

Oliver Huck

Special Music Scores 1904–1918

Studien zur frühen Filmmusik

Studies in Early Film Music

WAXMANN

Hamburg Yearbook of Musicology

herausgegeben von
der Universität Hamburg

Band 5

Oliver Huck

Special Music Scores 1904–1918

Studien zur frühen Filmmusik /
Studies in Early Film Music



Waxmann 2025
Münster • New York

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

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

Hamburg Yearbook of Musicology, Band 5

ISSN 2629-3420

Print-ISBN 978-3-8188-0017-8

E-Book-ISBN 978-3-8188-5017-3

© Waxmann Verlag GmbH, Münster 2025

Steinfurter Straße 555, 48159 Münster

www.waxmann.com

info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Pleßmann Design, Ascheberg

Satz: Roger Stoddart, Münster

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.
Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des
Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung
elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhalt

Vorwort	7
Preface	9
Die Synchronisation von Musik und Film in „Partituren“ früher Filmmusiken	11
1. Overture, Prelude, Introduction: der Beginn von Musik und Film	14
2. Cues: die Segmentierung der Musik in Nummern	22
3. „In Accordance with the Operating Speed“: Übergänge zwischen Musiknummern	27
Gaumont als Verleger von Musik zu Phonoscènes und Filmen 1909–1911	33
Filme mit „eigener Musik“ in Deutschland und Österreich bis zum Ende des Ersten Weltkriegs.....	49
1. Die Anfänge der „eigenen Musik“ zu Filmen.....	53
2. Autorenfilme mit „Originalmusik“	60
3. Nach dem Autorenfilm: Kapellmeister und Importe.....	69
4. <i>Bismarck</i> und die Musik zum Film während des Ersten Weltkriegs	73
5. Fazit	83
Victor Montefiore's Incidental Music for <i>Drake's Love Story</i> op. 33 (1913) and the Beginnings of Printed Music for British Feature Films.....	87
The Scores of the Triangle Plays Series (1915–16), the First Music Department in the Film Industry, and the Cue for the Entrance of Music Publishers in Film Music History	99
1. Early Scores and US Copyright	102
2. The Triangle Plays and Triangle's Music Departments.....	108
3. The Triangle/Schirmer Scores.....	117
4. After the Schirmer and the Fischer Series.....	121
Cue Sheet vs. Score, “General Theme” vs. “Thematic System”: Music for D. W. Griffith's Films and the American Film Music Business in 1917–18	127
1. Scores and Cue Sheets.....	127
2. “Thematic System” and “General Theme”	134
3. <i>Hearts of the World</i>	137
4. <i>The Great Love</i>	142
5. The Future of the Score	151

Vorwort

Die sechs hier vorgelegten Studien sind alle im Rahmen des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft an der Universität Hamburg geförderten Projekts *Ton-Spuren verlorener Filme. Gedruckte Filmmusiken bis 1918* (Projekt Nr. 520218258) entstanden. Sie erheben nicht den Anspruch, die frühe Filmmusik in einer übergreifenden Weise darzustellen. Vielmehr sollen sie dazu beitragen, die Voraussetzungen für eine Geschichte der frühen Filmmusik unter angemessener Berücksichtigung der gedruckten Musik zu einzelnen Filmen zu schreiben. Hierfür werden in der einleitenden Studie grundlegende Fragen der Synchronisation von Musik und Film erörtert, in den fünf folgenden Studien dann einzelne Filmmusikkulturen thematisiert, übergreifend (Deutschland und Österreich bzw. USA bis 1916) bzw. auf Fallstudien konzentriert (Gaumont in Frankreich, Montefiore in Großbritannien und die Zeit der aktiven Teilnahme am Ersten Weltkrieg in den USA). Ausgangspunkt aller dieser Studien ist die gedruckte bzw. handschriftlich analog zu Drucken (etwa die Musik zu *La Damnation du docteur Faust*, zu *The Patchwork Girl of Oz* und zu *Ramona*) durch die Filmgesellschaften bzw. Musikverlage vertriebene Musik zu einzelnen Filmen.

