



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Entstehung von Filmmusik in Hollywoods
Studiosystem aus der Perspektive der Komponist*innen:
eine vergleichende Untersuchung“

verfasst von / submitted by
Martina Knöttig BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von/ Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	3
2. Forschungsstand und Quellen	5
3. Verschiedene Filmstudios aus der Sicht der Komponist*innen	20
4. Komponieren für ein Filmstudio in Hollywoods goldenem Zeitalter.....	25
5. Komposition aus der Sicht der Komponist*innen	29
5.1 Der Beginn des Kompositionsprozesses.....	30
5.2 Die Spotting Session und weitere Filmscreenings.....	33
5.3 Die Hintergrundrecherche	36
5.4 Verschiedene Kompositionsweisen.....	38
5.5 Aufnahme und Postproduktion der Filmmusik.....	46
6. Weitere Aspekte des Kompositionsprozesses.....	51
6.1 Zeitdruck während des Komponierens.....	52
6.2 Komposition als kollaborativer Prozess.....	56
6.3 Die ästhetische Beurteilung von Filmmusik als Musikgenre.....	62
7. Verschiedene Mitwirkende aus der Sicht der Komponist*innen.....	68
7.1 Die Funktion verschiedener Vorgesetzter	69
7.2 Das Verhältnis der Komponist*innen zueinander	76
7.3 Die Rolle von Orchestrierer*innen und Arrangeur*innen.....	80
8. Conclusio	85
Quellenverzeichnis	89
Anhang.....	94
Abstract	94

1. Einleitung

Heute wird die Zeit des Studiosystems als das goldene Zeitalter Hollywoods bezeichnet und viele der damals entstandenen Filme gelten unter Filmkritiker*innen als Klassiker der Filmgeschichte. Tatsächlich waren die Jahrzehnte zwischen 1920–30 und 1950–60 eine prägende Zeit für die Weiterentwicklung des Films und der Filmmusik. Gründe hierfür waren unter anderem das Studiosystem und eine Reihe technischer Innovationen, wie beispielsweise die Synchronisation von Bild und Ton. Ersteres war ein einzigartiges Produktionssystem einer Handvoll marktführender Filmstudios in Hollywood. Dabei legten die Produzent*innen der Filmstudios in diesen Jahrzehnten besonders großen Wert auf technisches Knowhow, Profit, Innovation und Expansion ins Ausland. Um diese Ziele zu erreichen, orientierten sich die Produzent*innen an Geschäftsmethoden, welche denen anderer erfolgreicher amerikanischer Firmen glichen. Filme wurden dabei als Produkt angesehen, dessen Herstellung möglichst effektiv gestaltet werden sollte. Aus diesem Grund wurden die Filmstudios auch als „Traumfabriken“ bezeichnet. Zu den lukrativsten Zeiten des Studiosystems waren jeweils mehrere tausend Menschen in den verschiedenen Filmstudios fest angestellt. Dadurch wurde es möglich, dass an ein und demselben Ort täglich gemeinsam geprobt, gefilmt, designt und musiziert werden konnte. So besaß beispielsweise jedes der großen Filmstudios eine Musikabteilung mit fest angestellten Musiker*innen, welche gemeinsam an Filmmusik arbeiteten. Darunter waren unter anderem Komponist*innen, Arrangeur*innen, Dirigent*innen, oder ein Orchester inklusive eines Chores. Durch die ständige Anwesenheit der Mitarbeiter*innen verschiedener Departments an einem Ort, sowie durch die finanziellen Mittel der Filmstudios entstanden einzigartige Arbeitsverhältnisse und neue, kreative Möglichkeiten für die Film- und Filmmusikproduktion. Diese Gegebenheiten führten auch zu einmaligen Arbeitsbedingungen für die Komponist*innen, welche in Hollywoods Studiosystem täglich Filmmusik schufen. Um herauszufinden, wie diese ihre kompositorische Tätigkeit innerhalb des Studiosystems wahrnahmen, werden in dieser Arbeit neben relevanter Sekundärliteratur Selbstdarstellungen verschiedener Komponist*innen untersucht, welche in den damaligen Filmstudios gearbeitet haben.

Durch eine vergleichende Untersuchung dieser Selbstdarstellungen und den darin enthaltenen Schilderungen der kompositorischen Tätigkeit innerhalb des Studiosystems werden Konstante, sowie Differenzen in den Erfahrungen und Wahrnehmungen der Komponist*innen gezeigt. Um die darin beschriebenen Erlebnisse und Wahrnehmungen der Komponist*innen anschaulich darzustellen, wird zunächst eine Überblickshafte Einführung zu den wichtigsten Filmstudios Hollywoods während des Studiosystems, sowie in den Aufbau und die Arbeitsweise deren musikalischer Abteilungen gegeben. Auf Basis dessen wird in den nachfolgenden Kapiteln näher auf verschiedene Aspekte des Arbeitsalltags, sowie des Schaffensprozesses der Komponist*innen eingegangen. Im Anschluss daran werden weitere Aspekte aus den Selbstdarstellungen der Komponist*innen näher behandelt. Darunter sind unter anderem die Vor- und Nachteile der Arbeit als Komponist*in innerhalb eines Filmstudios, der Einfluss der Produzent*innen auf das dortige Musikschaffen, die Rolle von persönlichen Beziehungen zwischen Komponist*innen und anderen Mitarbeiter*innen einer musikalischen Abteilung, sowie die Rezeption damaliger Filmmusik. Die Film- und Filmmusikproduktion zu Zeiten des Studiosystems Hollywoods wurde in der Vergangenheit sowohl in der Musikwissenschaft als auch in der Filmwissenschaft oft diskutiert, jedoch wurden die Schilderungen verschiedener Komponist*innen über diese Tätigkeit selten vergleichend untersucht, obwohl dadurch mehr Klarheit über verschiedene Aspekte der Filmmusikproduktion innerhalb der Filmstudios geschaffen werden kann. Deshalb leistet die nachfolgende vergleichende Untersuchung ausgewählter Selbstdarstellungen von Komponist*innen zu Zeiten von Hollywoods Studiosystem einen Beitrag dazu, diesem Thema neue Erkenntnisse hinzuzufügen.

2. Forschungsstand und Quellen

Wie bereits in der Einführung erwähnt, wird für diese Arbeit einerseits Sekundärliteratur betrachtet, welche sich der Erforschung von Filmmusik und Filmgeschichte aus der Zeit des Studiosystems widmet, andererseits werden Selbstdarstellungen verschiedener Persönlichkeiten, welche zur Zeit des Studiosystems als Filmmusik-Komponist*innen tätig waren, vergleichend untersucht. Diese Selbstdarstellungen umfassen Autobiographien, Essays, Artikel, sowie Interviews. Dabei liegt ein besonderer Schwerpunkt auf der vergleichenden Untersuchung von Darstellungen des Kompositionsprozesses der Komponist*innen, sowie des Arbeitsalltags innerhalb verschiedener Filmstudios der damaligen Zeit. In der bisherigen Forschung über die Zeit des Studiosystems innerhalb der Musik-, sowie Filmwissenschaft lag der Schwerpunkt bisher oftmals auf der Darstellung geschichtlicher, sowie institutioneller Zusammenhänge. Beispiele hierfür sind unter anderem folgende Werke: *A History of Film Music* (2008) von Mervyn Cooke, *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film* (1992) von Kathryn Kalinak, oder *The Golden Age of Cinema, Hollywood 1929–1945* (2007) von Richard B. Jewell. Zwei weitere, für diese Arbeit relevante Bücher sind außerdem *The Composer in Hollywood* (1990) von Christopher Palmer, sowie *The Glamour Factory. Inside Hollywood's Big Studio System* (1993) von Ronald L. Davis. In letzterem entwirft Davis ein Portrait der Arbeitsweise innerhalb des Studiosystems, größtenteils basierend auf Interviews mit verschiedenen Mitwirkenden der damaligen Filmstudios Hollywoods, welche zwischen 1973 und 1992 aufgenommen worden sind. Darunter sind verschiedenste Berufsgruppen repräsentiert, von Schauspieler*innen, Regisseur*innen und Produzent*innen, über Stunt doubles, Maskenbildner*innen und Publizist*innen, bis zu Filmmusikschaffenden, so Davis (Davis 1993: S. xi–xii, 181). Aufgrund des maßgeblichen Einbezugs persönlicher Perspektiven von Menschen, welche damals in Hollywood tätig waren, bietet Davis Werk eine thematische Ergänzung zu den bisher genannten Darstellungen geschichtlicher, sowie institutioneller Hintergründe des Studiosystems. Auch Christopher Palmers Buch *The Composer in Hollywood* (1990) kann auf diese Weise betrachtet werden. Darin beschreibt Palmer den Schaffensprozess, sowie die Entstehungsgeschichte von Filmmusik in Hollywood zwischen den Jahren 1930 und 1950. Dabei wird unter anderem auch das Leben und Werk ausgewählter Komponist*innen behandelt, beispielsweise von Max Steiner, Erich Wolfgang Korngold, Miklós Rózsa, oder Bernard Herrmann. Da

Palmer selbst einen Großteil seiner musikalischen Karriere in Hollywood arbeitete, sowie als Orchestrierer mit einigen namenhaften Komponist*innen zusammengearbeitet hat, teilt er dabei nicht bloß historische Fakten über diese Zeit, sondern auch persönliche Anekdoten über die Arbeitsweise innerhalb der musikalischen Abteilungen der Filmstudios, sowie der dort tätigen Komponist*innen (Palmer 1990: S. 8).

Weitere häufig besprochene Themen innerhalb der wissenschaftlichen Literatur zu Filmmusik sind zudem die Analyse einzelner Werke, sowie die Aufarbeitung des Werdegangs und des kreativen Schaffens einzelner berühmter Persönlichkeiten. So beispielsweise in Biografien berühmter Filmmusik-Komponist*innen oder den Texten aus der Reihe *Scarecrow Film Score Guides* der Scarecrow Press, welche sich der Analyse von Musik ausgewählter Filme widmen. Diese Schwerpunktsetzung auf einzelne Film-, sowie Filmmusikschaffende wird unter anderem von Thomas Schatz und Ben Winters kritisiert. Diese widmen sich der Frage, ob es sinnvoll ist, Filmmusik aus der Zeit des Studiosystems als Produkt eines Individuums darzustellen, wenn man in Betracht zieht, welche große Rolle Kollaboration, sowie verschiedene institutionelle Kräfte bei der Produktion von Filmen und Filmmusik aus dieser Zeit gespielt haben (Schatz 1988: S. 5–6; Winters 2016: S. 51–52). Dabei argumentiert insbesondere Schatz, dass dies eine relevante Überlegung ist, da die Ansicht, dass ein einziger Mensch alleiniger Schöpfer eines Filmes sei, so einflussreich sei, dass diese ein Hindernis für die Filmgeschichtsforschung, sowie die Filmkritik darstelle. Denn vielmehr sei der Stil des goldenen Zeitalters Hollywoods durch eine delikate Balance zwischen gesellschaftlichen, industriellen, technischen, wirtschaftlichen, sowie ästhetischen Faktoren entstanden, welche zwar in ständigem Wandel gewesen seien, aber über den Zeitraum des Studiosystems stabil genug waren, um eine einheitliche Produktionsweise und dementsprechend einen einheitlichen Stil zu ermöglichen (Schatz 1988: S. 5, 8). In dieser Hinsicht kann die vergleichende Untersuchung von Selbstdarstellungen verschiedener Komponist*innen eine weitere Perspektive zu der von Schatz und Winters kritisierten Betrachtungsweise aufzeigen, da dadurch die Wahrnehmung mehrerer Filmmusikschaffender berücksichtigt wird, anstatt die Sichtweise eines einzelnen Individuums in den Mittelpunkt zu stellen, obwohl dies zweifelsfrei ebenfalls zu wichtigen Erkenntnissen führen kann.

Des Weiteren werden auch Publikationen, in denen Texte verschiedener Musikschafter Hollywoods veröffentlicht wurden, im Zuge dieser Arbeit berücksichtigt. Besonders relevant sind hierbei die Werke *Celluloid Symphonies. Texts and Contexts in Film Music History* (2011) von Julie Hubbert und *The Hollywood Film Music Reader* (2010) von Mervyn Cooke. Hubberts Buch beinhaltet sowohl Veröffentlichungen als auch Archiv-Material verschiedener in Hollywood tätiger Musikschafter, welche zwischen 1909 und 2005 veröffentlicht wurden, während Cookes Werk Texte verschiedener Filmmusik-Komponist*innen, sowie Filmmusik-Kritiken und Kommentare zum Thema Filmmusik in Hollywood der Jahre 1920 bis 1995 enthält.

Durch die Vielfalt der untersuchten Literatur kann im Zuge dieser Arbeit ein umfassendes Bild des bisherigen Forschungsstandes der Tätigkeit von Filmmusikkomponist*innen zur Zeit des Studiosystems gegeben werden. Innerhalb der genannten Literatur werden zwar auch Selbstdarstellungen verschiedener Film- und Filmmusik-Schafter aus der Zeit des Studiosystems berücksichtigt, jedoch widmet sich keines dieser Werke alleinig der vergleichenden Untersuchung von Selbstdarstellungen von Filmmusik-Komponist*innen dieser Zeit. Deshalb kann durch die Schwerpunktsetzung auf eine vergleichende Untersuchung von Selbstdarstellungen von Filmmusik-Komponist*innen der damaligen Ära gezeigt werden, wie diese ihre Tätigkeit selbst wahrnahmen und darstellten. Um zu veranschaulichen, welche Selbstdarstellungen im Zuge dieser Arbeit berücksichtigt werden und welche Position deren Verfasser*innen in der Filmmusik-Geschichte Hollywoods einnehmen, folgen nun eine Präsentation der gewählten Texte, sowie kurze Biografien der behandelten Filmmusik-Komponist*innen.

Daniele Amfitheatrof

Daniele Amfitheatrof (1901, Sankt Petersburg, Russland – 1983, Rom, Italien) war als Komponist, sowie Dirigent tätig und studierte in Sankt Petersburg, Prag, sowie Rom. Nach seiner Ausbildung arbeitete Amfitheatrof als musikalischer Leiter von Radiostationen in Genua und Triest, sowie als Dirigent und Manager des italienischen Radios in Turin. 1939 ließ er sich schließlich in Hollywood nieder und war dort bis zu den 1950er Jahren als Filmmusik-Komponist tätig. Im Zuge dessen schuf er Musik für über siebenzig Filme und erhielt für seine Arbeit an *Guest Wife* (1945), sowie *Song of the South* (1946) jeweils eine Oscar-Nominierung. Amfitheatrofs kompositorischer Stil ist romantisch, sowie impressionistisch geprägt und zeichnet sich durch eine lebhaftige Orchestration aus (Palmer, Miceli 2001).

- *A Conversation with Daniele Amfitheatrof*

Bei diesem Text handelt es sich um ein Interview des Komponisten mit Elmer Bernstein aus dem Jahr 1975. Für diese Arbeit wurde eine Wiederveröffentlichung der Magazinreihe aus dem Sammelband *Elmer Bernsteins Film Music Notebook* aus dem Jahr 2004 verwendet. Amfitheatrof spricht in dem Interview unter anderem über seinen Werdegang, seine Tätigkeit als Freelancer, oder seine Erfahrungen als Komponist in verschiedenen Filmstudios Hollywoods.

George Antheil

George Antheil (1900, Trenton, USA – 1959, New York, USA) begann mit sechs Jahren Klavier zu spielen und erhielt zudem Theorie-, sowie Kompositionsunterricht von Constantin von Sternberg und Ernst Bloch. 1922 reiste Antheil nach Europa und arbeitete dort erfolgreich als Konzertpianist, wobei er auch eigene Kompositionen aufführte. 1923 übersiedelte Antheil schließlich nach Paris. Dort fanden seine Werke Unterstützung von berühmten Persönlichkeiten wie Yeats, Satie, oder Picasso. Nach einem längeren Aufenthalt in Wien ließ sich Antheil während der 1930er Jahre schließlich permanent in den Vereinigten Staaten Amerikas nieder. Zu dieser Zeit komponierte er unter anderem einige Jahre lang Filmmusik in Hollywood und arbeitete als Journalist. Während der 1940er und 1950er Jahre war Antheil zudem auch außerhalb von Hollywood erfolgreich als Komponist tätig (Whitesitt et al. 2001).

- *Enfant Terrible der Musik (1960)*

Bei diesem Werk handelt es sich um Antheils Autobiographie. Darin teilt der Komponist Anekdoten aus seinem persönlichen Leben und beschreibt seinen musikalischen Werdegang. Dabei geht Antheil auch auf seine Zeit als Filmmusik-Komponist in Hollywood ein, wobei seine Zerrissenheit zwischen dieser Tätigkeit und seinem musikalischen Schaffen außerhalb des Filmgeschäfts ersichtlich wird.

- *Composers in Movieland (1935)*

Bei diesem Text handelt es sich um einen Essay Antheils, welcher ursprünglich im Jahr 1935 erschienen ist. Antheil teilt darin seine Meinung über die Arbeitsweise der Komponist*innen in den Filmstudios Hollywoods während des Studiosystems. Für diese Arbeit wurde eine Veröffentlichung aus Julie Hubberts Buch *Celluloid Symphonies. Texts and Contexts in Film Music History* aus dem Jahr 2011 verwendet.

Elmer Bernstein

Elmer Bernstein (1922, New York, USA – 2004, Ojai, USA) studierte Klavier und Komposition in New York. Nach seinem Studium arbeitete er zunächst als Komponist für die Radiostation der Army Air Corps, wo er Musik für rund achtzig Programme schuf. Im Anschluss daran war Bernstein drei Jahre lang als Konzertpianist tätig und arbeitete zeitweise erneut als Komponist bei einer Radiostation, bevor er schließlich als Filmmusik-Komponist in Hollywood tätig wurde. Besondere Bekanntheit erreichte Bernstein schließlich mit seiner Filmmusik für *The Man with the Golden Arm* (1955) und in den folgenden Jahren auch mit der Filmmusik für *To Kill a Mockingbird* (1962), sowie für seine langjährige Zusammenarbeit mit dem Regisseur Martin Scorsese während der neunziger Jahre. Im Laufe seiner Karriere schuf Bernstein Musik für über zweihundert Film- und Fernsehproduktionen und erhielt vierzehn Oscar-Nominierungen. Des Weiteren setzte er sich für die Rechte von Filmmusik-Komponist*innen auf faire Bezahlung und Urheberrecht, sowie auch für die Würdigung von Filmmusik im Allgemeinen ein (Palmer et al. 2020).

- *Elmer Bernsteins Film Music Notebook* (2004)

Elmer Bernsteins Film Music Notebook war laut der offiziellen Website der *Film Music Society* ein Magazin, welches zwischen 1974 und 1978 vierteljährlich erschienen ist und von Bernstein veröffentlicht wurde (Offizielle Website der Film Music Society 2021). Diese Arbeit bezieht sich auf das Werk *Elmer Bernsteins Film Music Notebook: A Complete Collection of the Quarterly Journal, 1974–1978*, einem Sammelband aus dem Jahr 2004, welcher alle in dieser Reihe erschienene Magazine umfasst. Die Magazine beinhalten Interviews und Essays verschiedener Filmmusik-Komponist*innen, ein Großteil davon geführt, beziehungsweise verfasst von Elmer Bernstein persönlich.

- *The Annotated Friedkin* (1974–1975)

Bei diesem Text handelt es sich um einen Essay Bernsteins, welcher in einer Ausgabe von *Elmer Bernsteins Film Music Notebook*, erschienen im Winter 1974–1975, veröffentlicht wurde. Für diese Arbeit wurde eine Wiederveröffentlichung aus dem Jahr 2004 verwendet. Bernstein schreibt darin über die Beziehung von Filmmusik-Komponist*innen zu deren Vorgesetzten.

- *The Man with the Golden Arm* (1956)

In diesem Text teilt Bernstein seine Vorgehensweise bei der Komposition der Filmmusik für *The Man with the Golden Arm* (1955). Unter anderem beschreibt der Komponist darin seine Überlegungen während des kompositorischen Prozesses und teilt Notenmaterial der Filmmusik. In dieser Arbeit wurde eine Veröffentlichung aus Hubberts Buch *Celluloid Symphonies. Texts and Contexts in Film Music History* aus dem Jahr 2011 verwendet.

Louis und Bebe Barron

Louis Barron (1920, Minneapolis, USA – 1989, Kalifornien, USA) und Charlotte Wind (1927, Minneapolis, USA – 2008, Los Angeles, USA), später bekannt als Bebe Barron, studierten beide an der Universität von Minnesota und zogen im Jahr 1947 gemeinsam nach New York. Ein Jahr später heiratete das Paar und bekam von einem Freund einen Kassettenrecorder als Hochzeitsgeschenk. Dieser wurde die Basis ihrer zukünftigen Kompositionspraxis bilden, welche auf Experimenten mit der Manipulation von Kassettenaufnahmen beruhte. Am berühmtesten darunter ist vielleicht die Sound-Installation *Williams Mix* (1952) in Kooperation mit John Cage. Nach verschiedenen so entstandenen Projekten machten die Barrons auf einer Ausstellungseröffnung Bekanntschaft mit Dore Schary. Dadurch erhielt das Ehepaar einen Auftrag für die Filmmusik des Science-Fiction-Films *Forbidden Planet* (1956). Aufgrund eines Urheberrechtsstreites zwischen den Barrons und dem Filmstudio Metro-Goldwyn-Mayer war die Filmmusik zu *Forbidden Planet* zwar der Anfang, allerdings gleichzeitig auch das Ende der Hollywood-Karriere des Paares. Heute gilt *Forbidden Planet* (1956) jedoch als erster kommerzieller Spielfilm, bei dessen Soundtrack ausschließlich elektronische Musik verwendet wurde und zudem als Pionier-Leistung der elektro-akustischen Komposition (Hevesi 2008; Wierzbicki 2005: S. 1–3, 7–10, 14).

- *Forbidden Planet* (1956)

In dem Aufsatz *Forbidden Planet* beschreiben Louis und Bebe Barron ihre Arbeitsweise und Erfahrungen während des Schaffensprozesses der Filmmusik für *Forbidden Planet* (1956). Für diese Arbeit wurde eine Veröffentlichung aus dem Sammelband *Celluloid Symphonies* von Julie Hubbert aus dem Jahr 2011 verwendet.

Aaron Copland

Aaron Copland (1900, New York, USA – 1990, North Tarrytown, USA) war bereits als einer der führenden Komponist*innen seiner Zeit bekannt, bevor er während der späten 1930er Jahre begann Filmmusik in Hollywood zu schreiben. Bekannte Werke aus dieser Zeit umfassen *Piano Variations* (1930) oder *Billy the Kid* (1938). Bis zu den 1950er Jahren komponierte Copland erfolgreich für Filme, sowie Konzerte. Des Weiteren verfasste er Texte über seine Erfahrungen in Hollywood für bekannte Publikationen wie die *New York Times*. Für seine Filmmusik wurde Copland zudem für sechs Oscar Nominierungen, sowie einen Oscar für die beste Filmmusik, letzteren für seine Arbeit an *The Heiress* (1948) (Lerner 2018).

- *Our New Music. Leading Composers in Europe and America* (1941)

In *Our New Music. Leading Composers in Europe and America* beschreibt Copland, wie sich Musik in den Jahrzehnten vor der Erscheinung dieses Buches verändert, sowie weiterentwickelt hat. Dabei setzt der Komponist Schwerpunkte auf die Entstehung Neuer Musik in Europa, die parallele Weiterentwicklung von Musik in den Vereinigten Staaten, sowie auf den Gebrauch dieser Musik innerhalb verschiedener Medien, wie Film oder Radio. Auch der Entstehungsprozess von Filmmusik wird im Zuge dessen beschrieben.

Ingolf Dahl

Ingolf Dahl (1912, Hamburg, Deutschland – 1970, Frutigen, Schweiz) studierte an der Kölner Hochschule für Musik, sowie dem Züricher Konservatorium. Zudem erhielt er Kompositionsunterricht von Nadia Boulanger. Dahls musikalische Karriere begann als Dirigent am Züricher Stadttheater, jedoch musste er Europa im Jahr 1938 aufgrund des Nationalsozialismus verlassen und lies sich daraufhin in Los Angeles nieder. Dort ging Dahl verschiedensten musikalischen Tätigkeiten nach und arbeitete unter anderem als Pianist, Komponist, sowie Dirigent für Film und Radio. Des Weiteren unterrichtete er an der Universität von Südkalifornien. Auch für seine enge Kollaboration mit Stravinsky ist Dahl sehr bekannt (Stone 2001).

- *Notes on Cartoon Music* (1949)

In dem Aufsatz *Notes on Cartoon Music* stellt Dahl verschiedene Aspekte von Filmmusik für Zeichentrickfilme dar. So beispielsweise die Vorgehensweise bei der Komposition von Filmmusik für Zeichentrickfilme in einem Filmstudio aus der Zeit des Studiosystems am Beispiel Metro-Goldwyn-Mayer, oder unterschiedliche Kompositionstechniken, welche besonders bei der Arbeit mit Zeichentrickfilmen relevant sind. Für diese Arbeit wurde eine Veröffentlichung aus Cookes Sammelband *The Hollywood Film Music Reader* aus dem Jahr 2010 verwendet.

