im Alltag. Theorie und Validierungsstudien zum IAAM (Band 5)

286 Seiten, 2013

ISBN 978-3-8288-3225-1

Heike Nierenz

Musik in den Ritualen einer Ersatzreligion.

Der Nationalsozialismus und seine Gemeinschaftslieder – musikalische Analysen.

(Band 2)

257 Seiten, 2010

ISBN 978-3-8288-2477-5

Sabine Beck

Vinko Globokar.

Komponist und Improvisator

(Band 3)

513 Seiten, 2012

ISBN 978-3-8288-2455-3

Winfried Sakai

Musikrezeption, Migration und Maqam. Pluri-lokale Musikpräferenzen von Grundschulkindern mit türkischem Migrationshintergrund (Band 4)

296 Seiten, 2012

ISBN 978-3-8288-3034-9