Die Anzahl und die Bedeutung dieser Drucke wurden nach meiner Überzeugung bisher unterschätzt, insbesondere jene der Kompilationen. Über das aus früheren Publikationen bekannte Korpus erhaltener gedruckter Musiken zu einzelnen Filmen hinaus konnte ich mit zumindest je einer Musik zu den Filmen der Vitagraph Company of America (*The Feudists* 1913), der Thanhouser Company (*Joseph in the Land of Egypt* 1914), der Lubin Manufacturing Company (*Tillie's Tomato Surprise* 1915), der Keystone Film Company (*His Father's Footsteps* 1915) und der erneuten Kooperation der Paramount Pictures Corporation mit dem Verlag Gustav Schirmer Inc. nach der Übernahme der Paramount durch Jesse L. Lasky und Adolph Zukor (*Witchcraft* 1916) die Quellenbasis für und vor allem die Quellenkenntnis über die amerikanische Produktion deutlich verbreitern, denn jede dieser gedruckten Musiken ist Teil einer ganzen Serie vergleichbarer Publikationen. Hinzu kommen die Arrangements von Charles P. Müller zu Pathés *Faust* (1911), von Samuel M. Berg zu dem Vitagraph-Film *Over The Top* (1918) sowie von Samuel L. Rothafel und Hugo Riesenfeld zu den Triangle-Filmen *Hoodoo Ann* und *The Aryan* (1916). Dass die Sammlung der American Academy (Margaret Herrick Library Beverly Hills), in der Exemplare mehrerer dieser Drucke bewahrt werden, bisher unbeachtet blieb, zeigt das lange Zeit geringe Interesse an diesen Quellen. Erstaunlicherweise haben aber auch etwa Joseph Carl Breils früheste Filmmusik zu *Queen Elizabeth* (1912) und die Musik von John J. Braham zu *Hiawatha* (1913) und zu *In the Land of the Head Hunters* (1914) bisher wenig Aufmerksamkeit erfahren. Für den französischen Film konnten mit der 1905 gedruckten Musik von Célestin Chevalier zu *L'Annonciation* (1903/04), der frühesten erhaltenen mir derzeit bekannten gedruckten Filmmusik, und mit Ralph Benatzkys Musik zu *Les Danses en silhouettes* (1911) bisher nicht ausgewertete Quellen erschlossen werden, für importierte dänische Filme in Deutschland und Österreich ebenso mit der Musik von Thorvald Rasch zu *Afgrunden* (1910) und mit der 1918

aufgeführten von Franz Eber zu *Pax aeterna* (1917). Manuskripte und Exemplare von Drucken werden im Folgenden mit den Bibliothekssiglen des *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM) zitiert.

Die derzeit rund 150 erhaltenen und weit mehr als doppelt so vielen nachgewiesenen verlorenen Drucke von Musik zu einzelnen Filmen bis 1918 sind in den sechs Studien dieses Bandes bei Weitem nicht vollständig ausgewertet. Im Rahmen des laufenden, oben genannten DFG-Projekts werden daher derzeit mehrere weitere Studien erarbeitet, so die Dissertationsvorhaben von Fabian Müller zu den amerikanischen Drucken vor Breils Musik zu *The Birth of a Nation* (1915) und von Levent Altuntas zur Musik zu den Super-productions des Jahres 1916. Gerne hätte ich eine ausführliche Studie zur frühesten italienischen Filmmusik von Romolo Bacchini mit in diesen Band aufgenommen, jedoch ist die Existenz der Musik zu *Le farfalle* (1908) zwar bekannt, diese aber im Gegensatz zu der ebenfalls erst seit kurzem als erhalten bekannten Musik zu *Il romanzo di un Pierrot* (1906) derzeit leider nicht zugänglich, so dass es hier bei grundsätzlichen Bemerkungen dazu bleiben musste, weil ich hoffe, erstere noch in eine solche Studie einbeziehen und die Publikation an anderer Stelle nachholen zu können.

Ich danke der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die Förderung, die die Beschaffung von Digitalisaten und Archivreisen ermöglicht hat, und der Universität Hamburg für einen Druckkostenzuschuss. Besonders danke ich Dr. Manuel Becker sowie Fabian Müller M. A. als Wissenschaftlichem Mitarbeiter im Projekt für die kritische Lektüre der Manuskripte der Studien, Dr. Esteban Hernández Castelló für den Satz der Notenbeispiele, Jimmy Fauth B. A. als Studentische Hilfskraft im Projekt für die Unterstützung bei der Materialbeschaffung und durch seine muttersprachliche Expertise im Französischen sowie Dr. Claire Taylor-Jay für die lektorierende Durchsicht der englischen Texte (alle verbliebenen Fehler sind meine). Dr. Marco Ladd (London) und Robert Hörter (Würzburg) danke ich für anregende Gespräche.