Adolph Deutsch

Adolph Deutsch (1897, London, Großbritannien – 1980, Palm Desert, USA) emigrierte im Jahr 1910 nach einem Studium an der Royal Academy of Music in die Vereinigten Staaten Amerikas, wo er eine Faszination für amerikanische Populärmusik, sowie Jazz entwickelte. Dort war Deutsch zunächst als Orchestrer und musikalischer Leiter am Broadway tätig, bevor er während der 1930er Jahre begann als Filmmusik-Komponist in Hollywood zu arbeiten. Im Zuge dessen war Deutsch beispielsweise für Metro-Goldwyn-Mayer, oder Warner Bros. tätig und gewann im Laufe seiner Karriere einige Oscars, unter anderem für *Oklahoma!* (1955). Weitere Filme, für welche der Komponist Musik geschaffen hat, sind *Little Women* (1949), *Funny Face* (1957), oder *Some Like It Hot* (1959). Außerdem ist Deutsch besonders für seine Position als musikalischer Leiter bei Metro-Goldwyn-Mayer und als Gründer, sowie Leiter der Screen Composers Association bekannt (Care 2010; Cooke 2010: S. 153).

- *Adolph Deutsch on Three Strangers* (1946)

In diesem Artikel, wiederveröffentlicht in Cookes Sammelband *The Hollywood Film Music Reader* aus dem Jahr 2010, schreibt Deutsch über seine Arbeit an der Musik des Filmes *Three Strangers* (1946). Dabei geht Deutsch beispielsweise auf verschiedene Kompositionsschritte, und die Kollaboration mit verschiedenen Mitarbeiter*innen ein.

Hugo Friedhofer

Hugo Friedhofers (1902, San Francisco, USA – 1981, Los Angeles, USA) musikalische Ausbildung umfasste Cello, sowie Orchestration und er lernte unter anderem von Ernst Toch, sowie Nadia Boulanger. Friedhofers Karriere in Hollywood begann mit seiner Tätigkeit als Orchestrierer für verschiedene Filmstudios, wobei er mit einigen namenhaften Filmmusik-Komponist*innen zusammenarbeitete. Darunter war beispielsweise eine langjährige Kollaboration mit Max Steiner, sowie Erich Wolfgang Korngold. Bekannte Werke aus dieser Periode umfassen unter anderem die Filmmusik von Korngold für *The Adventures of Robin Hood* (1938), sowie von Steiner für *Now, Voyager* (1942). Im Jahr 1943 erhielt Friedhofer eine Stelle als Komponist bei 20th Century Fox, wo er Musik für über zweihundert Filme schuf. Im Zuge dessen erhielt er 1946 einen Oscar für die Filmmusik zu *The Best Years of Our Lives* (1946) (Daubney 2001).

- *An Interview with Hugo Friedhofer*

Bei diesem Text handelt es sich um ein Interview aus dem Jahr 1974, geführt von Elmer Bernstein und wiederveröffentlicht in *Elmer Bernsteins Film Music Notebook* im Jahr 2004. Friedhofer beschreibt darin unter anderem seinen beruflichen Werdegang, seinen Arbeitsalltag in Hollywood und die Zusammenarbeit mit verschiedenen Kolleg*innen.

John Green

John Green (1908, New York, USA – 1989, Beverly Hills, USA) studierte in Harvard und war während seiner vielfältigen, musikalischen Karriere als Komponist, Arrangeur, Dirigent, Pianist sowie musikalischer Leiter tätig. Im Jahr 1942 nahm Green eine Stelle als Dirigent und Komponist im Filmstudio Metro-Goldwyn-Mayer an und arbeitete dort von 1949 bis 1958 zudem als musikalischer Leiter. In späteren Jahren arbeitete Green als Freelancer in Hollywood und erhielt im Laufe seiner Karriere vier Oscars für die Arrangements und musikalischen Bearbeitungen der Filme *Easter Parade* (1948), *An American in Paris* (1951), *West Side Story* (1961), sowie *Oliver!* (1968). Insgesamt wurde Green vierzehn Mal für den Filmpreis nominiert. Des Weiteren war Green auch außerhalb des Filmgeschäfts als Komponist tätig und arbeitete als Dirigent für verschiedene Orchester, wie beispielsweise die Los Angeles Philharmoniker, das Philadelphia Orchestra oder das Chicago Symphony Orchestra (Champlin 1989; Yarrow 1989).

- *A Conversation with John Green (1977)*

In diesem Interview beschreibt Green verschiedene Aspekte seines persönlichen, sowie beruflichen Werdegangs. Darunter sind beispielsweise seine Ausbildung, oder die Arbeitsweise innerhalb der musikalischen Abteilungen in den Filmstudios Hollywoods während des Studio-systems. Das Interview ist ursprünglich im Jahr 1977 in *Elmer Bernsteins Film Music Notebook* erschienen. Für diese Arbeit wurde eine Wiederveröffentlichung aus dem Jahr 2004 verwendet.

Bernard Herrmann

Bernard 'Benny' Herrmann (1911, New York, USA – 1975, Los Angeles, USA) studierte Komposition, sowie Dirigieren an der New York University, als auch an der Juillard School of Music unter Percy Grainger, Albert Stoessel und Bernard Wagenaar. Im Jahr 1934 erhielt Herrmann eine Anstellung als Assistent von John Green, welcher zu dieser Zeit als Komponist und Dirigent bei dem Radiosender CBS tätig war. Bei CBS machte Herrmann außerdem Bekanntschaft mit dem jungen Orson Welles. Dieser reiste im Jahr 1940 nach Hollywood um Regie bei seinem ersten Spielfilm, *Citizen Kane* (1941) zu führen. Im Zuge dessen bat er Herrmann die dazugehörige Filmmusik zu komponieren. Dies war der Beginn von Herrmanns Karriere als Filmkomponist. Bereits ein Jahr darauf erhielt er einen Oscar für die beste Filmmusik für *The Devil and Daniel Webster* (1941). Heutzutage ist Herrmann besonders für seine zehnjährige Kollaboration mit dem Regisseur Alfred Hitchcock bekannt, für welchen er beispielsweise die Filmmusik für *Vertigo* (1958) oder *Psycho* (1960) komponierte, aber auch für seine Zusammenarbeit mit den Regisseuren François Truffaut, Brian de Palma und Martin Scorsese (Palmer 1990: S. 243, 249–251; Cooper 2004).

- *A Lecture on Film Music* (1973)

In dem Aufsatz *A Lecture on Film Music* aus dem Jahr 1973 beschäftigt sich Herrmann unter anderem mit der Funktion von Filmmusik, Film als kollaborativem Medium, der Zusammenarbeit mit verschiedenen Regisseuren, der Kompositionsweise von Filmmusik und seiner Arbeitsweise als Komponist für verschiedene Filme, beispielsweise *Citizen Kane* (1941) und *Psycho* (1960) (Herrmann 2010: S. 211). Für diese Arbeit wurde eine Veröffentlichung aus Mervyn Cookes Sammelband *The Hollywood Film Music Reader* aus dem Jahr 2010 verwendet.

Bronislau Kaper

Bronislau Kaper (1902, Warschau, Polen – 1983, Los Angeles, USA) studierte am Warschauer Konservatorium und war zunächst als Komponist, sowie Pianist in verschiedenen Städten Europas tätig, bevor er im Jahr 1940 eine Stelle bei Metro-Goldwyn-Mayer annahm. Dort arbeitete er achtundzwanzig Jahre als Filmmusik-Komponist und schuf Musik für über hundert Filme. Zu seinen bekannten Werken zählen beispielsweise die Filmmusik für *Green Dolphin Street* (1947), oder *Invitation* (1952). Kapers Filmmusik für den Science-Fiction-Film *Them!* (1954) zählt außerdem zu den Klassikern der Horrorfilm-Musik dieser Zeit. Für die Filmmusik von *Lili* (1953) erhielt der Komponist zudem einen Oscar. Sein kompositorischer Stil sei eine elegante, sowie melodische Mischung aus symphonischer-, sowie populärer Musik (Palmer, Larson 2019).

- *Bronislau Kaper Interview* (1978)

In diesem Interview mit Elmer Bernstein beschreibt Kaper seinen persönlichen, sowie beruflichen Werdegang. Dabei geht Kaper beispielsweise auf seine musikalische Ausbildung, den Arbeitsalltag im Filmstudio Metro-Goldwyn-Mayer und seine Meinung zu der Tätigkeit als Filmmusik-Komponist ein. Das Interview wurde ursprünglich im Jahr 1978 in *Elmer Bernsteins Film Music Notebook* veröffentlicht. Diese Arbeit bezieht sich auf eine Wiederveröffentlichung aus dem Jahr 2004.

Erich Wolfgang Korngold

Erich Wolfgang Korngold (1897, Brno, Tschechien – 1957, Hollywood, USA) wurde in Tschechien geboren und siedelte im Alter von zwei Jahren mit seiner Familie nach Wien um. Dort konnte er bereits in jungen Jahren Erfolge als Komponist verzeichnen und wurde als Wunderkind gefeiert. Bereits mit elf komponierte er die Musik für das Ballett *Der Schneemann*, welches in der Wiener Staatsoper aufgeführt wurde und als Sensation galt. Auch berühmte Persönlichkeiten äußerten daraufhin ihre Bewunderung für den jungen Komponisten, darunter beispielsweise Giacomo Puccini, Jean Sibelius oder Richard Strauss. Weitere beachtenswerte Werke aus dieser Zeit umfassen die *Schauspiel Ouvertüre*, oder seine Oper *Die tote Stadt* aus dem Jahr 1920, welche ein internationaler Erfolg wurde. 1934 reiste Korngold auf Einladung von Max Reinhardt nach Hollywood, um die Filmmusik für *A Midsummer Nights Dream* (1935) zu komponieren. In den folgenden Jahren war Korngold erfolgreich in Hollywood tätig. Seine Kompositionen weisen melodische, sowie romantische Tendenzen auf, welche mit der oftmaligen Verwendung von Leitmotiven und Kontrapunkten an die Opernpraxis erinnern. Nicht zuletzt erhielt Korngold zwei Oscars für sein Werk und ist besonders für die Filmmusik von *The Adventures of Robin Hood* (1938) und *The Sea Hawk* (1940) bekannt (Palmer 1990: S. 51–52; Carroll 2020).

- *Some Experiences in Film Music* (1940)

In diesem Aufsatz aus dem Jahr 1940 beschreibt Korngold seinen Prozess bei der Komposition, sowie Aufnahme von Filmmusik. Dabei teilt Korngold auch Gedanken zu den Arbeitsbedingungen von Komponist*innen in Hollywood und die Rezeption, beziehungsweise die zukünftige Entwicklung von Filmmusik. Für diese Arbeit wurde eine Veröffentlichung aus Julie Hubberts Sammelband *Celluloid Symphonies* aus dem Jahr 2011 verwendet.

Henry Mancini

Henry Mancini (1924, Cleveland, USA – 1994, Beverly Hills, USA) lernte als Kind Flöte, sowie Klavier spielen und entwickelte bereits früh ein Interesse für Jazz. In den folgenden Jahren erhielt er Unterricht von Max Adkins, Mario Castelnuevo-Tedesco, Ernst Krenek und Alfred Sendrey. Im Jahr 1942 inskribierte Mancini an der Juilliard School, um seine musikalische Ausbildung fortzusetzen. Ein Jahr später unterbrach er sein Studium jedoch, um in die US Air Force einzutreten. Dort war er bis zum Jahr 1946 tätig. Nach einer darauffolgenden Periode als Freelancer in Los Angeles, vorrangig als Arrangeur für Tanz- und Nachtlokalbands, erhielt Mancini 1952 schließlich eine Anstellung als Arrangeur, sowie Komponist im Filmstudio Universal. In dieser Zeit entwickelte Mancini neue filmmusikalische Stile, welche sich durch die einfallsreiche Verwendung von Jazz-, sowie Pop-Elementen auszeichnen. Beispiele hierfür sind unter anderem die Filmmusik für *Breakfast at Tiffany's* (1961), *Charade* (1963), oder *The Pink Panther* (1963). Im Laufe seiner Karriere tourte Mancini außerdem jahrelang erfolgreich als Pianist und Dirigent von Bands, sowie Orchestern. Zudem wurden viele seiner Kompositionen für Filme erfolgreich als Alben veröffentlicht. Nicht zuletzt erhielt Mancini vier Oscars, sowie 20 Grammys für sein Werk (Marks 2018).

- *Did They Mention the Music? The Autobiography of Henry Mancini* (2001)

Bei diesem Werk handelt es sich um die Autobiographie Mancinis, welche der Komponist gemeinsam mit Gene Lees verfasst hat. Darin schreibt Mancini über sein Leben und seinen musikalischen Werdegang. Zudem teilt der Komponist zahlreiche interessante Anekdoten über seine Zeit als Filmmusik-Komponist.

- *A Conversation with Henry Mancini* (1978)

In diesem Interview mit Elmer Bernstein, veröffentlicht in einer Ausgabe des Magazins *Elmer Bernsteins Filmmusic Notebook* aus dem Jahr 1978, erzählt Mancini unter anderem von seiner musikalischen Karriere und dem Kompositionsprozess von Filmmusik während seiner Zeit bei Universal. Außerdem beschreibt er einige seiner größten Erfolge und seine Beziehung zu verschiedenen Vorgesetzten beim Schaffen von Filmmusik.

André Previn

André Previn (1929, Berlin, Deutschland – 2019, New York, USA) zeigte bereits als Kind eine stark ausgeprägte musikalische Begabung und erhielt deshalb ab seinem sechsten Lebensjahr Klavierunterricht von Rudolf Breithaupt an der Berliner Hochschule für Musik. Außerdem studierte Previn in den darauffolgenden Jahren ebenfalls am Konservatorium von Paris und erhielt privaten Kompositionsunterricht von Joseph Achron, Ernst Toch, sowie Mario Castelnuovo-Tedesco. Im Jahr 1938 kam es plötzlich zu einer schicksalhaften Wendung in Previns Leben. Zu diesem Zeitpunkt musste Previns Familie Deutschland aufgrund des Nationalsozialismus verlassen und fand nach einem einjährigen Aufenthalt in Paris schließlich Zuflucht in Los Angeles. Dort begann Previn mit sechzehn Jahren täglich nach der Schule als Orchestrator im Filmstudio Metro-Goldwyn-Mayer zu arbeiten. Bereits wenig später erhielt Previn dadurch die Möglichkeit, auch als Filmmusik-Komponist für das Filmstudio tätig zu sein. Im Laufe seiner Karriere konnte Previn große Erfolge mit seiner Filmmusik feiern und erhielt insgesamt vier Oscars für sein Werk, darunter beispielsweise für seine Arbeit an der Filmmusik für *Gigi* (1958), oder *My Fair Lady* (1964). Des Weiteren war Previn auch außerhalb seiner Arbeit in den Filmstudios Hollywoods erfolgreich als Komponist, Songwriter, Dirigent, Pianist, sowie als musikalischer Leiter tätig (Greenfield 2020; Previn 1991: S. 1).

- *No Minor Chords. My Days in Hollywood* (1991)

In seiner Autobiographie *No Minor Chords. My Days in Hollywood* erzählt Previn über seine Zeit als Filmmusik-Komponist, Arrangeur, sowie Dirigent in Hollywood in den Jahren 1948 bis 1964, als er vorrangig für das Filmstudio Metro-Goldwyn-Mayer tätig war, so beschreibt es der Komponist im Vorwort seiner Autobiographie (Previn 1991: S. ix). Dabei teilt Previn unter anderem Anekdoten aus seinem Arbeitsalltag bei Metro-Goldwyn-Mayer, sowie über sein Verhältnis zu verschiedenen Vorgesetzten und Kolleg*innen, oder seinen Kompositionsprozess.

David Raksin

David Raksin (1912, Philadelphia, USA – 2004, Hollywood, USA) studierte Komposition an der Universität von Pennsylvania bei Harl McDonald, sowie darauffolgend in New York bei Isadore Freed. In New York arbeitete Raksin außerdem als Orchestrierer und bekam im Zuge dessen ein Angebot für eine Stelle im Filmstudio United Artists in Los Angeles. Daraufhin zog Raksin im Jahr 1935 nach Hollywood, worauf eine langjährige, erfolgreiche Karriere als Orchestrierer, Arrangeur, sowie Komponist innerhalb verschiedener Filmstudios Hollywoods folgte und in späteren Jahren auch als Autor, sowie Professor an der Universität von Südkalifornien. Dabei komponierte Raksin während seiner Zeit als Filmkomponist aufgrund seiner ungewöhnlich komplexen Harmonien, sowie Texturen vor allem für Horror- und Mystery-Filme, schuf jedoch auch für weitere Genres erfolgreich Filmmusik. Im Laufe seiner Karriere komponierte Raksin für um die hundert Filme, besonders bekannt sind darunter unter anderem der Soundtrack zu *Laura* (1944) und *The Bad and The Beautiful* (1952) (Marks 2020; Raksin 2012: Kap. 8).

- *The Bad and the Beautiful: Life in a Golden Age of Film Music* (2012)

In seiner Autobiographie erzählt Raksin von seinem Leben und beruflichen Werdegang als Filmmusik-Komponist in Hollywood. Für diese Arbeit wurde eine Neu-Auflage verwendet, welche im Jahr 2012 von Raksins Sohn, Alex Raksin, herausgegeben wurde. Da es sich dabei um ein Kindle-E-Book ohne festgelegte Seitenanzahl handelt, werden die Quellenangaben für dieses Werk in dieser Arbeit als Kapitel dargestellt.

- *A Conversation with David Raksin* (1976)

In diesem Interview mit Bernstein aus dem Jahr 1976, wiederveröffentlicht in *Elmer Bernsteins Music Notebook* aus dem Jahr 2004, beschreibt Raksin seinen beruflichen Werdegang, seinen Kompositionsprozess, seine Zusammenarbeit mit berühmten Persönlichkeiten, wie etwa Charlie Chaplin, Alfred Newman, oder Max Steiner und seine Wahrnehmung der Tätigkeit als Filmmusik-Komponist zu Zeiten des Studiosystems.

Miklós Rózsa

Miklós Rózsa (1907, Budapest, Ungarn – 1995, Los Angeles, USA) welcher seine Musik in seiner Autobiographie als „a celebration of life“ (Rózsa 1989: S. 231) bezeichnet, verließ sein Heimatland Ungarn im Jahr 1926, um am Leipziger Konservatorium Komposition und Musikwissenschaft zu studieren und konnte nach seinem Studium erste Erfolge als Komponist feiern. 1940 zog Rózsa nach Los Angeles, um als Filmmusik-Komponist zu arbeiten und entwickelte sich dort zu einem der erfolgreichsten Filmmusik-Komponisten Hollywoods. Dabei komponierte Rózsa Musik für über hundert Filme und erhielt drei Oscars für sein Werk. Neben seiner Arbeit als Filmmusik-Komponist war Rózsa auch sein Leben lang bemüht, außerhalb des Filmgeschäfts als Komponist tätig zu sein, denn darin sah er seine wahre Profession (Rózsa 1989: S. 232; Wescott 2020).

- *Double life. The autobiography of Miklós Rózsa* (1989)
Die Autobiographie Rózsas ist im Jahr 1989 erschienen und wurde mit Hilfe von Christopher Palmer verfasst. Rózsa schildert darin seinen persönlichen, sowie beruflichen Werdegang und den Kompositionsprozess von Filmmusik. Außerdem teilt er Gedanken zum Studiosystem, als auch Anekdoten aus seinem täglichen Leben.
- *Quo Vadis* (1951)
Rózsas Aufsatz *Quo Vadis* wurde ursprünglich im Jahr 1951 veröffentlicht. Die in dieser Arbeit behandelte Version stammt aus *The Hollywood Film Music Reader*, einem Sammelband von Mervyn Cooke, welcher im Jahr 2010 veröffentlicht wurde. In dem Aufsatz beschreibt Rózsa detailliert seinen Kompositionsprozess für die Filmmusik von *Quo Vadis* (1951).
- *A Correspondence With Miklos Rozsa* (1976)
Bei diesem Text handelt es sich um ein Interview Rózsas mit John Caps aus dem Jahr 1976. Rózsa spricht darin über verschiedene Aspekte seines Kompositionsprozesses und weitere damit verwandte Themen. Diese Arbeit bezieht sich auf eine Wiederveröffentlichung in *Elmer Bernsteins Film Music Notebook* (2004).

Leo Shuken

Leo Shuken (1906, Los Angeles, USA – 1976, Los Angeles, USA) war ein amerikanischer Komponist, welcher vor allem durch seine Filmmusik für Western-Filme bekannt wurde. Er studierte zunächst an der Universität von Los Angeles Naturwissenschaft, mit dem Ziel in die Forschung zu gehen. Daneben verfolgte Shuken zu dieser Zeit jedoch auch seine Leidenschaft für Musik, indem er ein Wahlfach in Harmonielehre besuchte und Trompete in einer kleinen Jazz-Band spielte. Shukens beruflicher Fokus änderte sich, als er Mitglied einer Jazz-Band von Victor Young wurde und im Zuge dessen auch die Chance bekam, eigene Arrangements für die Band zu schreiben. Als Young aufgrund seiner musikalischen Ambitionen nach Los Angeles zog, folgte Shuken ihm. Dort machte er Bekanntschaft mit Georgie Stroll und erhielt über diesen erste Aufträge als Arrangeur für Filmmusik. Daraufhin folgte eine erfolgreiche Karriere in Hollywood, welche über vier Jahrzehnte andauerte. Dabei orchestrierte Shuken für viele namenhafte Filmmusik-Komponist*innen, darunter beispielsweise Bernstein, und war auch selbst als Filmkomponist tätig. In dieser Zeit erhielt Shuken zudem einen Oscar für die beste Filmmusik für *Stagecoach* (1939) (Bernstein 2004: S. 108–109; Movis 2020).

- *A Conversation With Leo Shuken* (1975)
Bei diesem Text handelt es sich um ein im Jahr 2004 wiederveröffentlichtes Interview von Shuken mit Bernstein, welches ursprünglich in einer Ausgabe des Magazins *Elmer Bernsteins Film Music Notebook* im Jahr 1975 erschienen ist. Shuken erzählt darin unter anderem von seiner musikalischen Ausbildung, seinem beruflichen Werdegang, der Arbeitsweise in der musikalischen Abteilung des Filmstudios Metro-Goldwyn-Mayer, der Rolle von Orchestrierer*innen bei der Komposition von Filmmusik und seiner Beziehung zu verschiedenen Vorgesetzten.

Frank Skinner

Frank Skinner (1897, Meredosia, USA – 1968, Los Angeles, USA) sammelte erste Erfahrungen mit Musik, als er während seiner Kindheit im Theater seines Vaters Klavier spielte und sich dabei vorstellte, Filmmusik zu spielen. Später führte ihn sein Weg nach New York, wo er Arbeit als Arrangeur fand. Im Zuge dieser Tätigkeit schuf Skinner von 1925 bis 1935 Arrangements für um die zweitausend Lieder für Robbins Publishing. Daraufhin zog Skinner nach Hollywood, wo er nach einer kurzen Periode im Filmstudio Metro-Goldwyn-Mayer eine Stelle bei Universal antrat. Über die nächsten dreißig Jahre schuf Skinner in dieser Position Musik für über zweihundert Filme, darunter beispielsweise für *The Great Ziegfeld* (1936) oder *Magnificent Obsession* (1954), und erhielt darüber hinaus fünf Oscar-Nominierungen (Jones 2013; Skinner 1950: S. i).

- *Underscore* (1950)

In dem Buch *Underscore* teilt Skinner einerseits Anekdoten aus seinem persönlichen Leben, sowie seinem Arbeitsalltag als Filmmusik-Komponist, andererseits beschreibt er detailliert seine Vorgehensweise, sowie seine Gedankengänge während des Kompositionsprozesses von Filmmusik. Dabei ist Skinner sehr ausführlich und teilt des Weiteren sein Notenmaterial.

Carl Stalling

Carl Stalling (1891, Lexington, USA – 1972, Los Angeles, USA) erlangte vor allem durch seine Komposition von Filmmusik für verschieden Zeichentrickfilme der Filmstudios Walt Disney und Warner Bros. Bekanntheit. Darunter sind beispielsweise zahlreiche Mickey Mouse-, sowie Looney Tunes-Filme, oder die Reihe der *Silly Symphonies*, inklusive *Skeleton Dance* (1929). Insgesamt komponierte er im Laufe seiner Karriere Filmmusik für mehrere hundert Zeichentrickfilme. Außerdem war er von 1936 bis zu seiner Pension im Jahr 1958 als musikalischer Leiter der Zeichentrick-Abteilung des Filmstudios Warner Bros. tätig und schuf auch danach als Freelancer Filmmusik (Cooke 2010: S. 107; Goldmark 2018).