Mein Dank gilt zudem den vielen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern von Filmarchiven und Bibliotheken, aber auch Kollegen und Privatsammlern, die meine Anfragen stets freundlich und geduldig beantwortet und Bestände zugänglich gemacht haben, Jeppe Plum Andersen (Det Kongelige Bibliotek, Kopenhagen), Davide Badini (Cineteca di Bologna), Dr. Erwin Barta (Konzerthaus Wien), Jeanette L. Casey and Tom Caw (Mills Music Library, University of Wisconsin-Madison), Marcello Ciliberto (Bibliomediateca della Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Rom), Kristal Feldt (St. Louis Public Library), Marie Herold (Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin), Caroline Jorgenson (Margaret Herrick Library, Beverly Hills), Liv Krenk (Nasjonalbiblioteket, Oslo), Laurent Mannoni (Cinémathèque Française, Paris), Robert Quesinberry (Virginia), Prof. Dr. Emilio Sala (Mailand), Bjørn Erlend Walberg (Nasjonalbiblioteket, Oslo), Lizzie Whitaker (UCLA Library, Los Angeles) sowie jenen der Bibliothèque Nationale de France, Paris und der Library of Congress, Washington. Weiterhin danke ich für Auskünfte Miki Bulos (UCLA Library, Los Angeles), Thomas C. Christensen (Det Danske Filminstitut, Kopenhagen), Gunnar Gutschmidt (Deutsche Kinemathek, Berlin), Louise Smith (National Library of Scotland, Glasgow) und Frode Weium (Norwegian Museum of Science and Technology, Oslo).

Preface

The six studies united in this volume are an outcome of the project *Sound Tracks of Lost Films: Printed Film Music until 1918* (*Ton-Spuren verlorener Filme. Gedruckte Filmmusiken bis 1918*), funded by the German Research Foundation (DFG, project no. 520218258) at the University of Hamburg. They do not claim to present early film music in a comprehensive manner; rather, they are a contribution to set the conditions for writing a history of early film music which considers the scores for individual films in sufficient detail. However, the introductory study deals with fundamental questions of synchronization, while the five subsequent articles focus on individual film music cultures, either in a comprehensive manner (Germany and Austria up to 1918 as well as the US up to 1916) or as case studies (Gaumont in France, Montefiore in Great Britain, and the period of active participation in World War I in the US). The starting point for all these studies is printed music for individual films as well as handwritten scores which were distributed similarly to print copies (e.g. the scores for *La Damnation du docteur Faust*, *The Patchwork Girl of Oz*, and *Ramona*).

The number and significance of these scores, especially of compiled scores, has I believe long been underestimated. When these are referred to here and in the following as “scores,” it is by no means in the sense that all these prints are orchestral scores; rather, the term “score” was also commonly used in the US at the time for printed piano scores as well as for orchestra parts for individual films. In addition to the corpus of extant scores known from earlier studies, I have been able to include at least one of the many scores for each of the films of the Vitagraph Company of America (*The Feudists*, 1913), the Thanhouser Company (*Joseph in the Land of Egypt*, 1914), the Lubin Manufacturing Company (*Tillie’s Tomato Surprise*, 1915), the Keystone Film Company (*His Father’s Footsteps*, 1915), and the renewed cooperation between Paramount Pictures Corporation and the publisher Gustav Schirmer Inc. after the acquisition of Paramount by Jesse L. Lasky and Adolph Zukor (*Witchcraft*, 1916), which significantly expand the available sources for and, above all, knowledge about American production, because each of these scores is part of a series of similar publications. To these the arrangements by Charles P. Müller for Pathé’s *Faust* (1911), by Samuel M. Berg for *Over The Top* (1918), and by Samuel L. Rothafel and Hugo Riesenfeld for the Triangle films *Hoodoo Ann* and *The Aryan* (1916) can be added. The fact that the collection of the American Academy (Margaret Herrick Library Beverly Hills), in which several of these scores are preserved, has so far remained unnoticed shows that there has long been little interest in these sources. Surprisingly, Joseph Carl Breil’s earliest film music for *Queen Elizabeth* (1912) and John J. Braham’s music for *Hiawatha* (1913) and *In the Land of the Head Hunters* (1914) have also received little attention to date. For French film, the music by Célestin Chevalier printed in 1905 for *L’Annonciation* (1903/04), to my knowledge the earliest extant printed film music we know about, and Ralph Benatzky’s music for *Les Danses en silhouettes* (1911) are sources that have not yet been analyzed, as is the case for the music by Thorvald Rasch for *Afgrunden* (1910) and that by Franz Eber in

1918 for *Pax aeterna* (1917), with both providing a view on musical compositions for imported Danish films in Germany and Austria. Manuscripts and exemplars of prints are cited with the library sigla of the Répertoire International des Sources Musicales (RISM).

The six articles in this volume by no means present an overall picture of the extant scores up to 1918 – around 150, and far more than twice that number of lost scores. Therefore, as part of the ongoing DFG project mentioned above, several further studies are currently being prepared, including Fabian Müller's dissertation project on American scores prior to Breil's music for *The Birth of a Nation* (1915) and Levent Altuntas' on the scores for the super productions in 1916. I would have liked to include a detailed study of the earliest Italian film music by Romolo Bacchini in this volume, but although the existence of the music for *Le farfalle* (1908) is known, it is unfortunately currently not accessible, unlike the music for *Il romanzo di un Pierrot* (1906), which has also only recently come to light. I have therefore had to confine myself to basic remarks on these here, but I hope to have the chance to include the former in a later study and to publish it elsewhere.