- *Conversations with Carl Stalling* (1971)

Bei diesem Text handelt es sich um ein Interview mit Carl Stalling, welches ursprünglich im Jahr 1971 im Magazin *Funnyworld* erschienen und von dem Historiker Mike Barrier im Jahr 1969 geführt worden ist (Cooke 2010: S. 107–108). Für diese Arbeit wurde eine Wiederveröffentlichung aus Mervyn Cookes Sammelband *The Hollywood Film Music Reader* aus dem Jahr 2010 verwendet. Stalling spricht in dem Interview unter anderem über seine Arbeit mit Walt Disney und den Entstehungsprozess des Zeichentrickfilmes *Skeleton Dance* (1929).

Max Steiner

Als der Erste Weltkrieg ausbrach verließ Max Steiner (1888, Wien, Österreich – 1971 Beverly Hills, Kalifornien) mit sechsundzwanzig Jahren seine Heimat Europa, mit dem Ziel seine musikalische Karriere in New York fortzusetzen. Zuvor arbeitete Steiner, nach seiner Ausbildung an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien, erfolgreich als Dirigent, Komponist, sowie musikalischer Leiter in verschiedenen Städten Europas, unter anderem in London und Paris. Nach seiner Ankunft in den Vereinigten Staaten Amerikas war Steiner zunächst fünfzehn Jahre am Broadway tätig, bevor er schließlich in verschiedenen Filmstudios Hollywoods, sowie später als Freelancer, Orchestrator, Komponist und musikalischer Leiter arbeitete. Im Lauf seiner Karriere schuf Steiner Musik für über dreihundert Filme und entwickelte dabei einige Kompositionstechniken für das Zusammenspiel von Dialog, Handlung und Filmmusik, welche zu einer Standard-Praxis in Hollywood wurden. Besonders nennenswerte Werke Steiners sind unter anderem die Filmmusik für *King Kong* (1933) und *Gone with the Wind* (1939) (Palmer 1990: S. 15–19; Daubney, Bradford 2020).

- *Scoring the Film* (1937)

Scoring the Film ist ein Aufsatz Steiners aus dem Jahr 1937, worin Steiner seine Erfahrungen mit der Entwicklung von Filmmusik ab der frühen 1930ern teilt und im Zuge dessen seinen Kompositionsprozess, sowie den Arbeitsablauf der Filmmusikproduktion in einem Filmstudio zur Zeit des Studiosystems detailliert erläutert. Für diese Arbeit wurde eine Veröffentlichung aus Hubberts Sammelband *Celluloid Symphonies* aus dem Jahr 2011 verwendet.

Dimitri Tiomkin

Dimitri Tiomkin (1894, Kremenchuk, Ukraine – 1979, London, England) begann seine musikalische Laufbahn bereits mit dreizehn Jahren, als er am Sankt Petersburger Konservatorium aufgenommen wurde. Dort studierte er unter Felix Blumendfeld und Alexander Glazunov Klavier, sowie Komposition. Auf Engagements als Pianist in Paris und New York folgte schließlich eine erfolgreiche Karriere als Filmmusik-Komponist in Hollywood, wo Tiomkin bevorzugt auf Vertragsbasis mit verschiedenen Filmstudios zusammenarbeitete. Im Zuge seiner Karriere erhielt der Komponist drei Oscars für seine Arbeit an der Filmmusik für *The High and the Mighty* (1954), *High Noon* (1952), sowie *The Country Girl* (1954) und war insgesamt dreiundzwanzig Mal für den Filmpreis nominiert (Tiomkin, Buranelli 1959: S. 11, 100, 109, 220, 252; Daubney, Rosar 2020).

- *Please Don't Hate Me* (1959)

Bei diesem Werk handelt es sich um Tiomkins Autobiographie, welche der Komponist gemeinsam mit dem Autor Prosper Buranelli verfasst hat. Tiomkin schildert darin seinen musikalischen Werdegang von seinen Anfängen in Sankt Petersburg bis zu seinen Engagements in Hollywood, sowie Anekdoten aus seinem täglichen Leben mit seiner Ehefrau, der Wiener Tänzerin und Choreographin Albertina Rasch, und weiteren bekannten Persönlichkeiten dieser Zeit. Außerdem gibt Tiomkin Einblicke in seinen kompositorischen Prozess und teilt seine Meinung zu der Tätigkeit als Filmmusik-Komponist zur Zeit des Studiosystems.

3. Verschiedene Filmstudios aus der Sicht der Komponist*innen

Im Zuge dieser Arbeit wird das kreative Schaffen innerhalb der musikalischen Abteilungen der Filmstudios Hollywoods zu Zeiten des Studiosystems aus der Sicht verschiedener Komponist*innen dargestellt, um so Gemeinsamkeiten, sowie Differenzen innerhalb deren Wahrnehmung dieser Aspekte darzustellen. Um dies in den Kontext der Filmmusik-Geschichte einzuordnen, wird zunächst ein kurzer Überblick über das Studiosystem und die wichtigsten Filmstudios der damaligen Zeit gegeben. Zusätzlich folgt in diesem Kapitel ein Einblick in die Darstellung einiger Filmstudios aus der Sicht verschiedener Filmmusik-Komponist*innen, um auch deren Perspektive zu diesem Thema zu veranschaulichen.

Das Studiosystem, so Schatz, nahm während der 1920er Jahre Gestalt an, erreichte seinen Höhepunkt während der Kriegsjahre und verlor daraufhin stetig an Einfluss, bis die wichtigsten Filmstudios ab den 1960er Jahren weniger als Produktionsfirmen fungierten, sondern hauptsächlich unabhängige Film-Produzent*innen finanzierten, sowie für die Distribution verschiedener Projekte zuständig waren. Gründe für das Ende des Studiosystems seien unter anderem einerseits das Aufkommen des Fernsehens gewesen, wodurch ein Großteil der Zuseher*innen Filme vorrangig Zuhause betrachtete und Kinobesuche zu einer Seltenheit wurden, andererseits aber auch finanzielle Änderungen für die Filmstudios, welche beispielsweise durch Steuerreformen, oder die Antitrust-Bewegung der amerikanischen Regierung entstanden sind (Schatz 1988: S. 4). Durch letztere, so Schatz, verloren die einflussreichsten Filmstudios ihr Monopol des Filmmarktes, was zu immensen Einsparungsmaßnahmen bei der Filmproduktion führte (Schatz 1988: S. 411–412).

Zu den Glanzzeiten des Studiosystems wurden jedoch wöchentlich neue Filme für hunderte Millionen Zuseher*innen veröffentlicht und die einflussreichsten der damaligen Filmstudios leiteten auf dem Höhepunkt dieser Ära nicht bloß ihre gesamte Filmproduktion, sondern auch den Großteil der Kinoketten innerhalb der Vereinigten Staaten von Amerika, so Jewell und Schatz, wodurch sie die amerikanische Filmindustrie beinahe vollkommen kontrollierten (Jewell 2007: S. 51; Schatz 1988: S. 4). Diese Filmstudios waren als die „Big Five“ (Jewell 2007: S. 51) bekannt und umfassten Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount, Warner Bros., 20th Century Fox, sowie RKO (Jewell 2007: S. 51–52). Die als „Little Three“ (Jewell 2007: S. 52) bekannten Filmstudios wiederum, bestehend aus Columbia, Universal und United Artists, besaßen keine

eigenen Kinosäle (Jewell 2007: S. 52). Die Qualität der Filme, welche von den genannten Filmstudios produziert wurde, basierte Schatz zufolge auf folgenden Aspekten:

„The quality and artistry of all these films were the product not simply of individual human expression, but of a melding of institutional forces. In each case the 'style' of a writer, director, star – or even a cinematographer, art director, or costume designer – fused with the studio's production operations and management structure, its resources and talent pool, its narrative traditions and market strategy. And ultimately any individual's style was no more than an inflection of an established studio style. [...] Each top studio developed a repertoire of contract stars and story formulas that were refined and continually recirculated through the marketplace” (Schatz 1988: S. 6–7).

Von außen sollen die Areale der verschiedenen Filmstudios recht eintönig ausgesehen haben, so Davis, bestehend aus verschiedenen Gebäuden, welche Ähnlichkeit mit Flugzeughangars, Lagerhallen oder Bürogebäuden hatten und von massiven Betonmauern umgeben waren. Des Weiteren habe es Aufseher*innen, sowie strenge Sicherheitsvorkehrungen gegeben, welche denen eines Gefängnisses, oder einer Burg ähnelten (Davis 1993: S. 304). Auch Tiomkin nahm das Areal von Metro-Goldwyn-Mayer auf diese Weise war: „M-G-M is surrounded by massive walls of concrete; you think you're going to work in a prison or a fortress, with a special studio guard and rigid security regulations - why I don't know” (Tiomkin, Buranelli 1959: S. 159).

Jedoch, so Tiomkin, habe es auch Zeiten gegeben, in welchen die Sicherheitsvorkehrungen lockerer waren, so beispielsweise bei Universal:

„I have pleasant recollections of the old Universal lot. The boss, Carl Laemmle, was of German origin and loved music. The studio was in the San Fernando Valley, now a feeming residential section, but then a wilderness with a few scattered cottages. There were coyotes, an abundance of rattlesnakes, and rumors of mountain lions. And it got so hot you could fry an egg on the studio floor. Later studios became more elaborate. [...] The old Universal lot was pleasantly informal. There was one special policeman, who was nearly always busy with a picket chessboard, studying a problem. In case of trouble he might make a move with a knight or pawn. Hollywood was still comparatively primitive” (Tiomkin, Buranelli 1959: S. 159).

Innerhalb dieser Gebäude habe zu den Glanzzeiten des Studiosystems jedoch rege Betriebsamkeit geherrscht, denn bis zu sechstausend Angestellte verrichteten dort täglich ihre Arbeit, so Davis. Zudem soll jedes größere Filmstudio wie eine kleine, unabhängige Stadt operiert und sogar eigene Ärzte, Frisöre, eine Schule und eine Feuerwehr zur Verfügung gehabt haben (Davis 1993: S. 13, 304). Metro-Goldwyn-Mayer soll dabei laut Davis und Jewell das glamouröseste, sowie profitabelste aller Filmstudios gewesen sein, sowie das umfangreichste Gelände gehabt haben (Davis 1993: S. 4, 7; Jewell 2007: S. 52). So umfasste das Areal des Filmstudios laut Davis unter anderem Straßen und Häuser mit riesige Innen-, und Außensets, Probebühnen, einen Wald mit verschiedenster Vegetation, sowie einen eigenen Zoo (Davis 1993: S. 7).

Previn beschreibt die so entstehende Atmosphäre bei Metro-Goldwyn-Mayer folgendermaßen:

„I loved the studio, I loved the way it smelled, I was crazy about Indians in the lunchroom, and Romans making phone calls, and the highly charged and technically dazzling music making on the recording stage. Most of all I loved being part of it, a part of a peculiar fraternity, belittled and superior at the same time, envied for all the wrong reasons and commiserated with for the stuff we all took in stride” (Previn 1991: S. 17).

Zudem sei die Devise bei Metro-Goldwyn-Mayer gewesen, ausschließlich die besten, sowie talentiertesten Mitarbeiter*innen anzustellen, so Davis und Jewell (Davis 1993: S. 4, 7; Jewell 2007: S. 52). Dies spiegelt sich auch in den Aussagen einiger Komponist*innen wider. So beschreibt Rózsa beispielsweise folgendes:

„We went to see the Managing Director, L.K. Sidney. [...] He knew all my films and all my music, and in very pleasing words told me that MGM needed me. He said that MGM was the most important studio in the world, and that, in his opinion, I was the most important composer of film music” (Rózsa 1989: S. 195–196).

Daraufhin, so Rózsa, sei er vierzehn Jahre für das Filmstudio tätig gewesen (Rózsa 1989: S. 160). In dieser Zeit sei Rózsa kein Wunsch abgeschlagen worden: „Somehow I always got everything I wanted at MGM. L.K. Sidney kept his word and watched over my career like a father” (Rózsa 1989: S. 172). Zudem erzählt Green in einem Interview mit Bernstein, dass sich der Produzent L.B. Mayer seiner Zeit das Ziel gesetzt habe, die beste musikalische Abteilung der Filmgeschichte anzustellen: „L.B. Mayer, Vice President in Charge of Production at Metro, said, 'My boy, we're bringing you back here because we want the greatest music operation in the history of the entertainment business' ” (Bernstein 2004: S. 349–350). In einem Interview mit Bernstein erzählt Kaper zudem über seine Zeit bei Metro-Goldwyn-Mayer von 1935 bis 1948, dass man durch eine dortige Anstellung auch außerhalb der Arbeit Vorteile genoss:

„It was beautiful. It was not only security, but to be at MGM at this time was like being a member of the British Embassy in Washington. Really, the whole life was easy. There was luxury in everything you touched. When you wanted to make a trip, a vacation, all you had to do was contact Stanley Markham who was just in charge of this, and say, 'Stanley, I would like to go to Europe, I want to see this and this town.' And you got all the reservations, they did vaccinations for you. If you needed a vaccination, a man from MGM came with you, you didn't have to wait, and it was all done. If you needed your driving license renewed, a policeman from the MGM police force went with you to the Department, and you didn't have to wait, and you got it in no time. And these were privileges, and they were there” (Bernstein 2004: S. 536).

Die bisher genannten Zitate über Metro-Goldwyn-Mayer waren einheitlich positiv, jedoch trifft dies nicht auf die Aussagen über das Filmstudio Universal zu. Beispielsweise schreibt Raksin folgendes über seine dortige Arbeit während der 1930er Jahre: „[...]the Music Department was an uninspiring place to work” (Raksin 2012: Kap. 9).

Zudem schreibt Raksin auch, dass er froh war, als sein Vertrag bei Universal nicht verlängert wurde:

„My work at Universal continued; I scored all or parts of a number of unspectacular films. More often than not these tasks were made difficult by the smothering hand of department policy. Playing it safe is no way to encourage composers to find even moderate deviations from customary practice. When the time came for renewal of my Universal contract, both sides agreed that we had more than enough of one another” (Raksin 2012: Kap. 9).

Vielleicht hing Raksins Unzufriedenheit mit der allgemeinen Qualität der Leitung des Filmstudios ab, denn jenes, so Davis, hatte während der 1930er Jahre den Ruf, unter Carl Laemmle Jr. sehr schlecht geführt zu werden (Davis 1993: S. 9). Vielleicht lag es aber auch an den fehlenden finanziellen Mitteln des Filmstudios, so schreibt Schatz folgendes dazu: „The shift to low-cost genre production forced Universal to operate within its means and exploit its own resources” (Schatz 1988: S. 86). Jedoch sei die Stimmung bei Universal mit den Jahrzehnten zunehmend besser geworden, so Davis (Davis 1993: S. 9). Dies bestätigt sich auch in den Aussagen einiger Komponist*innen. So schreibt Rózsa beispielsweise positiv über seine Zeit bei Universal:

„[...] it was, too, a pleasure to work at this studio. The Musical Director there, Milton Schwarzwald, never tried to interfere with my music: he never asked me to play the love theme in fox-trot tempo to see if it could be exploited on records, as had happened before” (Rózsa 1989: S. 150).

Auch Mancini schreibt, dass er sich bei Universal wohlfühlt habe: „We were like a family [...] The lot was a very friendly place” (Mancini, Lees 2001: S. 62). Doch sowohl bei Metro-Goldwyn-Mayer als auch bei Universal schlug die Stimmung gegen Ende des Studiosystems ins Negative über, so Rózsa und Mancini (Rózsa 1989: S. 185–186; Mancini, Lees 2001: S. 83). So schreibt Rózsa folgendes über Metro-Goldwyn-Mayer zu dieser Zeit: „There was a deadly atmosphere at MGM at this time—a smell of disease and decay and disintegration. People were fired left and right, budgets slashed, pictures lost all semblance of quality” (Rózsa 1989: S. 185–186). Und auch Mancinis Beschreibung von Universal zur damaligen Zeit zeichnet das Ende einer Ära:

„The days of the music department at Universal were almost over; indeed the days of Universal itself, as an old-line movie studio were about finished. [...] Staff musicians earned an average of \$300 or \$400 a week, a lot of money at that time, which made the big studio orchestras difficult to justify and sustain. One by one they were dismissed. Finally, Universal was up for sale, and MCA bought it in 1957 and in time turned it into the biggest television factory in the world. [...] The whole studio system, and with it the star system, was coming to an end. The new films were being made by independents. The ax fell, as we knew it would. When the Universal orchestra's contract expired, it was not renewed. Along with Herman Stein, David Tamkin, Frank Skinner, Nick Nuzzi, and the copyists, I was given my notice. Our friendly little family of musicians was broken up” (Mancini, Lees 2001: S. 83).

Auch die Aussagen über das Filmstudio Paramount fallen nicht einheitlich aus. So schreibt Antheil etwa, dass er sich unter der musikalischen Leitung von Boris Morros bei Paramount zunächst sehr wohl gefühlt hatte. Doch als C.B. de Mille die Leitung der musikalischen Abteilung übernahm, habe die Zufriedenheit Antheils zunehmend abgenommen, da C.B. de Mille keinen Gefallen an Antheils Kompositionen fand und seine kompositorischen Vorschläge deshalb vermehrt auf Ablehnung stießen (Antheil 1960: S. 327–328). Auch Shuken beschreibt in einem Interview mit Bernstein, dass er sich aufgrund der Organisation der musikalischen Abteilung und dem daraus resultierenden Fehlen kreativer Freiheit bei Paramount sehr unwohl fühlte. So erzählt Shuken, dass die Komponist*innen bei Paramount zwischen den 1930er und 1940er Jahren Aufseher*innen hatten, welche jede Komposition auf Studio-Standards hin genau kontrollierten, wodurch die kompositorischen Ausdrucksmöglichkeiten der Komponist*innen extrem eingeschränkt wurden (Bernstein 2004: S. 111, 113).

Die erwähnten Beispiele zeigen, dass die genannten Filmstudios auf unterschiedliche Weise wahrgenommen wurden, beziehungsweise, dass sich die Meinung eines*r Komponisten*in zu einem Filmstudio im Laufe der Zeit ändern konnte, da sich die dortigen Arbeitsumstände durch verschiedene Aspekte, wie beispielsweise Personalwechsel, oder finanzielle Gründe, im stetigen Wandel befanden. Dies wurde beispielsweise durch die Aussagen von Mancini, Raksin, oder Antheil ersichtlich (Mancini, Lees 2001: S. 62, 83; Raksin 2012: Kap. 9; Antheil 1960: S. 327–328). Außerdem zeigen die Beispiele verschiedene Aspekte auf, welche die Zufriedenheit der Komponist*innen in einem Filmstudio beeinflussen konnten, beispielsweise das Vorhandensein, oder Fehlen kreativer Freiheit, oder auch den Einfluss verschiedener Vorgesetzter beim Schaffen von Filmmusik, wovon Antheil und Rózsa berichten (Rózsa 1989: S. 150; Antheil 1960: S. 327–328). Aufgrund des großen Einflusses der genannten Aspekte auf die Wahrnehmung der Komponist*innen sollten diese bei der Auseinandersetzung mit den Selbstdarstellungen der Komponist*innen berücksichtigt werden. Eine detailliertere, sowie vergleichende Darstellung einiger dieser Aspekte aus der Sicht verschiedener Komponist*innen folgt deshalb im weiteren Zuge dieser Arbeit. Damit diese verständlich dargestellt werden können, wird im nächsten Kapitel zunächst noch ein Überblick über den Aufbau und die Arbeitsweise der musikalischen Abteilungen der Filmstudios Hollywoods während des Studiosystems und deren Beschreibung in den Selbstdarstellungen der Komponist*innen gegeben.

4. Komponieren für ein Filmstudio in Hollywoods goldenem Zeitalter

Während des goldenen Zeitalters Hollywoods hatte jedes der großen Filmstudios eine eigene musikalische Abteilung, so Davis. Zu den Mitarbeiter*innen dieser Abteilungen zählten Komponist*innen, Orchestrierer*innen, Arrangeur*innen, Dirigent*innen, Gesangslehrer*innen, Choreograph*innen und ein Orchester inklusive Chor (Davis 1993: S. 182). Kalinak ergänzt zusätzlich zu den genannten Mitarbeiter*innen noch Toningenieur*innen und Previn nennt zudem noch Kopist*innen und Bibliothekar*innen (Kalinak 2015: S. 45; Previn 1991: S. 87). All diese verschiedenen Mitarbeiter*innen arbeiteten für gewöhnlich unter der Aufsicht eines*r musikalischen Leiters*in, so Winters (Winters 2016: S. 53). Die Aufgaben dieses*r musikalischen Leiters*in umfassten dabei laut Buhler et al. Budgetierung, Ablaufplanung und Aufgabenverteilung an die Mitarbeiter*innen einer musikalischen Abteilung. Das Tätigkeitsfeld der musikalischen Leiter*innen war demnach eher organisatorisch als kreativ, doch manchmal seien diese auch als Dirigent*innen oder Komponist*innen tätig gewesen (Buhler et al. 2010: S. 326). Rózsa zufolge trugen die musikalischen Leiter*innen dabei auch die volle Verantwortung für die Mitarbeiter*innen der musikalischen Abteilung und mussten für eventuelle Probleme, welche durch Mitarbeiter*innen verursacht wurden, geradestehen (Rózsa 1989: S. 123). Im Allgemeinen waren sowohl der*die Leiter*in, als auch die Mitarbeiter*innen einer musikalischen Abteilung Winters zufolge fest in einem Filmstudio angestellt und erschienen täglich zur Arbeit, so auch die Komponist*innen (Winters 2016: S. 53). Dabei war die Dauer der Anstellung vertraglich auf eine bestimmte Zeitspanne festgelegt, beispielsweise eine gewisse Anzahl von Jahren, dies beschreibt Kaper in einem Interview Bernstein (Bernstein 2004: S. 536). In manchen Fällen, so Davis, wohnten die Komponist*innen dabei auf dem Gelände der Filmstudios. Dies sei beispielsweise beim Filmstudio Metro-Goldwyn-Mayer der Fall gewesen, wo Komponist*innen und andere Mitarbeiter*innen der musikalischen Abteilung in kleinen Bungalows innerhalb des Studiogeländes untergebracht waren. Gleichzeitig habe es bei Metro-Goldwyn-Mayer für Komponist*innen auch die Möglichkeit gegeben, außerhalb des Studiogeländes zu wohnen und sich auszusuchen, ob sie ihrer Arbeit innerhalb des Studiogeländes oder von Zuhause aus nachgehen wollten (Davis 1993: S. 182, 187). So schreibt Rózsa beispielsweise, dass er während seiner Anstellung bei Metro-Goldwyn-Mayer bevorzugt

Zuhause komponierte (Rózsa 1989: S. 159). Des Weiteren war es einigen Mitarbeiter*innen während ihrer Anstellung auch möglich war, für einzelne Projekte in einem anderen Filmstudio zu arbeiten, dies beschreibt Buhler et al. als Verleihen der Mitarbeiter*innen (Buhler et al. 2010: S. 327). Amfitheatrof nennt diese Praxis in einem Interview mit Bernstein auch „guest composing“ (Bernstein 2004: S. 155). Ob dies möglich war, schien von den Verträgen der einzelnen Komponist*innen abhängig gewesen zu sein. So erwähnt Rózsa in seiner Autobiographie beispielsweise, dass es Previn während seiner Zeit als Komponist bei Metro-Goldwyn-Mayer nicht erlaubt war, für andere Studios tätig zu sein (Rózsa 1989: S. 174). Ein Beispiel für das Verleihen von Mitarbeiter*innen findet sich hingegen in der Autobiographie Raksins. So beschreibt dieser, dass er während seiner Anstellung bei 20th Century Fox für die Fertigstellung der Musik für das Musical *The Harvey Girls* (1946) kurzzeitig zu Metro-Goldwyn-Mayer wechselte. Des Weiteren beschreibt Raksin auch, dass er zeitweise bei mehreren Filmstudios gleichzeitig tätig war, so etwa unter der Woche bei Universal und an freien Wochenenden bei Warner Bros. (Raksin 2012: Kap. 9). Außerdem, so Rózsa, war es für Komponist*innen ebenfalls möglich, als Freelancer für verschiedene Filmstudios tätig zu sein. So arbeitete beispielsweise Rózsa während der 1940er Jahre mit Hilfe eines Agenten als Freelancer und komponierte im Zuge dessen Filmmusik zu Projekten seiner Wahl für verschiedene Filmstudios, da der Komponist seine Unabhängigkeit damals einer Festanstellung vorzog (Rózsa 1989: S. 158–159). Ähnliches beschreibt auch Tiomkin (Tiomkin, Buranelli 1959: S. 220). Wenn die Komponist*innen jedoch in einem Filmstudio angestellte waren, wurden sie in der Regel wöchentlich bezahlt, wobei sich die Höhe des Betrags nach Stellung unterscheiden konnte, dies beschreibt Mancini in einem Interview mit Bernstein über seine Tätigkeit bei Universal. Dort sei die Arbeitszeit täglich von neun Uhr morgens bis fünf Uhr abends gewesen, wobei Überstunden eine Seltenheit waren (Bernstein 2004: S. 490). Bei 20th Century Fox hingegen arbeiteten die Komponist*innen laut Davis oft zwanzig Stunden täglich und standen unter großem Zeitdruck, wenn die Filmmusik zu einem Film besonders schnell fertig werden musste (Davis 1993: S. 200). Die Arbeitszeiten waren also nicht in allen Filmstudios gleich geregelt. Doch obwohl sich die Arbeitsweisen in den musikalischen Abteilungen verschiedener Filmstudios laut Winters unterschieden, lassen sich diesem zufolge dennoch Gemeinsamkeiten innerhalb des täglichen Arbeitsverlaufes erkennen. So bekamen die Komponist*innen laut Win-

ters täglich verschiedenste Arbeitsaufträge von ihrem*r musikalischen Leiter*in und hatten hierbei für gewöhnlich kein Mitspracherecht bei der Auswahl ihrer Aufträge (Winters 2016: S. 53). Weitere Tätigkeiten der Komponist*innen konnten dabei unter anderem Orchestration oder das Spielen von Instrumenten für Aufnahmen umfassen, so Mancini in einem Interview mit Bernstein (Bernstein 2004: S. 491). Aufgrund von Zeitdruck war es Winters und Davis zufolge in einigen Filmstudios auch üblich, dass mehrere Komponist*innen kollektiv an der Filmmusik zu einem Film arbeiteten, um rechtzeitig fertig zu werden (Winters 2016: S. 55, Davis 1993: S. 200). Beispielsweise indem jeweils ein*e Komponist*in bestimmte Szenen übernahm, manchmal ohne dabei die Handlung des Filmes, oder die Musik der anderen Komponist*innen zu kennen, dies beschreibt Raksin über die Arbeit bei Warner Bros. (Raksin 2012: Kap. 9). Doch auch wenn kein großer Zeitdruck herrschte, arbeiteten die Komponist*innen beim Schaffen von Filmmusik für gewöhnlich gemeinsam mit anderen Mitarbeiter*innen einer musikalischen Abteilung zusammen, so Previn und Raksin. So sei es beispielsweise durchaus üblich gewesen, verschiedene Kolleg*innen oder den*die musikalische*n Leiter*in um Rat zu fragen, wenn man bei einer Komposition nicht weiter wusste, und sich gegenseitig auszuhelfen. Dadurch beeinflussten die Komponist*innen, sowie weitere Mitarbeiter*innen einer musikalischen Abteilung gegenseitig ihr musikalisches Schaffen und lernten dabei voneinander, so Previn und Raksin (Previn 1991: S. 14; Raksin 2012, Kap. 11). Raksin sagte sogar in einem Interview mit Bernstein, dass es weltweit keine musikalische Ausbildung gäbe, die mit dem Lernprozess durch die tägliche Arbeit in den Filmstudios mithalten könne (Bernstein 2004: S. 232). Zusätzlich dazu nahmen einige der in den Filmstudios tätigen Komponist*innen laut Rózsa auch Unterricht bei Komponist*innen, welche außerhalb der Filmstudios angesehen waren und zu dieser Zeit ebenfalls in Los Angeles wohnten, beispielsweise bei Arnold Schönberg oder Ernst Toch (Rózsa 1989: S. 158–159). Vor allem während der 1930er, sowie 1940er Jahre habe sich Palmer zufolge eine große Anzahl an Künstler*innen in Hollywood aufgehalten, welche sich gegenseitig in ihrem Schaffen beeinflussten:

„Think of who came there and what they achieved. Here, secluded in beach houses, hillside cottages and luxurious hotel bungalows were to be found an astonishing plethora of the world's great artists, seduced by the sun, by film's Mephistophelean bargains, by something in the atmosphere which makes it – or made it – a place one wanted to be. Success breeds success, and an increasing concentration of talent nurtured creativity” (Palmer 1990: S. 322).

Des Weiteren gab es neben dem Komponieren von originaler Filmmusik laut Winters in einigen Filmstudios auch die Möglichkeit, stattdessen bereits existierende Musik zu verwenden. Dies inkludiert Winters zufolge einerseits Musik, welche außerhalb der Filmstudios komponiert wurde, so beispielsweise Stücke bekannter Komponist*innen wie Tschaikowsky, andererseits war aber auch die teilweise Wiederverwendung von originaler Filmmusik bereits erschienener Filme eines Filmstudios gängig. Für diese Zwecke hatten die musikalischen Abteilungen laut Winters Musiksammlungen, in denen sich originale Filmmusik der Filmstudios und verschiedenste andere Musik befand (Winters 2016: S. 54–55). Obwohl originale Filmmusik innerhalb der Filmstudios meist kollektiv entstand und auch bereits existierende Musik verwendet werden konnte, wurde Winters zufolge jedoch meist bloß eine*r der Mitarbeiter*innen einer musikalischen Abteilung namentlich als Urheber*in dieser genannt, beispielsweise der*die musikalische Leiter*in (Winters 2016: S. 54–55). Daraus lässt sich schließen, dass oftmals erst durch tiefere Recherche ersichtlich wird, welche Personen beim Schaffensprozess von Filmmusik tatsächlich involviert waren und, dass das Ergebnis nicht unbedingt mit den genannten Urheber*innen übereinstimmen muss.

Nach diesem Einblick in den Aufbau, sowie die Arbeitsweise der musikalischen Abteilungen während des goldenen Zeitalters Hollywoods wird nun in den folgenden Kapiteln gezeigt, wie verschiedene Filmmusik-Komponist*innen ihren Arbeitsalltag, sowie ihr kreatives Schaffen in den Filmstudios Hollywoods zu Zeiten des Studiosystems dargestellt haben. Dabei wird zunächst auf in diesem Kapitel erwähnte Aspekte des Kompositionsprozesses der Komponist*innen eingegangen.

5. Komposition aus der Sicht der Komponist*innen

In den nachfolgenden Unterkapiteln wird gezeigt, wie der Ablauf des Kompositionsprozesses innerhalb des Studiosystems Hollywoods in den Selbstdarstellungen verschiedener Komponist*innen beschrieben wurde. Wenn man sich den Arbeitsprozess von Komponist*innen zu Zeiten des Studiosystems vorstellt, schweifen die Gedanken vielleicht zuallererst zu einer*m Komponistin*en, welche*r grübelnd über einer Partitur sitzt, neben sich ein Pianino um Ideen zu testen und vielleicht auch einen kleinen Projektor um den zu bearbeitenden Film zu betrachten. Doch durch die vergleichende Untersuchung der Selbstdarstellungen verschiedener Komponist*innen wird ersichtlich, dass der Kompositionsprozess innerhalb der damaligen Filmstudios in den untersuchten Selbstdarstellungen sehr vielschichtig beschrieben wurde und nicht ausschließlich das Komponieren von Filmmusik beinhaltete, so schildern es unter anderem Raksin und Tiomkin. So beschreiben diese beispielsweise verschiedene vorbereitende Schritte für das Schaffen von Filmmusik, welche unter anderem Besprechungen mit verschiedenen Mitwirkenden eines Filmes, oder auch eine Hintergrundrecherche umfassen konnten (Raksin 2012: Kap. 11; Tiomkin, Buranelli 1959: S. 183–184). Doch auch nachdem alle Vorbereitungen getroffen worden waren und das Komponieren der Filmmusik beendet war, war der Kompositionsprozess in den Filmstudios laut Deutsch nicht zwingend beendet. Denn einige Komponist*innen seien auch bei der Postproduktion der Filmmusik involviert gewesen und nahmen so auch nach dem Komponieren noch Einfluss auf dessen finalen Klang (Deutsch 2010: S. 159). Durch die Erzählungen von Raksin, Tiomkin und Deutsch wird ersichtlich, dass der Kompositionsprozess der Komponist*innen schon vor dem eigentlichen Komponieren der Filmmusik begann und manchmal erst nach der Postproduktion endete (Raksin 2012: Kap. 11; Tiomkin, Buranelli 1959: S. 183–184; Deutsch 2010: S. 159). Um im Nachfolgenden näher auf die daraus resultierenden, verschiedenen Etappen des Kompositionsprozesses in den Filmstudios Hollywoods eingehen zu können, wird zunächst geklärt, wieso Filmmusik zu Zeiten des Studiosystems in der Regel erst nach Drehschluss und Filmschnitt komponiert wurde, wie verschiedene Komponist*innen diesen Umstand wahrnahmen und wie sich dies auf deren Schaffensprozess auswirkte.

5.1 Der Beginn des Kompositionsprozesses

Durch den Vergleich verschiedener Selbstdarstellungen wird ersichtlich, dass einige Filmmusik-Komponist*innen das Gefühl hatten, dass der Zeitpunkt des Beginns des Kompositionsprozesses einen Einfluss auf die Arbeitsweise innerhalb des Studiosystems hatte, und so auch den finalen Klang der Filmmusik beeinflusste, dies beschreiben beispielsweise Steiner, Deutsch, Copland, Dahl und Rózsa. Die genannten Komponist*innen schildern in ihren Selbstdarstellungen diesbezüglich verschiedene Szenarien, welche das Komponieren von Filmmusik vor, während und nach dem Filmdreh involvierte. Diese werden im Folgenden vergleichend dargestellt (Steiner 2011: S. 223–224; Deutsch 2010: S. 157–159; Copland 1941: S. 261–265; Rózsa 1989: S. 163–164; Dahl 2010: S. 97). Zu Zeiten des Studiosystems war es laut Steiner in der Regel üblich, dass Filmmusik erst nach Drehschluss und Schnitt eines Filmes komponiert wurde. Dies sei jedoch erst durch einen Fortschritt technischer Möglichkeiten realisierbar geworden, denn bis zu den frühen 1930er Jahren sei ein Großteil der Filmmusik direkt am Filmset während des Drehs aufgenommen worden (Steiner 2011: S. 223). Laut Darby und Du Bois war der Grund hierfür, dass die damaligen technischen Möglichkeiten die Aufnahme von Ton und Bild ausschließlich auf einem gemeinsamen Band erlaubten und die Nachbearbeitung der Tonspur deshalb nur bedingt möglich war. Aufgrund dieses Umstandes sei die Musik direkt am Set während des Filmdrehs aufgenommen worden und es mussten zudem ausführliche Vorbereitungen getroffen werden, um störende Geräusche bei der Aufnahme zu vermeiden. Diese hätten beispielsweise eine durchdachte Platzierung von Mikrofonen, oder die Polsterung von Filmkameras umfasst, um deren Motorgeräusche zu dämpfen (Darby, Du Bois 1990: S. 7). Dieser Umstand war Steiner zufolge für die Arbeit der Komponist*innen nicht ideal, da dadurch spätere Änderungen des Filmes und auch der Filmmusik erschwert wurden. So sei zu dieser Zeit beispielsweise durch einen Filmschnitt sowohl die Filmaufnahme als auch die Kontinuität der Filmmusik unterbrochen worden. Dies habe sich jedoch geändert, als es während der 1930er stetig einfacher wurde, Tonaufnahmen nach Vollendung des Filmes hinzuzufügen und diese, wenn nötig, für Änderungen und Neuaufnahmen zu überspielen. Dadurch, so schreibt Steiner, wurde es Regisseur*innen ermöglicht, einen Film nach Drehschluss zu schneiden, ohne dabei die Musik unterbrechen zu müssen. Aus diesem Grund sei es in den Filmstudios ab diesem Zeitpunkt auch üblich geworden, die Filmmusik nach

Drehschluss und Filmschnitt zu komponieren und zu bearbeiten, wodurch die Arbeit der Komponist*innen erheblich erleichtert wurde. Dabei besprachen Regisseur*in und Komponist*in laut Steiner nur selten bereits vor oder während dem Filmdreh die Filmmusik, sondern meist erst nach Drehschluss (Steiner 2011: S. 223–224). Letzteres wurde nicht von allen Komponist*innen begrüßt. So schreibt Deutsch in einem Artikel über seine Vorgehensweise bei dem Film *Three Strangers* (1946) des Regisseurs Jean Negulesco, dass er es bevorzugen würde, wenn die Komponist*innen schon während der Dreharbeiten in die Filmproduktion involviert werden würden (Deutsch 2010: S. 157). Dies argumentiert Deutsch folgendermaßen:

„The problem for me is now one of adapting music to the tempi of acting, the spaces between spoken lines, fade-ins and fade-outs, gestures, reactions, and a dozen other conditions arbitrarily crystallized on the film. My job had become one of conforming rather than of collaborating” (Deutsch 2010: S. 157).

Grund für diesen Umstand war, dass der finale Filmschnitt zu Zeiten des Studiosystems von dem*der Produzent*in genehmigt werden musste, so Deutsch, und erst dann konnten Komponist*innen mit der Arbeit an der Filmmusik beginnen. Jede weitere Änderung musste ebenfalls von dem*der Produzent*in genehmigt werden, weswegen eine nachträgliche Revidierung bloß schwer möglich, auch wenn eine musikalische Phrase bloß einige Sekunden mehr bräuchte, um vollendet werden zu können, so Deutsch (Deutsch 2010: S. 159). Wenn die Kollaboration von Regisseur*innen, beziehungsweise Filmschneider*innen und Komponist*innen bereits zu einem früheren Zeitpunkt der Filmproduktion üblich gewesen wären, hätten solche Komplikationen vielleicht vermieden werden können. Jedoch, so schreibt Copland, sei das Ziel von Filmmusik nicht ausschließlich die vollständige, kreative Entfaltung der eigenen kompositorischen Vorstellungen. Dafür gäbe es die Möglichkeit, Symphonien zu komponieren. Das Ziel von Filmmusik hingegen sei die Handlung des Filmes zu unterstreichen und effektiver zu vermitteln. Dabei sei es unumgänglich die Musik an den Film anzupassen (Copland 1941: S. 261–263). Auch Coplands Perspektive ist verständlich, denn wenn das Hauptaugenmerk eines Filmes bei der Vermittlung der Handlung liegt, sollte die Musik diese so gut wie möglich unterstreichen, auch wenn die kreative Entfaltung von Komponist*innen womöglich darunter leidet. Doch auch Copland schreibt, dass er sich in einem utopischen Szenario wünschen würde, die Musik schon während des Filmdrehs testen zu können (Copland 1941: S. 265).

Die bisher genannten Beispiele haben die Komposition von Filmmusik nach und während des Filmdrehs behandelt. In manchen Fällen wurde Filmmusik Dahl zufolge jedoch auch vor Produktionsbeginn eines Filmes komponiert und im Anschluss daran wurde die visuelle Ebene des Filmes an die Musik angepasst. Eine dieser Ausnahmen bildeten Dahl zufolge beispielsweise Gesangs- oder Tanzroutinen bei Zeichentrickfilmen. Für diese Szenen sei die Musik im Filmstudio Metro-Goldwyn-Mayer vor dem Zeichnen der Animationen komponiert worden, damit Zeichentrick und Musik genau synchronisiert werden konnten. Die restliche Musik wurde laut Dahl jedoch auch hier erst nach Vollendung der Zeichentrickfilme komponiert und anschließend nachträglich hinzugefügt (Dahl 2010: S. 97). Auch Rózsa beschreibt, dass er die Filmmusik für einige Szenen des Filmes *Quo Vadis* (1951) des Regisseurs Mervyn LeRoy, in welchen getanzt und gesungen wurde, bereits vor dem Filmdreh komponierte, damit die Bewegungen der Sänger*innen und Tänzer*innen synchron zur Musik aufgenommen werden konnten. Um die Synchronität dieser Szenen zu gewährleisten, so Rózsa, wurde er sogar für einige Zeit zur Überwachung des Filmdrehs nach Rom geschickt (Rózsa 1989: S. 163–164). Wie die Beispiele von Dahl und Rózsa zeigen, wurde Filmmusik in einigen Fällen also auch vor dem Schaffen der visuellen Ebene eines Filmes komponiert (Dahl 2010: S. 97, Rózsa 1989: S. 163–164). Doch die Erzählungen der Komponisten Steiner, Deutsch und Copland machen ersichtlich, dass sich zu Zeiten des Studiosystems wohl vorrangig das Komponieren nach Drehschluss durchgesetzt hat, worin die genannten Komponist*innen sowohl Vor-, als auch Nachteile sahen (Steiner 2011: S. 223, Deutsch 2010: S. 157–159, Copland 1941: S. 261–265). Wie verschiedene Komponist*innen die daraus resultierende Arbeit mit der Rohfassung eines Filmes wahrgenommen haben, wird im nächsten Abschnitt dargestellt.

5.2 Die Spotting Session und weitere Filmscreenings

Laut Darby und Du Bois ist eine der wichtigsten Aufgaben des Kompositionsprozesses, zu entscheiden, für welche Szenen eines Filmes Musik verwendet werden soll, und wie prominent diese innerhalb der gewählten Stellen sein soll. Für diesen Entscheidungsprozess stand zu Zeiten des Studiosystems jedoch oft nicht viel Zeit zur Verfügung, so Darby und Du Bois. Dies liege daran, dass Filmmusik, wie im letzten Kapitel beschrieben, meist erst nach Produktionsende eines Filmes komponiert wurde und Produzent*innen großen Wert darauf legten, Filme möglichst schnell zu veröffentlichen. Dadurch standen musikalische Leiter*innen, Komponist*innen und Arrangeur*innen laut Darby und Du Bois vor allem zu Zeiten des Studiosystems unter großen Zeitdruck während des gesamten Kompositionsprozesses (Darby, Du Bois 1990: S. xii). So habe der Komponist Alfred Newman Darby und Du Bois zufolge sogar einst folgendes zu diesem Thema gesagt: „[The producers] don't want it good; they want it by Thursday!“ (Darby, Du Bois 1990: S. xii).

Wie wird dieser Prozess nun in den Selbstdarstellungen der Komponist*innen geschildert? Wenn die Filmmusik nicht vor, sondern nach Vollendung eines Filmes komponiert wurde, gab es in der Regel ein erstes Filmscreening für verschiedene Mitarbeiter*innen der musikalischen Abteilung, um vor dem Kompositionsprozess mit dem Film vertraut zu werden, dies beschreiben Raksin und Deutsch (Raksin 2012: Kap. 11; Deutsch 2010: S. 154). Buhler et al. zufolge wurde dieses Filmscreening als Spotting Session bezeichnet (Buhler et al. 2010: S. 328). Buhler et al. beschreiben Komponist*innen hierbei als *central creative agent* einer musikalischen Abteilung, also im Prinzip als einen kreativen Angelpunkt. Dabei sollen die Komponist*innen eigenständig mit dem*r Regisseur*in die Spotting Session abgehalten, die Musik dirigiert und die Filmmusik gemeinsam mit einem Orchester aufgenommen haben (Buhler et al. 2010: S. 327–328). Zum Vergleich folgen nun die Schilderungen einiger Komponist*innen. Raksin schildert den Prozess des Filmscreenings bei 20th Century Fox beispielsweise folgendermaßen: Zunächst sah sich der*die musikalische Leiter*in, oder ein*e andere*r repräsentative*r Mitarbeiter*in der musikalischen Abteilung den Film im privaten Vorführraum des*der Produzenten*in an. Dabei war es laut Raksin bei 20th Century Fox nur in Ausnahmen üblich, dass auch Komponist*innen bei diesem Screening anwesend waren. Nach dem Screening habe die repräsentative Person der musikalischen Abteilung entschieden, welche Mitarbei-

ter*innen für die Musik des Films zuständig sein würden und gaben diesen dazu Anweisungen (Raksin 2012: Kap. 11). Die Komponist*innen waren Raksins Darstellung zufolge bei der Spotting Session nicht als *central creative agent* tätig, sondern folgten den Anweisungen eines*r musikalischen Leiters*in. Somit steht Raksins Schilderung im Widerspruch zu der Aussage von Buhler et. al. (Raksin 2012: Kap. 11; Buhler et. al 2010: S. 327–328).

Deutsch hingegen schildert den Ablauf der Spotting Session im Filmstudio Warner Bros. ähnlich wie Buhler et al.: So war Deutsch zufolge der*die Komponist*in bei dem Screening anwesend; sowie die wichtigsten Mitwirkenden des Filmes, zu diesen zählten der *die Produzent*in, Regisseur*in, Filmschneider*in, Drehbuchautor*in und musikalische*r Leiter*in. Nachdem der Film abgespielt wurde, setzten sich laut Deutsch alle Beteiligten zusammen und besprachen verschiedene Aspekte der Filmmusik. Darunter seien beispielsweise die Wahl der Instrumente gewesen, oder Entscheidungen darüber, welche Szenen Musik benötigten, beziehungsweise ob bestimmte Charaktere eigene musikalische Themen bekommen sollten (Deutsch 2010: S. 154–159). Hier kann die Rolle des*r Komponist*in durchaus als *central creative agent* bezeichnet werden, wobei laut Deutsch, anders als in der Beschreibung von Buhler et al., nicht ausschließlich der*die Komponist*in und Regisseur*in bei der Spotting Session anwesend waren, sondern eine Reihe von Mitwirkenden des Filmes (Deutsch 2010: S. 154–159; Buhler et. al 2010: S. 327–328).

Eine weitere interessante Perspektive teilt Mancini. Dieser, damals bei Universal tätig, beschreibt den Prozess während der Spotting Session in einem Interview mit Bernstein folgendermaßen: „I have a very good idea where I want the music to go. Then the give and take with whomever is in charge starts” (Bernstein 2004: S. 493). Mancini scheint den Prozess während einer Spotting Session also gewissermaßen als eine Art Geben und Nehmen wahrgenommen zu haben, bei welchem so lange diskutiert wurde, bis alle Beteiligten mit dem Ergebnis zufrieden waren. Auch Deutschs Darstellung ist ähnlich. Raksin beschreibt hingegen, direkte Anweisungen zur Filmmusik bekommen zu haben, ohne dabei ein Mitspracherecht bei dem Filmscreening gehabt zu haben (Bernstein 2004: S. 493; Deutsch 2010: S. 154–159; Raksin 2012: Kap. 11).

Abgesehen von dem Filmscreening in der Spotting Session hatten die Komponist*innen in manchen Studios auch die Möglichkeit, vor oder während des Kompositionsprozesses eine Kopie des Filmes mehrmals anzusehen, beispielsweise auf einem kleinem Filmprojektor, wie einer Movieola, dies beschreiben unter anderem Deutsch in einem Essay, sowie Mancini in einem Interview mit Bernstein über die Arbeit in den Filmstudios Metro-Goldwyn-Mayer und Universal Studios (Deutsch 2010: S. 159; Bernstein 2004: S. 493). Mancini beschreibt seine Vorgehensweise bei der Arbeit im Filmstudio Universal Studios in dem Interview mit Bernstein folgendermaßen:

„I usually take a week to do it. I'll just look at the film until my eyes go crossed. And I look at it 7,8,9, sometimes 10 times. All by myself, just sitting there, watching it, watching it go by. And each time another thing reveals itself, another idea of where to start. Toward the end of that period, when I sit down with whomever is in charge, the producer and/or director, I know that picture as well as he does. I know every cut, every dissolve. By the time I sit down to 'spot' it, there is no guess work. I have a very good idea where I want the music to go. Then the give and take with whomever is in charge starts. [...] And I never look at that picture again. The next time I see it is when we score" (Bernstein 2004: S. 493).

Im Gegenteil dazu beschreibt Deutsch, dass er sich den Film erst nach der Spotting Session wiederholt ansah. Erst dann habe er auf die Sekunde genau analysiert, an welchen Stellen die Musik einsetzen und wieder aufhören sollte, denn jeder Moment im Film, in welchem Musik zu spielen beginnt, müsse mit einem signifikanten, visuellen Ereignis korrelieren. Zu solchen Ereignissen zählen laut Deutsch unter anderen ein Szenenwechsel, ein Filmschnitt, oder plötzliche emotionale Veränderungen bei den Darsteller*innen. Während dieser Analyse, so Deutsch, notierte er sich all diese wichtigen Ereignisse inklusive Zeitangaben auf Cue-Sheets und verwendete diese im Anschluss bei der Komposition der Filmmusik (Deutsch 2010: S. 159). Daraus kann geschlossen werden, dass es verschiedene kreative Ansätze für das Abhalten der Spotting Session und anderer Filmscreenings gab.

Doch auch nach den kreativen Entscheidungen, welche in der Spotting Session getroffen wurden, waren die Vorbereitungen der Komponist*innen noch nicht unbedingt vollendet. Auch eine Hintergrundrecherche konnte ein wichtiger Teil des Kompositionsprozesses sein, so schildern es beispielsweise Raksin, Tiomkin und Rózsa in ihren Selbstdarstellungen. Dies wird in folgendem Abschnitt behandelt (Raksin 2012: Kap. 10; Tiomkin, Buranelli 1959: S. 128, 183–184; Rózsa 2010: S. 168–171).

5.3 Die Hintergrundrecherche

Die nächsten Entscheidungen, welche von den Komponist*innen nach der Spotting Session getroffen wurden, betrafen in der Regel die Wahl der Instrumente und die Stimmung der Filmmusik, so Raksin und Tiomkin. Dabei konnten, abgesehen von der Einschätzung der Komponist*innen, auch Anweisungen verschiedener Vorgesetzter, sowie eine Hintergrundrecherche zu verschiedenen Aspekten der Filmhandlung eine Rolle spielen (Raksin 2012: Kap 10; Tiomkin, Buranelli 1959: S. 128, 183–184). Die Hintergrundrecherche beschreibt Raksin beispielsweise folgendermaßen:

„If one was assigned to a film about some esoteric time or place, the practice was to seek out music with related or appropriate characteristics, to attempt to absorb these and then, without borrowing their actual notes or contriving crude imitations, to try to evoke the required atmosphere“ (Raksin 2012: Kap. 10).