I would like to thank the German Research Foundation for the funding that enabled the procurement of digital copies and the consultation of scores and other material in archives, and the University of Hamburg for a publication grant. I would especially like to thank Dr. Manuel Becker and Fabian Müller MA, the latter the research assistant for the project, for critically reading the manuscripts of the articles, Dr. Esteban Hernández Castelló for typesetting the music examples, Jimmy Fauth BA as a student assistant in the project for support in procuring literature and contributing his expertise in French, and Dr. Claire Taylor-Jay for copyediting the English texts (all remaining faults are mine). I would like to thank Dr. Marco Ladd (London) and Robert Horter (Würzburg) for stimulating discussions.

I would also like to thank the staff of the film archives and libraries, as well as colleagues and private collectors, who have always answered my questions kindly and patiently and made their collections accessible: Jeppe Plum Andersen (Det Kongelige Bibliotek, Copenhagen), Davide Badini (Cineteca di Bologna), Dr. Erwin Barta (Konzerthaus, Vienna), Jeanette L. Casey and Tom Caw (Mills Music Library, University of Wisconsin-Madison), Marcello Ciliberto (Bibliomediateca della Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Rome), Kristal Feldt (St. Louis Public Library), Marie Herold (Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin), Caroline Jorgenson (Margaret Herrick Library, Beverly Hills), Liv Kreken (Nasjonalbiblioteket, Oslo), Laurent Mannoni (Cinémathèque Française, Paris), Robert Quesinberry (Virginia), Prof. Dr. Emilio Sala (Milan), Bjørn Erlend Walberg (Nasjonalbiblioteket, Oslo), Lizzie Whitaker (UCLA Library, Los Angeles), and the staff of the Bibliothèque Nationale de France, Paris and the Library of Congress, Washington. I would also like to thank Miki Bulos (UCLA Library, Los Angeles), Thomas C. Christensen (Det Danske Filminstitut, Copenhagen), Gunnar Gutschmidt (Deutsche Kinemathek, Berlin), Louise Smith (National Library of Scotland, Glasgow), and Frode Weium (Norwegian Museum of Science and Technology, Oslo) for the information they provided.

Die Synchronisation von Musik und Film in „Partituren“ früher Filmmusiken

Nachdem die Musikverlage Gustav Schirmer 1915 und Carl Fischer 1916 in das Geschäft mit der Publikation von Musik zu einzelnen Filmen eingestiegen waren,¹ wurde die „Schirmer Score“ bereits 1916 zu einem Markenzeichen und als der Gold-Standard der musikalischen Begleitung von Filmen angesehen und angepriesen.² Deren Merkmale lassen sich etwa an der Piano-Direktionsstimme der von Schirmer gedruckten Musik von William Furst zu Cecile B. DeMilles *Joan the Woman* nachvollziehen, einer der sogenannten Super-productions des Jahres 1916 mit der Sopranistin Geraldine Farrar in der Titelrolle. Neben der Projektionsgeschwindigkeit von 16 Minuten für 1000 Fuß Film³ (ca. 16–17 Bilder pro Sekunde⁴) enthält diese weitere detaillierte Angaben zur Vorführung des Films und zur Disposition der Musik, die sich an den seit der Premiere am 25. Dezember 1916 im 44th Street Theatre in New York zunächst exklusiv dort gezeigten Vorstellungen orientieren:⁵

The following notes will help at rehearsals:

- 1) Before the Prelude the House curtain rises with chimes on stage (behind scenes).
- 2) The Prelude (48 bars – 3 minutes) is to be played during illumination of Cathedral Set on stage at opening, before picture starts.
Orchestra is *silent* during *descriptive titles* (as produced at the 44th Street Theatre, New York City).
- 3) The Title „Joan of Arc“ is the cue for music to start.
- 4) The Tempos change very often and it will be well for the Conductor to study them thoroughly before rehearsal.