Auch Tiomkin beschreibt diesen Prozess als Teil seiner Arbeit für die Filmmusik von *Lost Horizon* (1937) des Regisseurs Frank Capra. Der Handlungsort des Filmes ist ein entlegener, buddhistischer Tempel in Tibet und Capra wünschte sich Tiomkin zufolge imposante Filmmusik, welche die exotische Stimmung dieses abgeschiedenen und fernen Ortes widerspiegeln sollte. Aus diesem Grund habe sich Tiomkin große Mühe bei der Hintergrundrecherche, sowie dem darauffolgenden Schaffen der Filmmusik gegeben und verwendete dafür außerdem besondere, aus der dortigen Gegend stammende Instrumente. Dabei habe der Regisseur Tiomkin freie Hand und großen kreativen Spielraum bei der dramaturgischen Gestaltung der Filmmusik gelassen. Die einzigen Vorgaben seien die eben erwähnten Vorstellungen zur Stimmung der Filmmusik gewesen (Tiomkin, Buranelli 1959: S. 183–184). Bezüglich der Stimmung erhielten die Komponist*innen Tiomkin zufolge aber auch oft schriftliche Anweisungen zu bestimmten Szenen von ihren Vorgesetzten, beispielsweise von Produzent*innen (Tiomkin, Buranelli 1959: S. 220). Diese hätten beim Filmproduzenten David O. Selznick beispielsweise folgendermaßen ausgesehen: „Sentimental love, Old memories, Jealousy, Flirtation, Conflict, Orgiastic“ (Tiomkin, Buranelli 1959: S. 220).

Auch Rózsa, damals tätig im Filmstudio Metro-Goldwyn-Mayer, beschreibt in einem Essay, dass er sehr großen Wert auf eine historische Akkuratess seiner Filmmusik legte und aus diesem Grund besonders sorgfältig bei der Hintergrundrecherche vorgeing. So beschreibt Rózsa beispielsweise, dass er bei der Hintergrundrecherche für den Film *Quo Vadis* (1951) des Regisseurs Mervyn LeRoy eng mit dem Bibliothekar des Filmstudios, George Schneider, zusammengearbeitet habe. Der Film spielt im al-

ten Rom, vierundsechzig Jahre vor Christus, und mit Hilfe von Schneider habe Rózsa Referenzen aus verschiedenen internationalen Bibliotheken gesammelt, um die Musik des alten Roms und sogar die damaligen Instrumente möglichst originalgetreu nachahmen zu können (Rózsa 2010: S. 167). Den Prozess der Instrumentenherstellung beschreibt Rózsa dabei folgendermaßen:

„Our first duty was to prepare the blueprints for the antique instruments which had to be made. We reconstructed these from Roman statues (in the Vatican and Naples museums), antique vases and bas-reliefs on columns and tombstones, giving exact measurements for all details. The actual instruments were then produced by Italian instrument makers, a great array of lyras and cytharas (the chief instruments of the Romans), double pipes (aulos), curved horns (buccina) [...] [Anm.: these and other] instruments were made with amazing likeness to the real ones” (Rózsa 2010: S. 167–168).

Da es laut Rózsa keine überlieferten Noten von Musik aus dem alten Rom gibt, bezog sich der Komponist bei der Hintergrundrecherche bezüglich der Komposition auf überlieferte Noten aus dem alten Griechenland, da sich die beiden Kulturen sehr ähnelten. Diese, so Rózsa, verwendete er in Kombination mit zeitgenössischen Instrumenten und Kompositionstechniken für die finale Filmmusik von *Quo Vadis* (1951) (Rózsa 2010: S. 168–171). Diese Beispiele zeigen, dass die Hintergrundrecherche bei dem Schaffensprozess von Filmmusik zu Zeiten des Studiosystems eine wichtige Rolle spielen konnte, sowie, dass die genannten Komponist*innen, Rózsa und Tiomkin, großen Wert darauf legten und dabei keine Mühe scheuten, wodurch ihre Vorgehensweise während der Komposition, als auch der finalen Klang der Filmmusik geprägt wurde (Rózsa 2010: S. 167–171; Tiomkin, Buranelli 1959: S. 183–184). Im Folgenden wird dargestellt, wie verschiedene Komponist*innen nach den genannten vorbereitenden Schritten ihre Kompositionsweise in ihren Selbstdarstellungen beschreiben.

5.4 Verschiedene Kompositionsweisen

Laut Deutsch waren die bisher genannten Aspekte des Kompositionsprozesses, also unter anderem die Hintergrundrecherche, die Entscheidung darüber, welche Szenen Musik benötigten, oder welche Instrumente dafür passend wären, maßgebliche Schritte des Kompositionsprozesses innerhalb der Filmstudios Hollywoods zu Zeiten des Studiosystems. Denn erst nach diesen Vorbereitungen seien die Komponist*innen bereit gewesen, mit dem eigentlichen Komponieren von Filmmusik zu beginnen (Deutsch 2010: S. 159). Doch wie haben die verschiedenen Komponist*innen ihre Kompositionsweisen in ihren Selbstdarstellungen beschrieben und lassen sich dabei möglicherweise gemeinsame Ansätze erkennen? Bei der Untersuchung dieser Frage fällt zunächst auf, dass die Aussagen einiger Komponist*innen zu diesem Thema recht rätselhaft ausfallen. So beschreibt Herrmann seine Kompositionsweise beispielsweise als einen unterbewussten Prozess: „Themes sort of automatically presented themselves to me. You don't write music with the top of your mind; you write it from a part you don't know anything about“ (Herrmann 2010: S. 215–216). Auch eine Aussage von Deutsch ist wenig konkret: „The mysterious process by which composers create music has never been fathomed“ (Deutsch 2010: S. 159). Wenig anschaulich ist auch eine Beschreibung Rózsas: „I can't bear being overheard [playing on the piano] and trying things out and changing them. How my music is composed is a secret I cannot share with anyone else“ (Rózsa 1989: S. 105). Dieses Narrativ von Komposition als mysteriösem, sowie unerklärbarem Prozess ist eine interessante Form der Selbstdarstellung, auch wenn dadurch nicht viel Aufschluss über die alltägliche Praxis des Komponierens gegeben wird. Jedoch wird das Schaffen von Filmmusik in den untersuchten Selbstdarstellungen nicht ausschließlich als rätselhaft beschrieben. Aus dem eben erwähnten Zitat Rózsas lässt sich beispielsweise schließen, dass ein großer Teil seiner Kompositionsweise aus dem Ausprobieren verschiedener Melodien, beziehungsweise aus Improvisation auf dem Klavier bestand. Manchmal, so schreibt Rózsa zu einem späteren Zeitpunkt in seiner Autobiographie, verwendete er dabei als Ausgangspunkt Fragmente bereits bestehender Melodien und baute darauf die restliche Filmmusik auf. Diese Vorgehensweise nennt der Komponist beispielsweise bei der Arbeit an der Filmmusik des bereits im letzten Kapitel erwähnten Filmes *Quo Vadis* (1951). Dabei, so Rózsa, verwendete er teilweise Fragmente altgriechischer Lieder als Inspirationsquelle für die Filmmusik, um diese historisch authentisch klingen zu las-

sen (Rózsa 1989: S. 164). Auch weitere Komponist*innen teilen in ihren Selbstdarstellungen konkrete Beschreibungen ihrer Schaffensweise. So schreibt beispielsweise Skinner, ähnlich wie Rózsa, dass seine Kompositionsweise mit dem Improvisieren am Klavier begann und, dass er im Anschluss daran die so entstandenen musikalischen Phrasen zur finalen Filmmusik ausarbeitete:

„For some time I sat at the piano improvising, trying to find a phrase. Finally I discovered one that had the spirit of the scene. After that it was easy because it was merely a matter of construction” (Skinner 1950: S. 11).

Andere Komponist*innen zeigen wiederum auf, dass Filmmusik nicht grundsätzlich mit Hilfe eines Klaviers geschaffen wurde. So schreibt Palmer beispielsweise, dass sich sein Kollege Herrmann während des Komponierens bevorzugt auf sein inneres Ohr verließ:

„He certainly did not compose at the piano: the most he did was intermittently to check out a harmonic progression. Despite his admiration for the Impressionist composers, harmony – the science of chords – never interested him especially in the way that it preoccupied Delius, Debussy and Ravel, who all composed at the piano. Herrmann was drawn more to experiments in pure timbre and colour for which he had to rely on his inner ear” (Palmer 1990: S. 243).

Auch Mancini schreibt in seiner Autobiographie, dass er fasziniert davon war, dass sein Kollege Herman Stein ohne Klavier komponierte:

„He [Herman Stein] used to sit up in his room, without a piano, and write. This amazed me, this ability to write without a piano, although there are many composers that do” (Mancini, Lees 2001: S. 63).

In den bisher genannten Beispielen haben die verschiedenen Komponist*innen erste Einblicke in die unterschiedlichen Herangehensweisen bei der Filmmusikkomposition geteilt, wie beispielsweise die Präferenz mit oder ohne Klavier zu komponieren. Zusätzlich dazu finden sich innerhalb einiger Selbstdarstellungen auch detailliertere Beschreibungen der Kompositionsweise der jeweiligen Komponist*innen. Dabei scheinen persönliche Präferenzen und Vorgehensweisen bei diesem Schritt des Kompositionsprozesses besonders stark ausgeprägt zu sein, wodurch ein Vergleich der verschiedenen Perspektiven der Komponist*innen hierbei besonders interessant ist. Die wohl detaillierteste Darstellung des eigenen Kompositionsprozesses stammt aus Skinners Buch *Underscore*. Darin beschreibt Skinner, dass er auf dem Klavier mit Hilfe eines Timing Sheets komponierte, auf welchem die Ereignisse des Filmes mit genauen Zeitangaben verzeichnet waren. Zunächst habe der Komponist sowohl entschieden, welches Tempo und wie viele Takte die Filmmusik haben sollte, als auch welche Cues, also bedeutungsvolle Stellen im Film, er besonders musikalisch betonen wollte.

Dann, so Skinner, entschied er abschnittsweise, welche Stimmung die Musik darin haben sollte und welche Instrumente dazu passen würden. Hierzu beschreibt der Komponist, dass seiner Ansicht nach jedes Instrument eines Orchesters eine bestimmte Emotion hervorrufe, was er während des Komponierens nutzte, um verschiedene Stimmungen des Filmgeschehens zu unterstreichen (Skinner 1950: S. 46–49, 76–78). So nennt Skinner beispielsweise folgende Instrumente mit den jeweiligen Stimmungen:

„A FLUTE can be gay in the upper register, but lonesome and rather cold in the lower register. The OBOE, pastore, gay and sweet, while the ENGLISH HORN has a rather sad and mournful sound. The FRENCH HORN is noble and sincere in the middle and upper registers, but ominous in the lower register [etc.]” (Skinner 1950: S. 49).

Die Anwendung dieser Überlegung sah laut Skinner in einer Filmszene beispielsweise folgendermaßen aus: „Kitty says, 'Why did he leave me here?' rather sadly, so an English horn phrase is written” (Skinner 1950: S. 61). Weitere von Skinner genannte Kompositionstechniken sind beispielsweise: das Tempo zu verlangsamen, um eine unglückliche Stimmung zu betonen, Mickey Mousing, eine Szene mit einem dramatischen Akkord zu beenden, um ein Gefühl der Spannung zu erzeugen, oder im Verlauf des Filmes Variationen des Hauptthemas zu verwenden (Skinner 1950: S. 130, 135, 137, 144).

Auch Steiner teilt in einem Essay eine Beschreibung seiner kompositorischen Vorgehensweise. So schreibt Steiner, dass er zu Beginn seines Kompositionsprozesses musikalische Themen für bestimmte Protagonisten oder Szenen erstellte, zunächst ohne dabei auf deren Dauer zu achten. Währenddessen habe der Komponist auch versucht, die visuelle Ebene des Filmes zu verinnerlichen und die Musik des Filmes zu planen. So sei es beispielsweise möglich, eine langsame Szene mit lebhafter Musik schneller wirken zu lassen, oder auch umgekehrt. Des Weiteren könne man mit Hilfe der Musik auch die emotionale Wirkung bestimmter Szenen beeinflussen. Nach diesen Überlegungen und einer erneuten Betrachtung des Filmes habe Steiner mit Hilfe einer Stoppuhr auf seinem Klavier begonnen, die Themen auf die Sekunde genau den Filmszenen anzupassen. Danach habe er diese Themen mit Hilfe von Cue-Sheets überarbeitet, wobei es dabei besonders wichtig gewesen sei, auf flüssige Übergänge bei Szenenwechseln und Filmschnitten zu achten (Steiner 2011: S. 224–225). Außerdem schreibt Steiner, dass ein weiterer, besonderer Aspekt des Kompositionsprozesses bei Filmmusik das Zusammenspiel zwischen Musik und Dialog sei. Bei einer hohen

Stimme wirke eine hohe musikalische Begleitung beispielsweise „muddy“ (Steiner 2011: S. 226). Dasselbe gelte auch umgekehrt. Des Weiteren sei es wichtig, auf die Geschwindigkeit des Dialogs zu achten. So könne beispielsweise schnelle Musik bei einem langsamen Dialog entweder die Handlung schneller erscheinen lassen, oder die Stimmung ruinieren. Langsame Musik als Begleitung zu einem langsamen Dialog auf der anderen Seite könne entweder passend sein, oder aber die Handlung zu langsam erscheinen lassen (Steiner 2011: S. 226). Dabei hat Steiner Palmer zufolge einige Kompositionstechniken für das Zusammenspiel zwischen Musik und Dialog entwickelt, welche in weiterer Folge zu einer gängigen Praxis des Komponierens in Hollywood wurden (Palmer 1990: S. 19). Auch Korngold schreibt, dass es wichtig sei, die richtige Balance zwischen Filmmusik und Dialog zu finden, da dieser die Musik so häufig unterbreche (Korngold 2011: S. 231, 233). Aus diesem Grund bezeichnete Korngold den Dialog im Film auch als „the composer’s most hated rival“ (Korngold 2011: S. 231). Seine Kompositionsweise beschreibt Korngold folgendermaßen:

„I am not composing at a desk writing music mechanically, so to speak, for the lengths of film measured out by an assistant and accompanied with sketchy notes on the action of those section, but I do my composing in the projection room while the picture is unrolling before my eyes. And I have it run off for me again and again, reel by reel, as often as I need to see it. [...] The actual composing of the music is not begun until the final cut of the picture is ready. But most of my leading themes and general mood motifs suggest themselves to me on reading the manuscript. Only when the picture has reached the stage of the final cut can I proceed to compose the exact lengths needed for the different music spots“ (Korngold 2011: S. 232–233).

Korngold komponierte laut diesen Aussagen also nicht an einem Schreibtisch, sondern in einem Vorführraum. Darüber hinaus entwickelte er bereits während des Lesens des Drehbuches Ideen für Hauptthemen und Motive. Korngold fügt ebenfalls hinzu, dass er bei einem inspirierenden Film nicht die Zeit stoppen müsse: „And if the picture inspires me, I don’t even have to measure or count the seconds or feet. If I am really inspired, I have luck. And my friend, the cutter, helps my luck along“ (Korngold 2011: S. 232). Winters merkt jedoch an, dass Korngold für gewöhnlich schon mit technischen Hilfsmitteln arbeitete, welche für das richtige Timing der Musik und die Synchronisation von Bild und Ton angewandt wurden, obwohl in der Vergangenheit gehäuft das Gegenteil behauptet wurde, beispielsweise in Texten von Kalinak oder Cooke (Winters 2016: S. 57–58).

Eine weitere interessante Selbstdarstellung der Kompositionsweise zu Zeiten von Hollywoods Studiosystem zeigt der Essay *Forbidden Planet* (1956) des Ehepaares Louis und Bebe Barron, welche Wierzbicki zufolge für gewöhnlich gemeinsam komponierten (Wierzbicki 2005: S. 1–2). So schreiben die Barrons, dass sie ihre Kompositionen nicht als Musik, sondern eher als „choreographing for the ear“ (Barron 2011: S. 274) bezeichnen, denn elektronisch produzierte Klänge könnten im Allgemeinen nicht als Musik bezeichnet werden. Trotzdem, so die Barrons, nennen sie ihren Prozess Komponieren. Die Kompositionen entstünden dabei nicht wie Musik Note für Note, sondern durch die Konstruktion elektronischer Schaltungen, welche bestimmten Mustern folgten. Nach dieser Konstruktion, so beschreiben es die Barrons, nahmen sie die durch die elektronischen Schaltungen entstehenden Klänge auf Tonband auf, wodurch ihre Kompositionen entstanden. Auf diese Art und Weise sei auch der Soundtrack zu dem Film *Forbidden Planet* (1956) des Regisseurs Fred M. Wilcox für das Filmstudio Metro-Goldwyn-Mayer geschaffen worden, welche von Zuschauer*innen als „what their dreams sound like“ (Barron 2011: S. 275) bezeichnet wurde (Barron 2011: S. 274–275). Die Funktion ihrer Filmmusik beschreiben die Barrons folgendermaßen:

„We are striving to make the audience feel a pure flow of sonic sensations unrelated either to the world we live in, or to the literary-theatrical experiences and traditions we have grown up with“ (Barron 2011: S. 276).

Auch wenn die bisher genannten Beispiele unterschiedliche Herangehensweisen an den Kompositionsprozess aufgezeigt haben, lassen sich doch zwei grundlegende Überlegungen der Komponist*innen erkennen. Diese beinhalten die Synchronisation von Bild und Ton, sowie die Wirkung, beziehungsweise Funktion der Filmmusik. Deshalb werden nun Selbstdarstellungen von Komponist*innen behandelt, welche diese zwei Aspekte beschreiben. Für die Synchronisation von Musik und Geschehnissen auf der Leinwand werden neben der Verwendung von Stoppuhr und Cue-Sheets, welche beispielsweise von Mancini, oder Steiner genannt werden, auch weitere Hilfsmittel in den Darstellungen der Komponist*innen genannt (Mancini, Lees 2001: S. 71–72; Steiner 2011: S. 224–225). So nennt Raksin in seiner Autobiographie beispielsweise das *Newman System*, welches die visuelle Koordination von Bild und Musik bei der Komposition von Filmmusik vereinfachen sollte. Es wurde, so Raksin, von Charlie Dunworth, dem Assistenten des Komponisten Alfred Newman, entwickelt und funktionierte folgendermaßen: Zunächst wurden direkt auf dem Filmband Markierungen für

Timing und Synchronisation der Filmmusik zum Filmgeschehen notiert. Diese Markierungen waren beim Abspielen des Filmes sichtbar und erleichterten so auf visueller Ebene die Aufnahme von Filmmusik, so Raksin (Raksin 2012: Kap. 8). Eine weitere Technik nennen Rózsa, Skinner, sowie Bernstein: die Verwendung eines *Click-track* (Rózsa 1989: S. 175; Skinner 1950: S. 44; Bernstein 2011: S. 264). Als *Click-track* wird eine mechanische Vorrichtung bezeichnet, welche die exakte und unmittelbare Synchronisation von Filmmusik und Geschehen auf der Leinwand während des Komponierens erleichtert, so Rózsa (Rózsa 1989: S. 175). Technisch gesehen, so beschreibt es Cooke, wurde dabei eine Reihe von Löchern in ein Filmband gestanzt, welche beim Abspielen auf einem Projektor klickende Geräusche erzeugten (Cooke 2008: S. 75). Rózsa beschreibt, dass er diese Technik beispielsweise in einer Szene des Filmes *Julius Caesar* (1953) des Regisseurs Joseph L. Mankiewicz angewendet habe, um die Schritte von Soldaten während eines Marsches mit der Filmmusik zu synchronisieren (Rózsa 1989: S. 175). Auch Skinner nennt die Verwendung eines *Click-track*: „A click-track is a tempo track, and the music timer gives you the action that happens on a certain click instead of being broken down into seconds” (Skinner 1950: S. 44). Bernstein wiederum nennt die Verwendung eines *Click-track* bei der Arbeit an der Filmmusik für *The Man with the Golden Arm* (1955) (Bernstein 2011: S. 264).

Des Weiteren beschreiben einige Komponist*innen auch Überlegungen zur Funktion ihrer Filmmusik als Teil ihrer Kompositionsweise. So erzählt Friedhofer in einem Interview mit Bernstein beispielsweise, dass Filmmusik für ihn wie eine zusätzliche Ebene zu einem sonst flachen Medium funktioniere:

„Well, it's a function that, how I can put it, that adds a third and sometimes a fourth dimension to what is primarily a flat medium, and also it helps to smooth out a certain jumpiness that is inherent in films” (Bernstein 2004: S. 22).

Eine weitere Perspektive teilt Rózsa in einem Interview mit John Caps in *Elmer Bernstein's Film Music Notebook*:

„In all of my film scores, I just tried to write music. I have also tried to enhance the drama, to create a suitable atmosphere and to complete the psychological effect of scenes which needed such treatment” (Bernstein 2004: S. 174).

Auch Mancini nennt eine interessante Überlegung zur Funktion von Filmmusik in seiner Autobiographie. Darin beschreibt der Komponist eine Kompositionstechnik, welche er „scoring against the scene” (Mancini, Lees 2001: S. 71–72) nennt. Bei dieser Technik, so Mancini, wird bewusst Filmmusik komponiert, welche nicht zu den Geschehnissen auf der Leinwand passt, wodurch ein interessanter Kontrast entsteht

(Mancini, Lees 2001: S. 71–72). So lasse etwa fröhliche Musik in einer Mordszene die Geschehnisse noch schrecklicher erscheinen. Als Beispiel nennt Mancini eine Szene aus dem Film *The Victors* (1963) des Regisseurs Carl Foreman, worin eine Hinrichtung in einem verschneiten Feld stattfindet, während im Hintergrund das Lied *Have Yourself a Merry Little Christmas* (1947), gesungen von Frank Sinatra, gespielt wird. Dadurch wirke die Szene noch erschütternder (Mancini, Lees 2001: S. 71–72).

Die genannten Beispiele der Komponist*innen haben vielseitige Selbstdarstellungen der Kompositionsweise innerhalb der Filmstudios während des goldenen Zeitalters Hollywoods gezeigt, welche trotz der individuellen Unterschiede auch Parallelen aufweisen. So hatten die Komponist*innen laut den Beschreibung von Rózsa, Skinner, Palmer, Mancini, Steiner, Korngold sowie den Barrons die Freiheit, selbst zu entscheiden, wie sie an ihre Kompositionen herangingen. Dies reichte von der Wahl des Ortes, an welchem komponiert wurde, bis hin zur Wahl der kompositorischen Hilfsmittel. (Rózsa 1989: S. 105, 164; Skinner 1950: S. 11; Palmer 1990: S. 243; Mancini, Lees 2001: S. 63; Steiner 2011: S. 224–225; Korngold 2011: S. 232–233; Barron 2011: S. 274–275). Auch verschiedene Kompositionstechniken, sowie Überlegungen zur Funktion der Filmmusik wurden von den Komponist*innen in ihren Selbstdarstellungen geschildert. So beispielsweise die Erstellung von musikalischen Themen für verschiedene Protagonist*innen oder Szenen, wie es Steiner erzählt, oder aber auch der Versuch, den psychologischen Effekt einer Szene zu vervollständigen, welchen Rózsa nennt (Steiner 2011: S. 224–225; Bernstein 2004: S. 174). Die genannten Beispiele unterstreichen dadurch die These von Winters, dass die von den Komponist*innen dargestellten Kompositionsweisen vielleicht weniger standardisiert waren, als man bei dem Vergleich von Hollywoods Studiosystem mit einer Fabrik-ähnlichen Produktionsweise vielleicht vermuten würde. So beschreibt Winters des Weiteren, dass der Kompositionsprozess innerhalb der damaligen Filmstudios nie so reibungslos und effizient funktioniert habe, dass Filmmusik mit der Standardisierung von Fließbandarbeit produziert werden konnte, auch wenn dies von den Vorgesetzten versucht wurde, und, dass dieser Vergleich deshalb womöglich überdacht werden müsse (Winters: S. 65). Auch Steiner schreibt, dass es beim Komponieren keine Regeln gebe und sich Filmmusik in einem ständigen Wandel befinde:

„[...] there are no rules [to composing], and there won't be as long as music continues to assume more and more importance in pictures, and the development of sound continues to make such rapid strides" (Steiner 2011: S. 227).

Vielleicht ist es dieser ständige Wandel, welcher das Thema Komposition von Filmmusik zu Zeiten des Studiosystems so vielseitig macht.

Mit den eben genannten Aspekten des Kompositionsprozesses endete die Arbeit der Komponist*innen bei der Entstehung von Filmmusik jedoch noch nicht. Denn in den untersuchten Selbstdarstellungen schildern die Komponist*innen auch ihr Mitwirken bei der Postproduktion und Aufnahme und Filmmusik. Dies wird im folgenden Abschnitt untersucht.

5.5 Aufnahme und Postproduktion der Filmmusik

In den letzten Kapiteln wurden die vielfältigen Schritte des Kompositionsprozesses innerhalb der Filmstudios im goldenen Zeitalter Hollywoods aus der Sicht der Komponist*innen besprochen, über den Beginn des Kompositionsprozesses, die Spotting Session und weitere Filmscreenings, die Hintergrundrecherche, bis hin zu den vielseitigen Kompositionsweisen verschiedener Komponist*innen. Doch laut Deutsch war die Arbeit der Komponist*innen nach diesen Schritten noch nicht getan, da sich der finale Klang der Filmmusik auch während der Postproduktion stark ändern konnte (Deutsch 2010, S. 159). Larkin argumentiert, dass die Änderungen an einem Film im Zuge der Postproduktion sogar so groß seien, dass es eine Überlegung wert wäre, umzudenken und Film vorrangig als ein Produkt der Postproduktion zu sehen (Larkin 2018: S. 206). Dies ist eine interessante Perspektive, weshalb in diesem Kapitel untersucht wird, ob dies auch in den Schriften und Erinnerungen der Filmkomponist*innen so wahrgenommen wurde. Hierbei ist erwähnenswert, dass Larkin schreibt, dass die Postproduktion des Filmtons neben dem Color Grading schwer zu erforschen sei, da die in der Postproduktion stattfindenden Änderung in der Regel bloß selten festgehalten wurden, auch wenn diese in vielen Fällen extensiv gewesen seien (Larkin 2018: S. 205). Auch deshalb wird in diesem Kapitel untersucht, ob die Selbstdarstellungen der Komponist*innen Aufschluss zu diesem Thema bringen und inwiefern die Komponist*innen ihren Erzählungen zufolge zur Zeit des Studiosystems bei der Aufnahme und Postproduktion von Filmmusik involviert waren. Dazu folgen zunächst die Gedanken der Komponisten Skinner, Korngold und Steiner zum Thema Postproduktion in Bezug auf Filmmusik. Skinner schildert in einer Erzählung über seine Zeit im Filmstudio Metro-Goldwyn-Mayer, dass es nach Abschluss der Komposition der Filmmusik zunächst eine Vorschau gab, bei welcher verschiedene, wichtige Mitwirkende eines Filmes, sowie Vorgesetzte anwesend waren. Dort, so Skinner, konnten die genannten Personen ihre Meinung zur Filmmusik äußern und es wurde besprochen, ob noch Änderungen nötig seien. Im Zuge dessen konnten die Komponist*innen auch die Anweisung bekommen, im Nachhinein Änderungen an der Filmmusik vorzunehmen (Skinner 1950: S. 12–13). Diesbezügliche Änderungen wurden nicht immer als positiv wahrgenommen, dies schildert Korngold beispielsweise folgendermaßen: „Changes after the preview are often painful although, fortunately, I have not suffered any particularly smarting musical losses” (Korngold 2011: S. 233).

Da sich die Ansprüche an die Filmmusik also auch zu diesem späten Zeitpunkt noch sehr stark ändern konnten, bräuchten Komponist*innen laut Steiner vor Allem viel Geduld bei ihrer Tätigkeit (Steiner 2011: S. 229). So beschreibt der Komponist mögliche Veränderungen von Filmmusik im Zuge der Postproduktion folgendermaßen:

„I have often been asked: What are the requirements that make for a competent film composer-conductor? I would answer: ability, good disposition, PATIENCE. A thousand and one things can happen to a music soundtrack from the time it leaves the composer's brain until it is heard by the audience. I have had pictures which did not require any music whatsoever, according to the producers. Some of these turned out to be 100 percent underscoring jobs. On other pictures I was told that a certain film could not be released without an entire underscoring job, and I would work for weeks, day and night. When the finished product left to studio to go to the exchanges, only 60 per cent of all the music written remained. Many factors cause this: a bad preview reaction, very bad sound, the unfortunate presence of a director or producer, who might still be opposed to the use of music throughout, or dialogue that may have been recorded too softly at the outset, so that no music could be heard at the low level required to keep this dialogue intelligible. In some instances a composer or musical director himself may feel that music did not help a particular scene. This is not always easy to recognize in the studio projection room because of the absence of any audience reaction” (Steiner 2011: S. 229–230).

Die genannten Beispiele von Korngold, sowie Steiner bestätigen, dass Änderungen an der Filmmusik im Zuge der Postproduktion auch in der Wahrnehmung der Komponist*innen eine einflussreiche Rolle beim Schaffen von Filmmusik einnehmen konnten (Korngold 2011: S. 233; Steiner 2011: S. 229–230).

Um zu zeigen, wie diese Änderungen an der Filmmusik zu Zeiten des Studiosystems den Komponist*innen zufolge aussehen konnten, folgt nun eine Darstellung einiger Aspekte bezüglich der Aufnahme und Postproduktion von Filmmusik, welche in den Selbstdarstellungen der Komponist*innen behandelt werden. Zu Beginn wird dabei der Einfluss der Komponist*innen bei Probe und Aufnahme von Filmmusik gezeigt. So beschreibt Skinner beispielsweise, dass er während seiner Arbeit im Filmstudio Metro-Goldwyn-Mayer bei der Aufnahme der Filmmusik und auch bei den Proben anwesend war. Dabei habe der Komponist entschieden, welche Teile der verschiedenen Aufnahmen gelungen waren und für den finalen Schnitt verwendet werden sollten. Des Weiteren, so Skinner, dirigierte er auch selbst die Filmmusik mit Hilfe von Skizzen und einer Stoppuhr, um das Tempo auf den Skizzen zu kontrollieren, während gleichzeitig der Film abgespielt wurde (Skinner 1950: S. 21, 24, 225). Dies zeigt, dass Skinner die Aufnahme seiner Filmmusik persönlich beeinflussten konnte. Laut Cooke war dieser Prozess bei der Aufnahme von Filmmusik zu Zeiten des Studiosystems ein gängiger Arbeitsablauf für die Komponist*innen. Jedoch sei der*die Komponist*in nicht zwingend auch Dirigent*in der Filmmusik gewesen (Cooke 2008: S. 75). Ein Beispiel für Letzteres findet sich in einem Interview von Kaper mit Bernstein. Darin be-

schreibt Kaper, dass er nie selbst dirigierte, da er das Gefühl hatte, kein guter Dirigent zu sein. Außerdem beschreibt der Komponist ebenfalls, dass er bei der Aufnahme der von ihm komponierten Filmmusik in der Regel nicht anwesend war (Bernstein 2004: S. 539). Dieser Aussage zufolge konnte Kaper also, im Gegensatz zu Skinners Beschreibung, keinen Einfluss auf die Aufnahme seiner Filmmusik ausüben. Tiomkin beschreibt seinen Unmut bezüglich einer ähnlichen Situation folgendermaßen:

„I was constantly in revolt against the way my music was murdered, played as merely so many notes, with little care for nuance, phrasing, or orchestral balance. The studio conductor only bothered to time it correctly so that the march accompanied the soldiers and the romanza fell precisely on the love scene” (Tiomkin 1959: S. 203).

Als einen weiteren Aspekt, worauf die Komponist*innen während der Aufnahme von Filmmusik unter Umständen Einfluss nehmen konnten, nennt Rózsa die Wahl eines passenden Orchesters. So beschreibt der Komponist beispielsweise, dass er während seiner Anstellung im Filmstudio Metro-Goldwyn-Mayer einige seiner Kompositionen bevorzugt mit dem Royal Philharmonic Orchestra in London aufnehmen ließ. Deren Klang sei passender für die Aufnahme symphonischer Kompositionen gewesen, da die Spielweise des studioeigenen Orchesters eher an Jazz orientiert gewesen sei (Rózsa 1989: S. 169). Auch auf die Spielweise der Musiker*innen des Orchesters konnten die Komponist*innen Einfluss nehmen, wie ein Beispiel Palmers zeigt. So beschreibt Palmer, dass Herrmann für Aufnahmen seiner Filmmusik auf den Notenblättern der Musiker*innen Notizen beifügte, welche sich auf deren Spielweise bezogen. Diese sollten beispielsweise folgendermaßen ausgesehen haben:

„‘Harp: Place long strips of paper among strings to soften tone.’ Or ‘Piano: Place ruler on 12 notes above high C. Put down damper pedal. Play other notes in score with left hand.’ ” (Palmer 1990: S. 247).

Abseits des Einflusses der Komponist*innen bei Proben und Aufnahmen war ein weiterer, besonders bedeutender Schritt der Postproduktion von Filmmusik Skinner zufolge das Dubbing, also das Mischen aller verschiedenen Tonebenen eines Filmes (Skinner 1950: S. 234). Dies konnte auch laut Darby und Du Bois einen sehr großen Einfluss auf den finalen Klang der Ton-Ebene eines Filmes haben. Ein Beispiel hierfür sei die Art, wie Filmmusik mit Dialogen und Soundeffekten gemischt wird. So müsse die Filmmusik beispielsweise manchmal durch einen Soundeffekt oder Dialog unterbrochen werden (Darby, Du Bois 1990: S. xiv). Ein Beispiel für die Unterbrechung von Filmmusik aufgrund von Soundeffekten beschreibt Rózsa. So sei die von ihm kompo-

nierte Filmmusik in einer Szene des Filmes *Quo Vadis* (1951) des Regisseurs Mervyn LeRoy nach dem Dubbing nicht mehr hörbar gewesen:

„At the dubbing sessions [Sam] Zimbalist listened with closed eyes instead of watching as well, and at the end of every dialogue, for example in Robert Taylor's wild chariot ride to Rome, we heard horses' hooves, the chariot, the wind, but not the music which actually brings the scene to life. Every department had made an all-out effort in the interests of authenticity. I had done likewise, but in the event I need hardly have bothered. It was a great disappointment to me” (Rózsa 1989: S. 170).

Auch Tiomkin schildert Ähnliches, so wird sein Unmut zu diesem Thema in folgendem Zitat ersichtlich:

„My score was massacred; it was fortissimo when it should have been a whisper, and vice versa; drowned out by noisy sound effects when it should have been expressive. You couldn't hear the Cossack song for the thunder of the horses' hoofs. It was my first experience of the constant war between music and sound effects” (Tiomkin 1959: S. 158).

Des Weiteren geht aus verschiedenen Selbstdarstellungen der Komponist*innen hervor, dass auch Filmschnitt und Nachbearbeitung ein Aspekt der Postproduktion war, welcher das Schaffen von Filmmusik beeinflussen konnte. Dies schildern beispielsweise Rózsa, Deutsch oder Korngold (Rózsa 1989: S. 131; Deutsch 2010: S. 159; Korngold 2011: S. 232). Zu diesem Thema schreibt Cooke, dass Filmkomponist*innen meist auf Grundlage des Rohschnittes eines Filmes Musik schufen. Da der*die Regisseur*in, beziehungsweise der*die Filmschneiderin im Zuge der Postproduktion oft noch Änderungen durchführe, müsse auch die Filmmusik an den neuen Filmschnitt angepasst werden, und zwar oft unter Zeitdruck (Cooke 2008: S. 73). Dies war Rózsa zufolge beispielsweise bei der Nachbearbeitung des Filmes *Five Graves to Cairo* (1943) der Fall:

„[...] the usual thing happened: the film needed cutting and was handed over to the so-called music editors, whose sole basis for deciding where to cut was to find two identical notes the required number of feet apart. What this practice did to the music's continuity and logic was another matter, and they never thought to consult me in any way. Shortly after the premiere [of *Five Graves to Cairo* (1943)] Bruno Walter remarked to me, 'You had a few modulations I didn't quite understand....' I had to explain that these were the work of a pair of scissors and not of the composer” (Rózsa 1989: S. 131).

In Rózsas Erzählung wird ersichtlich, dass der Komponist frustriert darüber war, bei der Nachbearbeitung seiner Filmmusik kein Mitspracherecht gehabt zu haben. Jedoch finden sich in den Selbstdarstellungen der Komponist*innen auch Beschreibungen, in denen das Gegenteil geschildert wird. So schreibt etwa Korngold, dass er in der Regel die Möglichkeit hatte, beim Schneiden eines Filmes dabei zu sein und die vorgeschlagenen Änderungen zu besprechen (Korngold 2011: S. 232). Dies schildert auch Skinner (Skinner 1950: S. 24). In manchen Fällen arbeiteten Komponist*innen und Film-

schneider*innen laut Deutsch sogar hinter dem Rücken der Produzent*innen zusammen, um musikalische Phrasen vervollständigen zu können. Dies beschreibt der Komponist folgendermaßen:

„If a musical phrase cannot be uttered without undue distortion of tempo, either fast or slow, it might be possible for the cutter to cheat a foot of film to accommodate the music. The word 'cheat' is used literally here because the cutter, in making changes after the reels have been approved by the producer, runs the risk of being called to task for making unauthorized changes. It is a significant commentary on standardized film production that so much composer-cutter collaboration is carried on furtively, like the Underground” (Deutsch 2010: S. 159).

Die Beispiele dieses Kapitels haben gezeigt, wie vielfältig der Einfluss der Postproduktion von Filmmusik zu Zeiten des Studiosystems von verschiedenen Komponist*innen wahrgenommen wurde. Zwar kann aufgrund der genannten Selbstdarstellungen nicht detailliert gezeigt werden, auf welche Weise sich die Filmmusik während der Postproduktion verändert hat, jedoch haben die erwähnten Beispiele gezeigt, dass die Filmmusik aus der Sicht der Komponist*innen im Zuge der Postproduktion noch stark bearbeitet werden konnte und inwiefern Komponist*innen dabei selbst mitwirken konnten, so unter anderem die Beschreibungen von Skinner, Rózsa, Palmer oder Korngold (Skinner 1950: S. 21, 24, 225; Rózsa 1989: S. 169; Palmer 1990: S. 247; Korngold 2011: S. 232). Larkins Argument, dass es möglich sei, Filme vorrangig als ein Produkt der Postproduktion zu sehen kann deshalb durch einen Vergleich der genannten Selbstdarstellungen beigelegt werden, dass die Komposition von Filmmusik zur Zeit des Studiosystems aus der Sicht der Komponist*innen vielleicht nicht vorrangig, jedoch wohl zu einem beachtlichen Teil ein Produkt der Postproduktion war, wie unter anderem die Beispiele von Deutsch, Rózsa, oder Tiomkin zeigen (Larkin 2018: S. 206; Deutsch 2010: S. 159; Rózsa 1989: S. 131; Tiomkin 1959: S. 158).

6. Weitere Aspekte des Kompositionsprozesses

In den letzten Kapiteln wurde gezeigt, wie die verschiedenen Schritte des Kompositionsprozesses innerhalb der Filmstudios zur Zeit der goldenen Ära Hollywoods in den Selbstdarstellungen verschiedener Komponist*innen beschrieben wurden. Um dies zu vervollständigen, fehlen jedoch noch einige Aspekte, welche von den Komponist*innen erwähnt werden. Deshalb folgen diesbezüglich nun Ergänzungen. Zunächst wird dabei auf das Thema Zeitdruck während des Kompositionsprozesses innerhalb der Filmstudios eingegangen, da dies die Tätigkeit der Komponist*innen stark beeinflussen konnte und deshalb ein viel besprochenes Thema in den untersuchten Selbstdarstellungen ist, beispielsweise in den Texten von Skinner oder Antheil (Skinner 1950: S. 46; Antheil 1960: S. 335). Danach wird untersucht, inwiefern das Komponieren von Filmmusik zu Zeiten des Studiosystems als kollaborativer Prozess dargestellt wurde. Zum einen da sowohl Winters als auch Schatz in Frage stellen, ob es überhaupt sinnvoll ist, Filmmusik aus dieser Ära als Produkt eines Individuums zu betrachten, wenn man bedenkt, wie der Arbeitsablauf innerhalb der Filmstudios Hollywoods ausgesehen hat (Schatz 1988: S. 5–6; Winters 2016: S. 51–52). Zum anderen weil es in einigen Selbstdarstellungen Passagen gibt, welche ebenfalls für diese Überlegung sprechen, beispielsweise in den Texten Antheils oder Raksins (Antheil 1935: S. 210; Raksin 2012: Kap. 9). Zuletzt wird darauf eingegangen, wie Filmmusik aus der Zeit des Studiosystems wahrgenommen wurde und ob dies den Schaffensprozess, beziehungsweise die Zufriedenheit der Komponist*innen mit ihrer Tätigkeit beeinflusst hat. Laut Darby und Du Bois gehen die Meinungen und Kritiken über Filmmusik stark auseinander (Darby, Du Bois 1990: S. xi). Dabei ist besonders erwähnenswert, dass einige Filmmusik-Komponist*innen selbst ein negatives Bild von Filmmusik in ihren Selbstdarstellungen teilen, so beispielsweise Rózsa oder Copland, wodurch eine weitere, interessante Perspektive auf den Schaffensprozess von Filmmusik aus der Sicht der Komponist*innen gegeben werden kann (Rózsa 1989: S. 108; Copland 1941: S. 260).

6.1 Zeitdruck während des Komponierens

Ein immer wiederkehrendes Thema innerhalb der behandelten Selbstdarstellungen ist der immense Zeitdruck während des Komponierens von Filmmusik, so etwa bei Skinner. Grund für diesen Zeitdruck sei gewesen, dass sowohl die musikalische- als auch die Sound-Abteilung in der Regel als letzte Abteilungen an einem Film arbeiteten. Wenn es in den vorherigen Arbeitsschritten der Filmproduktion, also beispielsweise beim Filmdreh oder -schnitt, zu Verzögerungen gekommen war, sei dementsprechend weniger Zeit bis zur Veröffentlichung des Filmes, und dadurch auch weniger Zeit für das Schaffen der Musik geblieben (Skinner 1950: S. 46). Diesen Umstand beschreibt auch Steiner:

„I have had stretches of work for fifty-six consecutive hours without sleep, in order to complete a picture for the booking date. The reason for this is the fact that the major film companies sell their pictures for a certain date before they have even been produced; and, if the film's final editing has been delayed through some unforeseen happening, the music and re-recording departments have to pitch in to make up for lost time" (Steiner 2011: S. 229).

Auch Antheil schreibt ähnliches zu diesem Thema und teilt seinen Unmut über die daraus resultierenden Arbeitsverhältnisse folgendermaßen:

„In den Ateliers geht die Rede, daß die Musikabteilungen der letzte herumgestoßene Hund des ganzen Filmwesens seien. Erstens haben sie das niedrigste Budget - und das ist hier wichtig. Zweitens bekommen sie das abgedrehte Material und die Längenangaben zuletzt und haben deshalb weniger Zeit für ihre Arbeit als alle andern Abteilungen - nicht einmal die Cutter-Abteilung ist davon ausgenommen. Man schert sich den Teufel um die Musiker. Und das ist schlimm" (Antheil 1960: S. 335).

In diesem Zitat erwähnt Antheil auch die Rolle des Budgets, welches der musikalischen Abteilung zur Verfügung stand. So seien ökonomische Faktoren ausschlaggebend dafür gewesen, wie viel Zeit die Komponist*innen für die Fertigstellung von Filmmusik hatten. Dies beschreibt Antheil auch folgendermaßen:

„It is well to consider the economic factors in motion picture production which have developed this 'forcing' process. If a picture needs music at all, it usually needs it badly when the film cutting time is over. It is at this advanced moment that the score must be 'dubbed' into the picture, that is, run in final orchestral form into the first 'soundtrack'. [...] Every Minute longer that it takes to 'dub' the final score into the picture, and so delay its release, will cost the film company the interest on its tied-up capital which may amount to one thousand dollars a day. Thus it is cheaper to keep a staff of composers on salary, ready to produce a score overnight if necessary" (Antheil 1935: S. 210).

Raksin teilt außerdem folgenden Gedanken zu diesem Thema:

„At Universal I found myself collaborating on several films with colleagues whose sole unifying musical characteristic seems to have been the ability to produce entire scores in only a few days. The 'rush' was the name by which this debilitating process was known" (Raksin 2012: Kap. 9).

Um zu zeigen, wie verschiedene Komponist*innen mit Zeitdruck umgegangen sind und wie dieser wahrgenommen wurde, folgen nun einige Beispiele aus deren Selbstdarstellungen. Zunächst folgt eine Anekdote aus der Autobiographie Raksins, welche das Ausmaß des in den Filmstudios herrschenden Zeitdrucks aus der Sicht des Komponisten zeigt. Darin erzählt Raksin folgendes über den Beginn seiner Karriere in Hollywood: Im Jahr 1935, mit gerade 23 Jahren, habe Raksin ein Telegramm von seinem ehemaligen Arbeitskollegen und Freund Eddie Powell erhalten, welches seine berufliche Zukunft unwiderruflich verändern würde. Powell habe zu dieser Zeit als Orchestrierer im Filmstudio United Artists gearbeitet, unter anderem mit bekannten Größen wie Charlie Chaplin oder Alfred Newman und bot Raksin in dem Telegramm nun ebenfalls eine Stelle als Orchestrierer bei United Artists an. Dies sei eine einmalige Gelegenheit für die musikalische Karriere des jungen Raksin gewesen. Deshalb sei er schon einige Tage später auf eine Zugreise von New York nach Los Angeles aufgebrochen. Bei seiner Ankunft sei Raksin von Powell und Herb Spencer persönlich vom Bahnhof abgeholt worden. Letzterer sei damals auch Orchestrierer bei United Artist gewesen und habe Jahre später besonders für seine Zusammenarbeit als Orchestrierer mit dem Komponisten John Williams bei Filmen wie *Star Wars* (1977) oder *Close Encounters of the Third Kind* (1977) Bekanntheit gewonnen. Doch nach einem gemeinsamen Abendessen habe Raksin eine unerfreuliche Überraschung erwartet, denn an Entspannung nach der Zugreise war zunächst nicht zu denken (Raksin 2012: Kap. 8). Dies beschreibt Raksin in seiner Autobiographie folgendermaßen:

„[...] it came as a rude shock when at dinner Powell and Spencer informed me that our next stop would be the United Artists Studio, where I would be pressed into service to help them redeem the time they had expended on the welcoming festivities. It seemed that a recording had been scheduled for the next morning: Alfred Newman would be conducting the score of a new Goldwyn picture, *Barbaray Coast*, and Eddie and Herb still had a small mountain of sketches to orchestrate before the copyists came in at 3. a.m” (Raksin 2012: Kap. 8).

Auch in einer weiteren Passage seiner Autobiographie beschreibt Raksin den teilweise immensen Zeitdruck bei der Arbeit in einem Filmstudio. So beschreibt der Komponist den Schaffensprozess der Filmmusik von *The Harvey Girls* (1946) des Regisseurs George Sidney im Filmstudio Metro-Goldwyn-Mayer folgendermaßen:

„Arranging one of those enormous production routines means round-the-clock effort, partially sustained by coffee and prescription stimulants. Sitting at the piano and drafting table for consecutive twenty-hour days can be unnerving, especially when one is seeking ways of adapting and elaborating the same tune over and over” (Raksin 2012: Kap. 11).

Eine Begebenheit aus der Autobiographie Rózsas zeigt wiederum, wieso Änderungen an Filmmusik manchmal auch in letzter Instanz durchgeführt werden mussten, wodurch die Komponist*innen ebenfalls unter starken Zeitdruck gerieten. So beschreibt Rózsa diesbezüglich folgendes: Rózsa sei als musikalischer Leiter im Filmstudio Korda Studios tätig gewesen, als der Film *To Be or Not to Be* (1942) des Regisseurs Ernst Lubitsch produziert wurde. Die Musik für den Film sei teilweise von Rózsa selbst und teilweise von dem Komponisten Werner Heymann komponiert worden. Am Tag der Aufnahme habe sich jedoch herausgestellt, dass Lubitsch die Filmmusik einer Szene, welche von Heymann komponiert worden war, nicht im Geringsten zusagte. Des Weiteren, so Rózsa, habe der Regisseur Rózsa als musikalischen Leiter für Heymanns Versagen verantwortlich gemacht, weshalb Rózsa selbst für Ersatz sorgen sollte. Zu diesem Zeitpunkt war es zehn Uhr vormittags und die neue Filmmusik musste laut Rózsa noch am selben Tag bis sechs Uhr abends fertig gestellt werden, da kein Budget für eine Wiederholung der Aufnahme vorhanden war. Rózsa habe deshalb bloß wenige Stunden für dieses Unterfangen zur Verfügung gehabt. Doch trotz dieses großen Zeitdrucks habe es der Komponist mit Hilfe von zwei Orchestrirer*innen und zwei Kopist*innen geschafft, rechtzeitig fertig zu werden (Rózsa 1989: S. 123–124). Rózsa schreibt des Weiteren, dass das Schaffen von Filmmusik bis auf wenige Ausnahmen generell von Zeitdruck begleitet war:

„[...] film scores have to be written in next to no time. A film may be years in the writing, years in the preparing, years in the making; yet the music, one of its most important constituents, is almost without exception rushed through in a few weeks” (Rózsa 1989: S. 205).