-
- 1 Vgl. den Beitrag *The Scores of the Triangle Plays Series (1915–16), the First Music Department in the Film Industry, and the Cue for the Entrance of Music Publishers in Film Music History* in diesem Band.
 - 2 Vgl. Schirmers Anzeige für Partituren zu allen Paramount-Filmen in *The Moving Picture World* 29/3 (15. Juli 1916), S. 529, den Bericht über *Ne'er-Do-Well* (Selig 1916) „Ne-Er-Do-Well to Have Music Score for Orchestra Prepared by Schirmer“, in: *The Motion Picture News* 13/9 (4. März 1916), S. 1358 und die Anzeige für *Less Than the Dust* (Artcraft 1916) mit Musik von Edward J. Howe in *The Moving Picture World* 30/4 (28. Oktober 1916), S. 259. Beide Partituren sind nicht erhalten.
 - 3 Vgl. William Furst, *Music Score for the Photoplay Joan the Woman*, New York 1917, verso Seite des Umschlags. Zu dieser Musik vgl. auch Kendra Preston Leonard, „Using Resources for Silent Film Music“, in: *Fontes Artis Musicae* 63 (2016), S. 259–276, hier S. 268–275. Exemplare aller zitierten Notenausgaben mit online verfügbaren Digitalisaten befinden sich, wenn nicht anders angegeben, in der Library of Congress, Washington, vgl. Gillian B. Anderson, *Music for Silent Films 1894–1929*, Washington 1988. Vgl. auch den 1916 erschienenen Paramount/Cardinal-Film auf DVD mit der auf der Orgel gespielten Musik von Furst: *Cecil B. DeMille's Joan the Women. From the Blackhawk Films Collection*, [Los Angeles] 2015.
 - 4 Vgl. die Tabelle in Paolo Cherchi Usai, *Silent Cinema. A Guide to Study, Research and Curatorship*, London 2019, S. 375–379.
 - 5 Vgl. Kim R. Holston, *Movie Roadshows. A History and Filmography of Reserved-Seat Limited Showings, 1911–1973*, Jefferson und London 2013, S. 19.

- 5) The Cues are very plain in the score but must be followed carefully.
T denotes Screen Title – D denotes description of action.⁶

Nach einer langen Tätigkeit am Broadway einschließlich der Komposition der Schauspielmusik zu David Belascos *Madame Butterfly* und *The Girl of the Golden West* konnte Furst sich bei der Komposition der Musik und der Anlage der Direktionsstimme zu *Joan the Woman* auf seine Erfahrung mit dem Film als Komponist, Dirigent, Kolumnist und „general director of the Triangle music“⁷ in den Jahren 1915–16 für die Triangle Corporation⁸ und als Dirigent in dem Anfang 1916 vorübergehend von dem Impresario Samuel L. Rothafel geleiteten Knickerbocker Theater in New York⁹ stützen, der nicht erst hier Maßstäbe in der Kinokultur setzte.¹⁰ Dass sich diese vielfach an die Theaterpraxis anlehnt, wird im Druck von Fursts Musik auch durch die Verwendung einer Bühnenmusik in einer Szene mit Schlachtmusik deutlich:

During the presentation at the 44th Street Theatre, New York City, an important effect was made by having four Trumpets, two Trombones and two Military Drums on the stage to play any martial music, ad libitum, during Battle Scenes. It is important to have all the Brass co-operate in this Battle Music.¹¹

Fursts Musik wird auf dem Titelblatt des Drucks unabhängig davon, dass es sich um eine Piano-Direktionsstimme handelt, als „score“ bezeichnet. Dieser Terminus, der im Verlauf der Filmgeschichte zum Terminus für Filmmusik schlechthin wird, bezeichnet hier also weniger das Erscheinungsbild der Musik im Druck als synchrone Anordnung sämtlicher Stimmen untereinander, als vielmehr zugleich ihren Status als geistige Schöpfung („Musik“) wie auch als physisches Objekt („Notenband“ bzw. Druck).¹² Diese Einheit ist insofern von Bedeutung als etwa in John J. Brahams autographierter Orchesterpartitur der Musik zu *In the Land of the Head Hunters* (Curtis 1914) die Synchronisation der Musik mit dem Film im Gegensatz zur gedruckten

6 Furst, *Joan the Woman*, verso Seite des Umschlags.

7 „Triangle Opening Announced“, in: *The Moving Picture World* 25/10 (4. September 1915), S. 1622: „Musical director Furst has long been connected with the best dramatic theaters in the employ of such producers as Belasco and Frohman. Under his direction all music for ‚Triangle‘ productions will be composed and adapted“.

8 Furst schrieb die Musik zu *Let Katie Do It* (Triangle/Fine Arts 1915) und die erste Nummer der Musik zu *The Green Swamp* (Triangle/Fine Arts 1916), die Kolumne erschien in *The Triangle* vom 30. Oktober 1915 bis 8. Januar 1916 wöchentlich.

9 Vgl. Auszüge aus einem Interview mit Samuel L. Rothafel in: „Rothafel to Direct Knickerbocker“, in: *The Moving Picture World* 27/3 (15. Januar 1916), S. 405: „I will have an orchestra of twenty-five pieces. The orchestra consists of men of my own selection and men who are experienced in the work which I will require of them. The leaders will be Hugo Riesenfeld, who conducted Lasky’s *Carmen* at Boston; M. L. Lake and W. H. Furst. They will all work under my constant personal direction.“

10 Vgl. Ross Melnick, *American Showman. Samuel „Roxy“ Rothafel and the Birth of the Entertainment Industry, 1908–1935*, New York 2012.

11 Furst, *Joan the Women*, verso-Seite des Umschlags, vgl. auch ebd., S. 139–158 und Cecil B. DeMille’s *Joan the Women* ab 1:02:19.

12 Vgl. dazu Klaus Haller, Art. „Partitur“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart 1976, S. 6.

Klavierstimme gerade nicht durchgehend bezeichnet ist.¹³ Ich werde im Folgenden den Begriff „Partitur“ in dieser Bedeutung verwenden um gedruckte Musik zu einzelnen Filmen zu bezeichnen auch wenn es sich nahezu durchweg um Klavier- bzw. Klavier-Direktionsstimmen mit Orchesterstimmen handelt.¹⁴

Die frühen gedruckten bzw. handschriftlich analog zu Drucken (in der Regel mit gedrucktem Titelblatt) vertriebenen Partituren bis zu den Super-productions des Jahres 1916, auf die ich im Folgenden eingehen werde,¹⁵ erlauben es, die Genese unterschiedlicher Lösungen für das in den Musikkolumnen der Filmzeitschriften und in den Manualen zur musikalischen Begleitung von Filmen diskutierte Problem, wie die geforderte Synchronität von Film und Musik zu erzielen sei,¹⁶ zu verfolgen. Die Anzahl dieser Partituren – erhaltener wie verllorener – ist dabei weitaus höher als dies bisher angenommen und wahrgenommen wurde. Zumindest in den USA handelt es sich daher keineswegs nur um exponierte Einzelfälle und mit den im Folgenden berücksichtigten ca. 120 Partituren (allen mir bekannten und erreichbaren bis 1916), die Rückschlüsse auf mindestens ebenso viele weitere, verlorene Partituren aus den gleichen, von Produktionsgesellschaften wie der Kalem Company, der Paramount Pictures Corporation, der Thanhouser Film Corporation, der Vitagraph Company of America, und der V-L-S-E Incorporated etablierten Reihen zulassen, um eine breite Quellenbasis für die Praxis der musikalischen Begleitung von Filmen.¹⁷ George W. Beynon unterscheidet rückblickend 1921 mit „Original, Compiled and Semi-Original“¹⁸ drei Arten von Partituren zu einzelnen Filmen, unter denen Originalkompositionen wie *Joan the Woman* in den USA den kleinsten Teil ausmachen. Vielfach wurden solche Partituren, wie auch jene von Furst, zumindest zunächst für Vorführungen als Roadshows mit begrenzten Sitzplatzkontingenten komponiert, die es

13 Vgl. John J. Braham, *In the Land of the Head Hunters*, New York 1914 (US-Wc M176.B) und die autographe Partitur (US-LAgri Edward S. Curtis Papers Box 5–6).

14 Als Orchesterpartituren erschienen bis 1916, abgesehen von Einrichtungen von Bühnenwerken, lediglich Osvaldo Brunetti, *L'Esclave de Carthage*, Turin 1910 (I-Fn Music 99.22) zu dem Cines-Film *Lo schiavo di Cartagine* (1910) und Manlio Mazza, *Cabiria*, Turin [1914] (I-Tnmc A 1073) zu dem Itala-Film. Ausdrücklich um Ausgaben für Klavier handelt es sich nach 1914 im Folgenden nur bei den „Partituren“ von Frank Saddler und Walter C. Simon, Orchesterstimmen erhalten sind vor 1914 nur zu den „Partituren“ von Louis Blémant und Camille Saint-Saëns.

15 Berücksichtigt sind sämtliche mir bekannten und erreichbaren Partituren außer solchen zu Verfilmungen von musikalischen Bühnenwerken wie *L'Enfant prodigue* (1907), *Excelsior* (1913), *Germania* (1913) und *Historie d'un Pierrot* (1914), deren Einrichtung und Dramaturgie jener der Bühnenwerke weitgehend entspricht, jedoch auch Partituren mit Arrangements von Musik aus Bühnenwerken zu Filmen mit gleichem Sujet wie *Carmen*, *Faust* und *Il Trovatore*, die eine deutlich andere Länge und Dramaturgie als das jeweilige Bühnenwerk aufweisen und entsprechend eine weitergehende Bearbeitung der Musik erforderten.

16 Vgl. etwa George W. Beynon, „The Secret of Synchronized Scores. Calls for Intelligent Cooperation“, in: *The Moving Picture World* 37/12 (21. September 1918), S. 1753 – Beynon fungierte seit Februar als verantwortlicher Redakteur für die Kolumne, vgl. „Music and the Picture“, ebd. 35/5 (2. Februar 1918), S. 675 –, wieder abgedruckt in: George W. Beynon, *Musical Presentation of Motion Pictures*, New York 1921, S. 101–105.