Die bisher genannten Beispiele haben gezeigt, wie verschiedene Komponist*innen starken Zeitdruck bei der Arbeit in einem Filmstudio wahrnahmen. Jedoch gibt es auch Darstellungen, worin die Komponist*innen beschreiben, keinen besonderen Zeitdruck bei ihrer Arbeit verspürt zu haben, beispielsweise Rózsa, Skinner sowie Korngold (Rózsa 1989: S. 189–190; Skinner 1950: S. 5; Korngold 2011: S. 232). Als eine dieser Ausnahmen nennt Rózsa seine Arbeit an der Filmmusik zu *Ben Hur* (1959) des Regisseurs William Wyler. Der Film, so Rózsa, habe mit drei Stunden und vierundvierzig Minuten eine ungewöhnlich lange Spielfilmlänge. Dies habe dazu geführt, dass auch die Postproduktion des Filmes um ein Vielfaches länger dauerte als gewöhnlich. Im Endeffekt habe Rózsa aufgrund dieses Umstands eineinhalb Jahre zur Verfügung gehabt, um die Filmmusik zu vervollständigen, also deutlich länger als in den bisher genannten Beispielen (Rózsa 1989: S. 189–190).

Eine weiteres Beispiel gibt Skinner. So beschreibt dieser, dass er für die Komposition und die Orchester-Proben des Liedes *A Pretty Girl is Like a Melody* aus der Filmmusik für *The Great Ziegfeld* (1936) des Regisseurs Robert Z. Leonard sechs Wochen Zeit hatte, also mehr, als oftmals für die gesamte Filmmusik eines Filmes verfügbar war (Skinner 1950: S. 5). Korngold schreibt wiederum, dass er seine kompositorische Tätigkeit auf zwei Filme jährlich beschränkt habe, um mehr Zeit für seinen Schaffensprozess zu haben (Korngold 2011: S. 232). Dies scheint dem Komponisten aufgrund seiner Stellung als Freelancer möglich gewesen zu sein:

„However I am fully aware of the fact that I seem to be working under much more favorable conditions than my Hollywood colleagues who quite often have to finish a score in a very short time and in conjunction with several other composers. So far, I have successfully resisted the temptations of an all-year contract because, in my opinion, that would force me into factory-like mass production. I have refused to compose music for a picture in two or three weeks or in an even shorter period. I have limited myself to compositions for just two major pictures a year” (Korngold 2011: S. 232).

Die Beispiele dieses Kapitels haben gezeigt, dass das Schaffen von Filmmusik aus der Sicht der Komponist*innen zu Zeiten des Studiosystems nicht zwingend mit Zeitdruck verbunden war, wie Rózsa, Skinner, oder Korngold darlegen (Rózsa 1989: S. 189–190; Skinner 1950: S. 5; Korngold 2011: S. 232). Jedoch wird Zeitdruck von mehreren Komponist*innen auch als ein fester Bestandteil ihrer täglichen Arbeit genannt, unter anderem von Steiner, Antheil oder Raksin (Steiner 2011: S. 229; Antheil 1960: S. 335; Raksin 2012: Kap. 9). Ein weiterer nennenswerter Aspekt, welcher ebenfalls diesbezüglich beschrieben wird, ist, dass Filmstudios oft eine Gruppe von Komponist*innen fest anstellten, welche gemeinsam arbeiteten, um die Produktionskosten von Filmmusik möglichst effizient und kostengünstig zu gestalten, wie es das erwähnte Zitat Antheils zeigt (Antheil 1935: S. 210). Die dadurch entstehende Zusammenarbeit der Komponist*innen ist dabei komplexer, als man vielleicht vermuten würde und wird deshalb im nächsten Abschnitt näher untersucht.

6.2 Komposition als kollaborativer Prozess

Laut Winters werden in traditionellen Strömungen der Musikwissenschaft häufig einzelne Komponist*innen als alleinige, geniale Schöpfer*innen von Filmmusik behandelt. Dies sei problematisch, da die Frage nach Urheberschaft in der Filmmusik sehr komplex sei und letztere häufig in einem kollaborativen Prozess zwischen verschiedenen Mitgliedern eines Filmteams entstünde. So seien beim Schaffen von Filmmusik neben Komponist*innen auch weitere Musiker*innen, Toningenieur*innen, Produzent*innen, sowie Regisseur*innen involviert. Des Weiteren sei es besonders zu Zeiten von Hollywoods Studiosystem weit verbreitet gewesen, dass verschiedenste Mitarbeiter*innen einer musikalischen Abteilung in ständiger Absprache mit Produzent*in und Studioleiter*in gemeinsam an Filmmusik arbeiteten (Winters 2016: S. 51–52). Laut Cooke war diese Arbeitsweise insbesondere während der 1930er Jahre ersichtlich (Cooke 2008: S. 72). Trotzdem war es damals üblich, dass bloß eine dieser Personen als Urheber*in der Filmmusik genannte wurde, so Winters, beispielsweise der*die musikalische Leiter*in. Dies könnte einer der Gründe sein, weshalb in der Vergangenheit häufig einzelne der damals tätigen Komponist*innen als alleinige Schöpfer*innen von Filmmusik erforscht wurden. Heutzutage werde es jedoch sowohl in der Musikwissenschaft als auch in der Filmwissenschaft immer üblicher, dass bei der Frage nach der Urheberschaft von Filmen und Filmmusik auch die Kollaboration von verschiedenen Mitwirkenden eines Filmes behandelt wird (Winters 2016: S. 51–54). So schreibt Schatz beispielsweise folgendes zu diesem Thema:

„Auteurism itself would not be worth bothering with if it hadn't been so influential, effectively stalling film history and criticism in a prolonged stage of adolescent romanticism. But the closer we look at Hollywood's relations of power and hierarchy of authority during the studio era, at its division of labor and assembly-line production process, the less sense it makes to assess filmmaking or film style in terms of the individual director – or *any* individual, for that matter” (Schatz 1988: S. 5).

Schatz schreibt des Weiteren, dass es wenig Sinn mache, einzelne Menschen als alleinige Schöpfer*innen eines Filmes zu sehen, je besser man die Machtverhältnisse, die Hierarchie der Autoritätspersonen, die Arbeitsverteilung und den fließbandartigen Produktionsprozess innerhalb der Filmstudios Hollywoods zu Zeiten des Studiosystems verstünde. Denn die Qualität und Kunstfertigkeit der damaligen Filme sei kein Ausdruck eines Individuums, sondern vielmehr ein Produkt, welches durch das Zusammentreffen verschiedener institutioneller Kräfte entstanden sei (Schatz 1988: S. 5–6). Zwar bezieht sich Schatz bei dieser Aussage eher auf die Rolle von Regis-

seur*innen innerhalb der Filmstudios, doch im folgenden Kapitel wird untersucht, ob sich die von Schatz genannten Aspekte womöglich auch in der Wahrnehmung der Komponist*innen widerspiegeln. Des Weiteren wird geklärt, ob die Frage nach der Urheberschaft von Filmmusik aus der Zeit von Hollywoods Studiosystems von den Komponist*innen ebenfalls so komplex dargestellt wurde wie in Winters Schilderungen. Dabei wird besonders auf eine Art des Komponierens von Filmmusik eingegangen, welche Shuken in einem Interview mit Bernstein *staff composing* nennt. Diese sei bis zu den 1940er Jahren vor allem für B-Movies angewendet worden (Bernstein 2004: S. 111). Bei dieser Art des Komponierens, so Hubbert, arbeiteten mehrere Komponist*innen gleichzeitig gemeinsam an der Musik für einen Film. Diese Praxis sei sowohl kosten-, als auch zeitsparend gewesen. Da mehrere Komponist*innen gleichzeitig an der Musik für einen Film arbeiteten, konnte diese zügig fertiggestellt werden, wodurch die Filmstudios in Hollywood die Möglichkeit hatten, wöchentlich Musik für zahlreiche Filme zu produzieren (Hubbert 2011: S. 173). Um zu zeigen, wie diese Praxis von verschiedenen Komponist*innen wahrgenommen wurde, folgen nun Beispiele aus den untersuchten Selbstdarstellungen. So schreibt Raksin beispielsweise folgendes über die Arbeit im Filmstudio Warner Bros.:

„They showed me only certain sequences: main or end titles, montages, chases-scenes in which music would play a more audible role than in most film scoring. In many cases there was hardly enough time to find out what the rest of the story was about, let alone to see the entire film. In this haphazard way I became a kind of featured link in a super-assembly line” (Raksin 2012: Kap. 9).

Hier vergleicht Raksin, ähnlich wie Schatz, die Arbeit in einem Filmstudio mit Fließbandarbeit. Dabei habe der Komponist in vielen Fällen weder weitere Szenen, noch die Handlung des Filmes, oder die Filmmusik des restlichen Filmes gekannt (Raksin 2012: Kap. 9). Auch Antheil beschreibt Ähnliches:

„For Hollywood has a group formula for making music. Every studio keeps a staff of seventeen to thirty composers on annual salary. They know nothing about the film till the final cutting day, when it is played over for some or all of them, replayed and stopwatched. Then the work is divided; one man writes war music, a second does the love passages, another is a specialist in nature stuff, and so on. After several days, when they have finished their fractions of music, these are pieced together, played into 'soundtrack', stamped with the name of a musical director, and put on the market as an 'original score'” (Antheil 1935: S. 210).

Besonders erwähnenswert an Antheils Beschreibung ist, dass diesem zufolge verschiedene Komponist*innen auf unterschiedliche Arten von Filmszenen spezialisiert waren und vorrangig für solche Musik schufen (Antheil 1935: S. 210). Auch Kaper und Friedhofer beschreiben in Interviews mit Bernstein, dass die Komponist*innen in

den Filmstudios Metro-Goldwyn-Mayer und 20th Century Fox kollektiv als Gruppe tätig waren und die einzelnen Komponist*innen dabei oft auf bestimmte Arten von Filmszenen spezialisiert waren (Bernstein 2004: S. 16, 534). Friedhofer beschreibt die Situation im Filmstudio 20th Century Fox in seinem Interview mit Bernstein beispielsweise folgendermaßen, wobei auch hier ersichtlich wird, dass die Komponist*innen nicht als Urheber*innen ihrer Filmmusik genannt wurden:

„Composers were type cast, so-and-so was a great man for string arrangements, so-and-so was a great man for chases, etc. [...] I had done several which had best be forgotten, at Fox, where nobody was getting any screen credit at all. They felt it would give the composer-arranger delusions of grandeur” (Bernstein 2004: S. 16, 21).

Einen weiteren diesbezüglich interessanten Aspekt nennt Palmer: So sei es möglich gewesen, dass eine Gruppe von Komponist*innen einsprang, um die Filmmusik eines*r einzelnen*r Komponist*in fertig zu stellen, falls diese*r aufgrund von Zeitmangel nicht fähig war, diese rechtzeitig zu beenden. Trotzdem sei dabei bloß der*die ursprüngliche Komponist*in als einzige*r Urheber*in genannt worden, wodurch heute schwer festzustellen ist, welche Komponist*innen tatsächlich an der Filmmusik damaliger Filme mitgewirkt haben:

„There was no guarantee of a proper breathing space between jobs, since emergencies would always be liable to arise: changes might be made in a just-previewed picture necessitating patches of re-scoring, and if the original composer was not available (because he had already started a new assignment) anybody who happened to be 'between assignments' could be called in to help. Or this same composer, theoretically vacationing, might receive an SOS from a colleague unable to meet his deadline and therefore appealing for help. Any help thus given would be rewarded in terms of royalty payments but no screen credit. This procedure was facilitated by the stylistic uniformity of much studio music, and for every one detected instance we may be sure that many more have never come to light” (Palmer 1990: S. 26).

Auch Green schildert dies in einem Interview mit Bernstein und fügt hinzu, dass der wichtigste Aspekt für Sam Katz, damals Produktionsleiter im Filmstudio Metro-Goldwyn-Mayer, die schnelle Fertigstellung der Filmmusik war:

„In those days the schedules were so terrible, but Sam Katz was the head of production [at Metro-Goldwyn-Mayer] and his attitude was that music was an assembly line job and so-and-so was the composer of record and credit - if he couldn't finish the picture, put 12 guys on it and finish it” (Bernstein 2004: S. 346).

Ähnliches beschreibt Rózsa, wobei ersichtlich wird, dass der Komponist kein Befürworter dieser Praxis war. So schreibt Rózsa folgendes über die Fertigstellung der Filmmusik für den Film *The Naked City* (1948) des Regisseurs Jules Dassin, produziert vom Filmstudio Universal:

„[...] the premiere date was already fixed and left just two weeks to write and record the music. It was an impossible deadline for me to meet, and I refused to accept any 'help' from other composers (a regular Hollywood practice, which I was to fight against in my MGM contract, whereby other composers work uncredited on individual sequences using the credited composer's thematic material). So Schwarzwald suggested that Frank Skinner, a staff composer at Universal, score the less important dialogue sequences while I cover all the 'foreground' areas a proposal agreed to as long as Skinner received screen credit along with me” (Rózsa 1989: S. 153)

Auch Mancini beschreibt diese Art des Komponierens in einem Interview mit Bernstein, betont dabei jedoch, dass die Komponist*innen im Filmstudio Universal nicht alle auf diese Weise Musik schufen. Je länger ein*e Komponist*in in einem Filmstudio arbeitete, desto eher hatte diese*r die Möglichkeit, die Musik für einen gesamten Film zu schreiben, so Mancini (Bernstein 2004: S. 491). Dies beschreibt auch Friedhofer in einem Interview mit Bernstein. So hatten Komponist*innen laut Friedhofer mehr kreative Möglichkeiten und auch eher die Chance, die gesamte Filmmusik für einen Film zu komponieren, je angesehener und erfolgreicher diese in den Augen ihrer Vorgesetzten waren. Steiner beispielsweise habe schon in den frühen 1930er Jahren als alleiniger Komponist die Filmmusik für gesamte Filme geschrieben. Deshalb habe Steiner als Pionier dieser Praxis gegolten (Bernstein 2004: S. 16, 21). So auch Korngold, welcher Friedhofer zufolge eine „carte blanche” (Bernstein 2004: S. 21) bei seiner Arbeit als Komponist hatte und dadurch beim Kompositionsprozess die Möglichkeit hatte sehr eigenständig zu handeln (Bernstein 2004: S. 21). Diese Beispiele zeigen, dass aus der Sicht der Komponist*innen nicht alle Komponist*innen in den Filmstudios gleich behandelt wurden und, dass sich mehrere Faktoren auf den kreativen Spielraum ihrer Tätigkeit auswirken konnten. So schien ein*e Komponist*in eher die Möglichkeit gehabt zu haben, die Musik für einen gesamten Film zu komponieren und als Urheber*in genannt zu werden, wenn diese*r bereits länger in einem Filmstudio arbeitete, oder sehr erfolgreich war, wie es von Mancini und Friedhofer in den Interviews mit Bernstein beschrieben wurde (Bernstein 2004: S. 16, 491).

Dies könnte auch der Grund sein, wieso Rózsa die Möglichkeit hatte, sich zu weigern, dass ihm eine Gruppe von Komponist*innen bei der Fertigstellung der Filmmusik für den Film *The Naked City* (1948) half, ohne dafür als Urheber*innen genannt zu werden, wie es Rózsa in seiner Autobiographie beschreibt (Rózsa 1989: S. 153). Denn laut Wescott galt Rózsa damals (und heute) als einer der erfolgreichsten Filmmusik-Komponisten Hollywoods (Steven D. Wescott 2020).

Eine weitere Art kollaborativ entstehender Filmmusik nennt Mancini in seiner Autobiographie. Darin beschreibt der Komponist, dass es bei Universal während der 1950er Jahre üblich war, für Low-Budget-Filme keine originale Filmmusik zu komponieren. Stattdessen seien Teile von bereits bestehender Filmmusik, welche sich im Besitz des Filmstudios befand, miteinander kombiniert worden, um so neue Filmmusik zu schaffen. Da damals Universal und nicht die Komponist*innen die Rechte an der Filmmusik bereits erschienener Filme besaß, war dies eine besonders preisgünstige Variante, Filmmusik zu schaffen, so Mancini (Mancini, Lees 2001: S. 71–72). Cooke zufolge wurde diese Praxis im Jahr 1944 verboten, jedoch hätten auch danach noch einige Komponist*innen ihre früheren Werke wiederholt verwendet, beziehungsweise Teile anderer Werke kopiert (Cooke 2008: S. 73). Mancini beschreibt diesen Prozess in seiner Autobiographie folgendermaßen:

„Cheap period pictures and westerns usually got this treatment. Anything in the Universal music library was fair game. If Universal owned it, we could steal it. I used a lot of music by Miklos Rozsa [sic] from *The Killers*, the Hemingway story, Rozsa [sic] had no say in this. The studios, not the composers, owned the scores. [...] you'd go to the library and tell Nick Nuzzi, 'Give me the music from so-and-so and so-and-so' - pictures you thought might have some things you could use. You'd get a big stack of music by eight or ten different composers and proceed to create a score out of it. [...] The trick was to fit these bits together smoothly. Sometimes I'd score a new bar or two as a bridge, perhaps going from a few bars of Frank Skinner to a bit by Miklos Rozsa [sic]” (Mancini, Lees 2001: S. 71–72).

Das Zitat von Mancini zeigt, dass kollaborativ entstandene Filmmusik nicht unbedingt von mehreren Komponist*innen gleichzeitig erschaffen werden musste. Des Weiteren wird durch dieses Beispiel Mancinis ersichtlich, dass die Komponist*innen der verwendeten Passagen hierbei kein Mitspracherecht hatten, da die Filmstudios die Rechte an der von diesen produzierten Filmmusik besaßen (Mancini, Lees 2001: S. 71–72). Mancini nennt hier als Beispiel die Verwendung früherer Filmmusik Rózsas. Auch dies ist interessant, da in dem eben genannten Zitat von Rózsa ersichtlich ist, dass der Komponist kein Befürworter der Praxis war, dass mehrere Komponist*innen an Filmmusik arbeiteten, ohne dabei als Urheber*innen genannt zu werden (Rózsa 1989: S. 153). Wahrscheinlich war der Komponist also auch nicht erfreut darüber, dass seine Musik teilweise wiederverwendet wurde, ohne, dass er dabei ein Mitspracherecht hatte, beziehungsweise als Urheber genannt wurde.

Zu Beginn dieses Kapitels standen Aussagen von Schatz und Winters, in welchen beschrieben wurde, dass die Frage nach Urheberschaft bei der Filmmusik des Studiosystems sehr komplex sei (Winters 2016: S. 51–54; Schatz 1988: S. 5). Die im Anschluss genannten Beispiele haben gezeigt, dass dieser Aspekt auch von verschiede-

nen Komponist*innen als sehr komplex wahrgenommen wurde, die Aussagen von Winters und Schatz stimmen somit mit den Berichten der Komponist*innen überein. Ein Beispiel hierfür ist die genannte Darlegung des *staff composing* von Raksin und Antheil (Raksin 2012: Kap. 9; Antheil 1935: S. 210). Deshalb kann es unter Umständen schwer nachvollziehbar sein, welche Komponist*innen tatsächlich an der Entstehung von Filmmusik aus der damaligen Zeit beteiligt waren, wie Palmer anmerkt (Palmer 1990: S. 26). Daraus lässt sich schließen, dass genau recherchiert werden sollte, bevor ein*e einzige*r Komponisten*in als alleinige*r Urheber*in von Filmmusik genannt wird, wenn es sich um eine Produktion aus der Zeit des Hollywood Studiosystems handelt und, dass es in einigen Fällen vielleicht nicht möglich ist, die Urheberschaft von Filmmusik aus dieser Zeitspanne vollkommen nachzuvollziehen. Zudem sollte bei der Untersuchung von Selbstdarstellungen besonders berühmter, beziehungsweise erfolgreicher Filmmusik-Komponist*innen aus der Zeit von Hollywoods Studiosystem bedacht werden, dass diese Komponist*innen aufgrund ihres Erfolges womöglich größeren kreativen Spielraum hatten, als Kollege*innen, welche weniger bekannt waren und deshalb vorrangig beim *staff composing* mitgewirkt haben, wie die Interviews von Mancini und Friedhofer mit Bernstein gezeigt haben (Bernstein 2004: S. 16, 21, 491). Somit ist es unter Umständen möglich, dass die Selbstdarstellungen besonders berühmter Komponist*innen dieser Ära nicht als repräsentatives Beispiel für die Tätigkeit weiterer, weniger bekannter Komponist*innen in Hollywoods Studiosystem dienen können, welche vorrangig beim *staff composing* mitgewirkt haben und unter Umständen heute nicht mehr namentlich bekannt sind. Hierbei muss noch ergänzt werden, dass die genannten Zitate ausschließlich die kollaborative Zusammenarbeit zwischen verschiedenen Komponist*innen behandelt haben, ohne dabei auf weitere Mitarbeiter*innen der Filmstudios Hollywood einzugehen, welche laut Winters ebenfalls maßgeblich bei der Produktion von Filmmusik involviert waren (Winters 2016: S. 51–52). Wie dieser Aspekt von verschiedenen Komponist*innen dargestellt wird, wird jedoch in Kapitel fünf untersucht. Zunächst folgt eine Darstellung der Rezeption von Filmmusik während des Studiosystems.

6.3 Die ästhetische Beurteilung von Filmmusik als Musikgenre

Darby und Du Bois zufolge gibt es eine weite Bandbreite von Meinungen und Kritiken über Filmmusik. So würden einige klassisch ausgebildete Musiker*innen und Kritiker*innen die Ansicht teilen, dass der musikalische Stil von Filmmusik von den kommerziellen Bedürfnissen der Filmindustrie beeinflusst wird, wodurch die ästhetischen Vorstellungen der Komponist*innen oft nicht kompromisslos realisiert werden könnten. Andere Menschen seien wiederum große Fans von Filmmusik und würden diese auch außerhalb der Betrachtung von Filmen als eigenständiges Werk schätzen, beispielsweise durch den Kauf von Soundtracks, oder den Besuch von Konzerten, bei welchen Filmmusik aufgeführt wird (Darby, Du Bois 1990: S. xi). Davis ergänzt, dass Hollywood zur Zeit des Studiosystems im Allgemeinen auf sehr unterschiedliche Weisen wahrgenommen wurde, einerseits als ein Ort des Luxus, wo Träume in Erfüllung gingen, andererseits als gottlose Stadt, welche sich durch Ausschweifungen jeglicher Art auszeichnete (Davis 1993: S. 324). Nun stellt sich die Frage, wie sich verschiedene Komponist*innen aus der Zeit des Studiosystems selbst zu der Rezeption und Qualität damaliger Filmmusik geäußert haben und ob die eben genannte negative Wahrnehmung von Filmmusik, sowie von Hollywood im Allgemeinen, womöglich auch deren Schaffensprozess beeinflussen konnte. Letzteres ist eine interessante Fragestellung, da durch die untersuchten Selbstdarstellungen ersichtlich wird, dass einige Komponist*innen, welche in Hollywoods Studiosystem tätig waren, selbst eine konfliktäre, beziehungsweise negative Meinung über Filmmusik beschreiben, unter anderem Rózsa oder Copland (Rózsa 1989: S. 111; Copland 1941: S. 260). Palmer bemerkt beispielsweise folgendes zu der Rezeption von Filmmusik aus der Zeit des Studiosystems: „Many allege that there is a stylistic anonymity about much Hollywood film music and a notable absence of top-flight creative talent among the ranks of composers“ (Palmer 1990: S. 23). Ähnliches schreibt auch Rózsa über die Filmmusik seiner damaligen Kolleg*innen: „I made serious efforts to get to know the music of my new colleagues in the film world, but frankly I was not impressed. Each score was credited to a different composer, but the music all sounded much the same“ (Rózsa 1989: S. 111). Copland wiederum bezeichnet die damalige Filmmusik als „artistically of a low order“ (Copland 1941: S. 260). Die genannten Komponisten beschreiben den Stil der damaligen Filmmusik also als austauschbar und künstlerisch von untergeordneter Bedeutung (Rózsa 1989: S. 111; Copland 1941: S. 260).

Tiomkin schreibt in seiner Autobiographie auch, dass Hollywood damals innerhalb künstlerischer Kreise im Allgemeinen als vulgär wahrgenommen wurde (Tiomkin, Buranelli 1959: S. 153). Diese negative Wahrnehmung Hollywoods und der dortigen Filmmusik könnte einer der Gründe sein, wieso einige Komponist*innen in ihren Selbstdarstellungen eine Sehnsucht nach Anerkennung außerhalb des Filmgeschäfts beschreiben. So schreibt Rózsa diesbezüglich in seiner Autobiographie folgendes:

„My responsibilities as Korda's one-man music department left me little time for my own non-film music, but my name gradually became known through concert performances. Within a year I was accepted in Los Angeles as something more than a 'film composer'" (Rózsa 1989: S. 108).