17 Zu weiteren verlorenen US-amerikanischen Partituren bis 1914 vgl. Martin Miller Marks, *Music and the Silent Film*, New York 1997, S. 189–194; Oliver Huck, „Il Trovatore, Faust und die Anfänge gedruckter Filmmusik in den USA“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 81 (2024), S. 48–68, hier S. 64–66.

18 Beynon, *Musical Presentation of Motion Pictures*, S. 48.

erlaubten, höhere Eintrittspreise zu nehmen.¹⁹ Im Folgenden werden kompilierte Partituren gleichberechtigt mit komponierten herangezogen in Hinblick auf die Herausbildung von Gewohnheiten und Praktiken der Synchronisation von Film und Musik, die mit einem Fokus auf drei Fragen – den Beginn von Musik und Film, die Segmentierung der Musik entsprechend der Struktur des Films und die Synchronisation der Übergänge zwischen den Musiknummern mit jenen zwischen den Einstellungen im Film – dargestellt werden. Doch auch wenn Partituren wie jene von *Joan the Woman* detaillierte Angaben zur Aufführung enthalten, kann nicht oft genug betont werden, dass die Musik zu den Filmen live gespielt wurde und dass das Zusammenspiel von Bild und Musik damit in jeder Vorführung aufs Neue zu verwirklichen war. Die Synchronität von Musik und Film war das angestrebte Ziel, die Praktiken der Synchronisation waren ein Mittel dazu. Die Partituren sind damit nicht normativ, nur in Roadshows und damit vergleichbaren Vorführungen wie jenen der Films d'Art 1908–09 sowie im Fall von Filmgesellschaften, die zugleich Kinos betrieben haben wie etwa die Triangle Corporation in den USA sowie Gaumont und Pathé in Frankreich kann davon ausgegangen werden, dass die darin indizierten Aufführungsmodalitäten nicht zu einer lokalen Kinopraxis in Konkurrenz standen. Nur in den USA ist die Anzahl der Partituren so hoch, dass von einer Etablierung von Praktiken in den Publikationen ausgegangen werden kann. Doch auch wenn es sich bei den europäischen Partituren überwiegend um isolierte Einzelfälle handelt, werden diese als Korrektiv schon deshalb mit herangezogen, weil sich in der frühen Filmmusik vergleichbare Innovationen nicht selten unabhängig voneinander in verschiedenen Ländern asynchron ereigneten.

1. Overture, Prelude, Introduction: der Beginn von Musik und Film

Aus der Theaterpraxis wurde in die Kinopraxis vielfach eine musikalische Einleitung übernommen, die entweder vor dem Film oder zum Vorspann des Films erklingt, eine Forderung, die schon früh gestellt, aber erst nach und nach verwirklicht wurde.²⁰

19 Holston, S. 270, nennt bis 1916 neben *Joan the Woman* folgende Filme, die auf diese Weise in den USA vermarktet wurden, zu denen eine eigene Musik bekannt ist: 1911 *L'inferno* (Milano, Musik: Raffaele Caravaglios), 1912 *Queen Elizabeth* (Histrionic/Famous Players, Musik: Joseph Carl Breil), 1913 *The Last Days of Pompei* (Ambrosio, Musik: Palmer Clark) und *Quo vadis* (Cines, Musik: Frank Byng?), 1914 *Cabiria* (Itala, Musik: Manlio Mazza in der Bearbeitung von Breil) und *Neptune's Daughter* (Universal, Musik: Robert Hood Bowers), 1915 *The Birth of a Nation* (Griffith, Musik: Breil) sowie 1916 *A Daughter of the Gods* (Fox, Musik: Bowers), *Intolerance* (Griffith, Musik: Breil) und *Twenty Thousand Leagues Under the Sea* (Universal, Musik: Wedgewood Nowell).

20 Vgl. Poldi [Leopold] Schmidl, „Musikalische Stimmungstötung“, in: *Der Kinematograph* 287 (26. Juni 1912): „Wie aber ist es im Kino? Von der Strasse aus, noch beladen mit den Mühsalen und Eindrücken des Alltags, erfolgt auch schon die gewaltsam erzwungene Ruhe für das zu Sehende. Keine Pause bietet Zeit zur Sammlung, keine Ouvertüre schafft die Stimmung. Das Dunkel setzt ein, der Vorhang teilt sich, manchmal ist auch dieser nicht vorhanden und das Bild erscheint. Jeder Gedanke, der die Aufnahmefähigkeit beeinträchtigt, muss rasch in das Unterbewusstsein zurückgedrängt werden, heisst es doch, den Titel des Bildes zu lesen, bevor er wieder verschwindet und den Geist seinem Inhalte nach Möglichkeit anpassen. Bisher war von der Musik entweder gar nichts zu hören oder etwas, das mit dem auf dem Titel

Wenn ich im Folgenden nicht von der Programmstruktur einzelner Kinos ausgehe, in der zumindest in großen Kinos vielfach neben den Filmen selbst auch konzertante Musik vor und zwischen den Filmen einen festen Platz hatte, sondern vielmehr von den Partituren, so ist keineswegs auszuschließen, dass auch vor Filmen, deren Partituren keine Einleitung enthalten, dennoch eine Ouvertüre nach dem Ermessen der Betreiber und verantwortlichen Musiker der jeweiligen Kinos gespielt wurde, zumal ihre Funktion nicht zuletzt darin bestand „to allow late patrons to reach their seats“²¹. In den Partituren handelt es sich entweder um ein vor dem Film erklingendes abgeschlossenes Musikstück,²² das nicht notwendigerweise eine wirkliche Ouvertüre sein muss, oder aber der Film beginnt während dieser ersten Musiknummer. Vielfach ist jedoch auch angegeben, dass die Musik erst gemeinsam mit dem Film beginnen soll, wobei dann, wenn der Vorspann ausdrücklich als solcher zu Beginn der Partitur angegeben ist, die erste Musiknummer teilweise ebenfalls als Ouvertüre, Introduction oder Präludium bezeichnet wird. Dort, wo zu Beginn der Partitur der erste Zwischentitel oder eine auf die Handlung bezogene Szenenangabe vermerkt ist, kann davon ausgegangen werden, dass der Film mit dem Vorspann vor der Musik beginnen soll und die Musik dann mit der Handlung einsetzt. Da die erhaltenen Kopien der Filme gerade in Bezug auf den Vorspann nicht unbedingt den seinerzeit vorgeführten Fassungen entsprechen und die Mehrzahl ohnehin verloren ist, lassen sich auch für jene Filme, zu denen Partituren vorliegen, nicht immer zuverlässige Aussagen darüber machen, wie der Beginn des Films, der Beginn der Handlung im Film und der Beginn der Musik koordiniert waren.

Bereits die erste erhaltene Partitur, ein Arrangement von Charles Gounods Musik zu George Méliès' *La Damnation du docteur Faust* (1904), enthält eine „Introduction“²³ als Vorspiel. Auch in weiteren frühen französischen Partituren wie jener

angekündigten Stimmungsgehalte in gar keinem Zusammenhange stand. Mit der ersten Szene erst setzt die Musik ein. Ist es nun verwunderlich, dass die Zweifel nicht enden wollen, ob die Musik es ist, die das Bild belebt oder umgekehrt? Ich will es deutlicher sagen. Nicht erst dann dürfen die ersten Takte erklingen, wenn der Titel des Bildes oder gar das Bild selbst schon da ist.“ Und als Reaktion darauf Paul Gruner, „Musikalische Stimmungstötung“, in: *Der Kinematograph* 309 (27. November 1912): „Was den Vorschlag eines Vorspiels betrifft, so dürfte dieses erst einsetzen, wenn der Titel des Bildes gezeigt wurde. Nach diesem müsste eine kurze Zeit ohne Projektion dunkel bleiben, währenddessen die Musik beginnt, und auf ein Klingelzeichen des Kapellmeisters begänne dann erst die Vorführung zunächst mit der Beschreibung der ersten Szene. Der Titel des Bildes ist ja quasi der Theaterzettel, und diesen mit Musik zu begleiten, ist unlogisch.“

- 21 Samuel M. Berg, *Over the Top*, [New York 1918] (US-BHmhl 71005191), S. 1, zu dem Vitagraph-Film *Over the Top* (1918).
- 22 Christoph Henzel, „Die Filmmusikouvertüre“, in: *Filmmusik. Ein alternatives Kompendium*, hg. von Frank Hentschel und Peter Moormann, Wiesbaden 2018, S. 101–122, hier S. 105, geht für den Stummfilm noch davon aus, dass „nur wenige originale oder kompilierte Begleitmusiken zu ‚großen‘ Filmen [...] überhaupt ein Vorspiel“ aufweisen.
- 23 *Faust and Marguerite* | Copyright, 1904, by GEORGE MÉLIÈS, Paris, New York | A New and Magnificent Cinematographic Opera | IN | 20 MOTION TABLEAUX | Inspired by the Masterpiece of GOETHE and CHARLES GOUNOD'S | Celebrated Opera „Faust“, S. 1: „Introduction“ und S. 2: „Comencement de la projection“. Dieses, wie das Etikett zeigt, zum Vertrieb bestimmte Manuskript des Arrangements von Charles Gounods Musik befand sich vormals im Besitz von Madelaine Malthête-Méliès (vgl. David Robinson, *Music of the Shadows: The Use of Musical Accompaniment with Silent Films, 1896–1936*, Pordenone 1990, S. 22 und Abb. C6). Ich danke Laurent Mannoni (Cinémathèque Française, Paris) für eine Kopie. Zu dieser