Dieser Zwiespalt zwischen Rózsas Arbeit als Filmmusikkomponist und dem Wunsch nach Anerkennung seiner Musik außerhalb dieser Tätigkeit ist ein Thema mit welchem sich der Komponist in seiner Autobiographie ausführlich auseinandergesetzt hat. In Anlehnung daran betitelte Rózsa das genannte Werk auch *Double Life*, also als ein „Doppelleben“ zwischen diesen zwei Tätigkeiten, in Anspielung an den Film *A Double Life* (1947) des Regisseurs George Cukor, für den Rózsa die Musik komponierte (Rózsa 1989: S. 156, 159). Dieser Zwiespalt könnte auch mit Rózsas Misfallen der damaligen Filmmusik in Zusammenhang stehen, welches in seinem eben erwähnten Zitat deutlich wird (Rózsa 1989: S. 111). Womöglich wollte sich Rózsa deshalb von anderen Filmmusikkomponist*innen künstlerisch distanzieren. Schlussendlich schreibt Rózsa gegen Ende seiner Karriere in Bezug auf dieses Gefühl der Zerrissenheit folgendes:

„For me a burning question has always been: was I right to devote so much creative energy to the writing of film music? Did I betray my heritage? My view is that I did not, inasmuch as I never lost sight of my *real* profession: that of a composer, not of music to order but simply of the music that was in me to write" (Rózsa 1989: S. 232).

Auch Antheil teilt in seiner Autobiographie ähnliche Gedanken:

„[Ich hatte Bedenken, dass] ich nicht den ganzen Tag Filmmusik komponieren und meine eigene Musik - die Dritte Symphonie - in der Nacht schreiben konnte. Das Komponieren einer Symphonie ist eben ein zu organischer Prozeß. Wenn ich zum Beispiel gerade an einem verzwickten symphonischen Problem arbeite, gelingt es mir häufig, abends damit zu Bett zu gehen und morgens, wenn ich aufwache, das Problem gelöst vor mir zu sehen. Doch wenn ich am Tag auch Filmmusik schreibe - die in keinem Fall die gleichen Maßstäbe erreicht, selbst wenn mancher auch behauptet, daß die Filmpartituren heutzutage ausgezeichnet seien, dann geschieht es sehr häufig, daß ich über Nacht die verschiedenen Musikgattungen in meinem Unterbewußtsein verwirren und ich meistens entsetzliche Mühe damit habe, sie tagsüber wieder auseinander zu sortieren. Meine Symphonie erhält auf diese Weise abgeschmackte Film-Übergänge, während die Filmmusik plötzlich hochkultivierte Tendenzen annimmt, die meinem Regisseur und Produzenten ganz und gar nicht gefallen" (Antheil 1960: S.312).

Jedoch schreibt Antheil zu einem späteren Zeitpunkt in seiner Autobiographie auch, dass er während der 1930er Jahre bei Paramount ebenfalls Musik komponierte, welche ihm „keinesfalls unsympathisch“ (Antheil 1960: S. 314) war, woraus sich schließen lässt, dass der Komponist mit seinen Kompositionen für Filme nicht vollkommen unzufrieden war (Antheil 1960: S. 313–314). Ähnlich wie Rózsa und Antheil beschreibt auch Tiomkin einen inneren Konflikt zwischen seiner Tätigkeit als Filmkomponist und seinen musikalischen Aspirationen außerhalb des Filmgeschäfts:

„The way I play the Hollywood game today is to say I write music only for money. What would Glazunov or Busoni say? Sometimes I think of that and feel a twinge in my artistic conscience. What of the ideals of music to which I had been educated, the scholastic training, the high purpose? Maybe I've been false to them. Maybe I've thrown my life away“ (Tiomkin, Buranelli 1959: S. 219).

Tiomkins Motivation Filmmusik zu schreiben scheint also vor allem von finanziellen Gründen motiviert gewesen zu sein. Der Komponist beschreibt diesen Zwiespalt zwischen der Notwendigkeit Geld zu verdienen und der Verwirklichung der eigenen, sowie der im Zuge seines Musikstudiums erlernten künstlerischen Ideale auch als „eternal conflict“ (Tiomkin, Buranelli 1959: S. 124). Gleichzeitig schreibt Tiomkin ebenfalls, dass er sich durch die Arbeit als Filmkomponist nicht gänzlich artistisch unerfüllt fühlte:

„When I say I write music only for money, it isn't entirely true. Music for movies gives me many opportunities to compose in as fine a style as I am capable of. There's a chance for a fugal passage trimly written, here a rondo; and I can even speak learnedly of a passacaglia in a picture. The score I wrote for Hemingway's *The Old Man and the Sea* was in the style of a symphonic poem for concert“ (Tiomkin, Buranelli 1959: S. 220).

Bezüglich des finanziellen Aspekts merkt Palmer an, dass einige Filmmusik-Komponist*innen, welche damals in einem Filmstudio angestellt waren, abseits ihrer Tätigkeit kein großes Interesse an Musik hatten, sowie Filmmusik nicht als Kunst betrachteten und deshalb vorrangig des Geldes wegen als Komponist*innen arbeiteten. Tatsächlich seien Scharen von Menschen zur damaligen Zeit hauptsächlich aus finanziellen Gründen nach Hollywood gereist, um verschiedene Positionen innerhalb der Filmstudios einzunehmen, da dies lukrativer war als viele andere Arbeitsfelder. Darunter sei eine so große Anzahl als Filmkomponist*innen tätig gewesen, dass viele von deren Namen heute in Vergessenheit geraten sind, so nennt Palmer hier beispielsweise Gerard Carbonara, Alberto Colombo, oder Mort Glickman. Finanzielle Gründe waren Palmer zufolge also für einige Komponist*innen Hollywoods eine grö-

ßere Motivation ihrer Tätigkeit nachzugehen, als der Wunsch sich künstlerisch ausdrücken zu können (Palmer 1990: S. 27). Dies beschreibt auch Rózsa:

„I had worked in the cinema now for thirty years, not for the sake of artistic fulfillment, or from any great interest in the cinema per se, but simply because I needed to make a living. I could claim, impressively, that I veered irresistibly towards film music as a natural expressive outlet, that I derived my greatest feelings of emotions of Clark Gable, or to enhance the facial features of Lana Turner; but I would be deceiving myself and my readers if I did so. I actually never liked the cinema very much, but for me, as for many other composers, it was a source of income, and once committed to it we did our best” (Rózsa 1989: S. 203).

Bernstein teilt in einem Interview wiederum die Position, dass die meisten Menschen, welche in den damaligen Filmstudios als Komponist*innen arbeiteten, dieser Tätigkeit nicht vorrangig des Geldes wegen nachgingen, sondern das Schaffen von Filmmusik vielmehr als Berufung ansahen und, dass es nicht möglich wäre, dieser Arbeit ohne persönliches Interesse erfolgreich nachzugehen (Bernstein 2004: S. 540). Auch weitere Komponist*innen beschreiben, dass sie Filmmusik im Vergleich mit anderen musikalischen Genres als künstlerisch gleichwertig betrachteten und darüber hinaus von ihrer Tätigkeit als Filmkomponist erfüllt waren, so beispielsweise Korngold:

„When in the projection room or through the operator's little window, I am watching the picture unroll, when I am sitting at the piano improvising or inventing themes and tunes, when I am facing the orchestra conducting my music, I have the feeling that I am giving my own and my best: Symphonically dramatic music which fits the picture, its action, and its psychology, and which, nevertheless, will be able to hold its own in the concert hall. [...] Never have I differentiated between my music for the films and that for the operas and concert pieces. Just as I do for the operatic sage, I try development and variation of the themes” (Korngold 2011: S. 232–233).

Mancini teilt in seiner Autobiographie ebenfalls positive Gefühle gegenüber seiner Arbeit als Filmmusik-Komponist und der Tatsache, dass seine Werke auch außerhalb von Filmvorführungen und Konzertsälen gespielt wurden:

„The ultimate perquisite of a composer's life is being able to make a living doing what you truly love to do: create music. And there is an enormous satisfaction in hearing your music in unexpected places. You get used to hearing it in elevators and supermarkets, even to having one of your tunes played while you're on an endless hold trying to get a telephone call through to one of the airlines” (Mancini, Lees 2001: S. 186).

Des Weiteren beschreibt auch Kaper in einem Interview mit Bernstein, dass er mit seiner Tätigkeit als Filmkomponist zufrieden war, da er Film als faszinierendes Medium betrachte und sich deshalb dazu hingezogen fühlte. Auch sei der Komponist nicht unglücklich darüber gewesen, keine Symphonie geschaffen zu haben, denn hätte er dies gewollt, hätte er auch Zeit dafür gefunden (Bernstein 2004: S. 540). Auch Bernstein selbst teilt in diesem Interview diese Meinung und fügt hinzu, dass er nicht das Gefühl gehabt habe, durch seine Tätigkeit als Filmkomponist in seiner musikalischen

Karriere limitiert gewesen zu sein (Bernstein 2004: S. 540). Ähnliches beschreibt auch Raksin in einem Interview mit Bernstein:

„I thought it [the art of motion picture scoring] was marvelous. It was all so glamorous to me - being on the recording stage and listening to those gorgeous orchestras playing away - I never gave two thoughts to the intrinsic worth of any of it. You were composing at night, and the next morning it was being played!” (Bernstein 2004: S. 234).

Als weiteres Beispiel nennt Palmer diesbezüglich Herrmann. Auch dieser habe keinen qualitativen Unterschied zwischen Filmmusik und Komposition für jegliches andere Medium gemacht. Des Weiteren habe Herrmann Filmmusik als eine Kunstform voller kreativer Möglichkeiten angesehen, deren volles Potential noch kaum erschlossen sei (Palmer 1990: S. 254).

Ein weiterer Aspekt zur Rezeption von Filmmusik, welcher von einigen Komponist*innen in ihren Selbstdarstellungen angesprochen wird, ist die Preisverleihung der Oscars. So schreibt Mancini darüber beispielsweise folgendes: „No matter how blasé anyone pretends to be about the Academy Awards, there is a rush when you are nominated” (Mancini, Lees 2001: S. 104). Laut Rózsa bedeutete der Oscar für einige Film- und Filmmusikschaffende gar „more than life itself” (Rózsa 1989: S. 149). Und auch Tiomkin beschreibt ähnliches:

„The biggest Name in Hollywood is Oscar. Nobody is more dearly loved, more ardently desired. The Academy Awards are an annual source of hope, jubilation, disappointment, envy. I think motion picture people would commit murder to win an Oscar if murder would help. Probably I would” (Tiomkin 1959: S. 234).

Wie unter anderem diese Beispiele Rózsas, sowie Tiomkins zeigen, wurde die positive Rezeption, beziehungsweise Kritik von Filmmusik und auch das Ansehen durch den Filmpreis in den genannten Selbstdarstellungen einiger Filmkomponist*innen als durchaus wichtig beschrieben (Rózsa 1989: S. 149; Tiomkin 1959: S. 234).

Die Frage, wie sich verschiedene Komponist*innen aus der Zeit des Studiosystems selbst zu der Rezeption und Qualität damaliger Filmmusik geäußert haben und ob dieser Aspekt womöglich auch deren Schaffensprozess beeinflussen konnte, kann außerdem folgendermaßen beantwortet werden: Die genannten Beispiele aus verschiedenen Selbstdarstellungen haben gezeigt, dass die Meinungen der Komponist*innen zur Rezeption von Filmmusik teilweise stark auseinandergehen. Einige Komponist*innen, wie beispielsweise Rózsa oder Antheil, bestätigen die Aussage von Darby und DuBois, dass der musikalische Stil von Filmmusik von den kommerziellen Bedürfnissen der Filmindustrie beeinflusst sei und die ästhetischen Vorstellungen der Komponist*innen dadurch oft nicht kompromisslos realisiert werden könnten, bezie-

hungsweise, dass Filmmusik von Kritiker*innen nicht ausreichend geschätzt würde (Darby, Du Bois 1990: S. xi; Rózsa 1989: S. 108; Antheil 1960: S. 312). Rózsa und Antheil merken auch an, dass sich die Arbeit als Filmmusik-Komponist*in negativ auf das Schaffen von Musik außerhalb dieser Tätigkeit auswirken kann (Rózsa 1989: S. 108; Antheil 1960: S. 312). Weitere Filmmusik-Komponist*innen, unter anderem Korngold und Bernstein, schreiben jedoch, dass sie sich von ihrer Tätigkeit künstlerisch erfüllt fühlten und keinen Unterschied zwischen Filmmusik und Kompositionen außerhalb dieses Mediums machten (Korngold 2011: S. 232–233; Bernstein 2004: S. 540). Die genannten Komponist*innen teilen demnach vielfältige Betrachtungsweisen zu diesem Thema. Als abschließende Bemerkung zur stilistischen Anonymität von Filmmusik-Komponist*innen, welche von Palmer erwähnt wird (Palmer 1990: S. 23), folgt noch ein interessantes Zitat Palmers:

„Yet given these unpromising circumstances, the individualism of Hollywood's major composers is remarkable. Nobody familiar with their work could ever mistake Steiner for Newman, Webb for Tiomkin, Herrmann for Rózsa. Of course there are areas where their idioms momentarily converge; but so there are in any wave or community of composers broadly similar in technique and outlook” (Palmer 1990: S. 25).

7. Verschiedene Mitwirkende aus der Sicht der Komponist*innen

In den letzten Kapiteln wurde untersucht, wie sich verschiedene Filmmusik-Komponist*innen in ihren Selbstdarstellungen zu ihrer Kompositionsweise und der Arbeit in einem Filmstudio während der Studio-Ära geäußert haben. Von den verschiedenen Schritten des Kompositionsprozesses, über die Frage, ob Filmmusik aus der Zeit des Studiosystems als kollaborativer Prozess verstanden werden kann, bis hin zu der Rezeption damaliger Filmmusik und deren Einfluss auf das musikalische Schaffen der Komponist*innen. Dabei wurde bis jetzt noch nicht berücksichtigt, wie die Komponist*innen ihre Zusammenarbeit mit verschiedenen Film- und Filmmusik-schaffenden, welche ebenfalls in den Filmstudios tätig waren, beschreiben. Wie bereits besprochen führten Schatz und Winters zufolge der Aufbau und der Produktionsprozess, sowie die dadurch entstehenden Machtverhältnisse innerhalb der damaligen Filmstudios Hollywoods zu einer Arbeitsweise, welche auf der engen Zusammenarbeit verschiedener Mitarbeiter*innen, sowie Vorgesetzter basierte, wodurch sowohl Film-, als auch Filmmusikproduktion zu Zeiten des Studiosystems als kollaborativer Prozess verstanden werden kann (Winters 2016: S. 51–52; Schatz 1988: S. 5–6). Nun wird gezeigt, wie dieser Aspekt in den untersuchten Selbstdarstellungen von den Komponist*innen wahrgenommen, sowie beschrieben wurde. Dazu folgt zunächst ein Kapitel über die Darstellung der Komponist*innen der Funktion verschiedener Vorgesetzter bei der Produktion von Filmmusik. Denn diese hatten einigen Komponist*innen zufolge durch ihre besondere Stellung innerhalb der Filmstudios die Möglichkeit, den Kompositionsprozess direkt zu beeinflussen, dies schildern beispielsweise Rózsa, oder Previn (Rózsa 1989: S. 151; Previn 1991: S. 83). Darauf folgend wird untersucht, wie sich die Komponist*innen ihren Selbstdarstellungen zufolge gegenseitig während der Arbeit beeinflussen konnten. So habe einigen Komponist*innen zufolge die enge Zusammenarbeit innerhalb der Filmstudios dazu geführt, dass persönliche Beziehungen zwischen den Komponist*innen entstanden, welche auch Einfluss auf deren musikalische Schaffen haben konnten, dies beschreiben unter anderem Raksin, oder Rózsa (Raksin 2012: Kap. 8; Rózsa 1989: S. 174). Zuletzt folgt noch eine Untersuchung der Darstellung der Rolle von Orchestrierer*innen bei der Produktion von Filmmusik zu Zeiten des Studiosystems. Deren kreativer Einfluss sollte Winters zufolge nicht unterschätzt werden, weshalb untersucht wird, ob sich dies auch in den gewählten Selbstdarstellungen widerspiegelt (Winters 2016: S. 56).

7.1 Die Funktion verschiedener Vorgesetzter

Durch den Vergleich verschiedener Selbstdarstellungen wird ersichtlich, dass es in den Filmstudios des Hollywood Studiosystems aus der Sicht einiger Komponist*innen eine Hierarchie gab, bei welcher verschiedene Vorgesetzte größere Entscheidungskraft besaßen als die Komponist*innen. Dies beschreibt Rózsa folgendermaßen:

„[...] that was the system of the time; the producers and the front office had the power, and the rest of us – writers, actors, directors, composers – were considered mere employees. On some pictures I didn't see the director at all” (Rózsa 1989: S. 151).

Auch Previn beschreibt diesen Umstand in seiner Autobiographie auf ähnliche Weise:

„We composers were definitely not the elite [...]. We were a necessary cog in the wheel, like the people who made fake lawns and worked out how far Tarzan's vines had to swing. We were often put in our place by the more glamorous toilers” (Previn 1991: S. 83).

Aus diesen Zitaten Rózsas und Previns wird ersichtlich, dass es in der Wahrnehmung der Komponist*innen innerhalb der Filmstudios klare Machtverhältnisse gab, in welchen die Komponist*innen und auch weitere Mitarbeiter*innen, wie Schauspieler*innen oder Regisseur*innen, als Angestellte angesehen wurden, welche den Anweisungen ihrer Vorgesetzten folgen mussten (Rózsa 1989: S. 151; Previn 1991: S. 83). Eine daraus resultierende Problematik nennt Winters. So wurden diesem zufolge aufgrund dieser Machtverhältnisse oft kreative Entscheidungen von Vorgesetzten getroffen, welche nicht den Vorstellungen der Komponist*innen entsprachen (Winters 2016: S. 54). Auch Kalinak schreibt, dass aufgrund dieser Machtverhältnisse oft ein angespanntes Verhältnis zwischen Komponist*innen und Regisseur*innen, beziehungsweise Produzent*innen herrschte und, dass Konflikte bezüglich musikalischer Entscheidungen in der Regel zum Nachteil für die Komponist*innen ausgingen (Kalinak 2015: S. 58). Es wurde bereits erwähnt, dass es einige Komponist*innen als frustrierend empfanden, ihre kompositorischen Vorstellungen durch die aus der Arbeit mit Filmen resultierenden Limitierungen nicht vollständig umsetzen zu können, so beispielsweise Deutsch (Deutsch 2010: S. 159). Doch diese Frustration scheint den untersuchten Selbstdarstellungen zufolge besonders groß gewesen zu sein, wenn die Komponist*innen ihre Vorgesetzten für inkompetent hielten und deren Meinungen nicht nachvollziehen konnten. So schreibt Rózsa beispielsweise folgendes dazu: „They [Anm.: the producers] were ignorant, but they were in charge and their word was law” (Rózsa 1989: S. 114). Auch Cooke schreibt, dass die finanziellen Investoren der damaligen Filmstudios ein absolutes Veto bezüglich aller künstlerischen Entscheidungen hatten, da für diese vorrangig das kommerzielle Interesse im Vordergrund

stand (Cooke 2008: S. 69). Besonders autoritäre Arbeitsverhältnisse beschreibt Shuken in einem Interview mit Bernstein. Darin beschreibt der Komponist die Arbeit im Filmstudio Paramount zwischen den 1930er und 1940er Jahren folgendermaßen:

„The supervisor actually was God, you had to play the music for him [...] I had more stuff thrown in the wastebasket! You couldn't do anything they considered odd and you weren't permitted to play something with a single instrument. You know it seemed that they were all under the influence of Richard Strauss [...] and then they would make a suggestion that would tear your heart out, you know, and in some cases actually leave out something that would happen to be the melody. [...] I used to go home sometimes - I'm ashamed to say, in tears” (Bernstein 2004: S. 111, 113, 119).

Einen Grund für diese Einschränkung an Kreativität nennt Palmer. So sei die oberste Priorität der Vorgesetzten gewesen, das Publikum nicht durch ungewöhnliche Musik abzuschrecken. Deshalb sei modern klingende Filmmusik bloß selten akzeptiert worden (Palmer 1990: S. 25). Auch weitere der untersuchten Selbstdarstellungen sind mit Anekdoten gespickt, worin einige musikalische Leiter*innen, Produzent*innen, oder Studioleiter*innen nicht in Übereinkunft mit den Komponist*innen handeln und dabei als inkompetent dargestellt werden. Zudem wird angedeutet, dass verschiedene Vorgesetzte oft kein besonders ausgeprägtes Verständnis von Musik hatten. Beispiele hierfür finden sich unter anderem in den Autobiographien Previns, und Rózsas oder in einem Artikel von Bernstein über die Beziehung von Komponist*innen zu deren Vorgesetzten (Previn 1991: S. 17–18, 22–23, 86; Rózsa 1989: S. 106, 114; Bernstein 2004: S. 52–53). Cooke schreibt sogar, dass einige dieser Geschichten im Mythos des goldenen Zeitalters Hollywoods als legendär gelten (Cooke 2008: S. 69). Bernstein schreibt folgendes zu diesem Thema:

„More often than not the producer is a person whose background includes experience in the agency business, the law or 'big' business. Although the motion picture director should be a person who has a thorough-going acquaintance with all the arts and techniques of making motion picture films, he is quite often ignorant of all of these. [...] From these definitions it will be rather easy to understand that the getting together of such a well-trained composer and producer and/or director is often akin to having a heart specialist try to convince an Amazonian tribesman to submit to open heart surgery. While the analogy may at first glance seem a bit bizarre, it is a very good analogy. In both cases we are talking about highly trained experts attempting to improve the quality of life in one way or another. In both cases the people are fearfully ignorant and if they refuse the treatment they endanger their lives and frustrate the practitioner in the process” (Bernstein 2004: S. 53).

Um zu veranschaulichen, wie dieser Umstand von weiteren Komponist*innen wahrgenommen wurde, folgen nun zwei Beispiele aus der Autobiographie Previns, welcher damals im Filmstudio Metro-Goldwyn-Mayer tätig war. Der Komponist beschreibt beispielsweise eine diesbezügliche Begebenheit mit dem Produzenten Irving Thalberg. Eines Tages, als Thalberg gerade bei einer Vorschau eines Filmes gewesen

sei, habe ihm eine Stelle der Filmmusik sehr missfallen (Previn 1991: S. 86). Deshalb habe Thalberg gefragt: „What ist that? [...] What is that in the music? It's awful, I hate it!” (Previn 1991: S. 86). Eine*r der Mitarbeiter*innen habe daraufhin geantwortet, dass es sich bei der besagten Stelle um einen Moll-Akkord handelte (Previn 1991: S. 86). Thalberg missfiel die Stelle laut Previn so sehr, dass er am nächsten Tag ein Memo in die musikalische Abteilung geschickt habe, welches besagte: „From the above date onward, no music in an MGM film ist to contain a ‘minor chord’.” (Previn 1991: S. 86). Auch Rózsa erwähnt diese Begebenheit in seiner Autobiographie (Rózsa 1989: S. 114). Ein weiteres Beispiel findet sich in der Autobiographie Previns. Darin schildert der Komponist einen Vorfall, welcher sich abspielte, als Previn den Auftrag erhielt, die Filmmusik für einen Krimi zu schreiben, welcher in New York spielte. Nach dem ersten Screening sei Previn in das Büro des Produzenten Nicky Nayfack gerufen worden. Dieser habe Previn gebeten, das Lied *Cielito Lindo* als Hauptthema zu verwenden, eine Anweisung, welche Previn stutzig gemacht habe. Bei dem Lied, so der Komponist, handle es sich nämlich um ein sentimentales, mexikanisches Volkslied, doch der Film spielte in Brooklyn und handelte von Polizisten und Gaunern. Wie sollte dies in Einklang miteinander stehen, fragte sich Previn (Previn 1991: S. 22–23). Als der Komponist seine Verwirrung Nayfack gegenüber schließlich kundtat, habe er eine überraschende Antwort von Nayfack erhalten: „‘Cielito Lindo’ happens to be my favorite song and I want a record of it at home” (Previn 1991: S. 22–23). Nayfack hatte bei der Auswahl des Songs also von Beginn an nicht den Inhalt des Filmes im Sinn, sondern handelte bloß aus Eigeninteresse. Ein Vorfall, den sich dieser wohl bloß aufgrund seiner hohen Stellung als Produzent erlauben konnte. Doch diese Dreistigkeit war Previn wohl zu viel. So schreibt der Komponist, dass er das Lied nicht für die Filmmusik verwendete und sich zudem weigerte, nach diesem Ereignis erneut mit Nayfack zusammenzuarbeiten (Previn 1991: S. 23).

Abgesehen von Handlungen der Vorgesetzten, welche aus Inkompetenz, oder Eigeninteresse resultierten, wie es in den eben erwähnten Beispielen beschrieben wurde, scheint ein weiteres Problem für die Komponist*innen bei der Zusammenarbeit mit diesen gewesen zu sein, dass einige Vorgesetzte nicht genau wussten, welche Art von Filmmusik sie sich vorstellten, oder dies zumindest nicht kommunizieren konnten. Dies beschreibt beispielsweise Stalling in Bezug auf Arbeit bei Walt Disney in einem Interview, welches von Cooke veröffentlicht wurde:

„[...] he [Anm.: Studioleiter und Produzent Walt Disney] couldn't explain just what he wanted, at times. We'd go crazy trying to figure out what he wanted. [...] He had definite ideas sometimes, and sometimes it'd be the other way around" (Cooke 2010: S. 109).

Dieser Umstand wird von Stalling zwar als frustrierend beschrieben, aber er erzählt in dem Interview ebenfalls, dass er die Stimmung unter der Leitung von Disney auch als inspirierend empfand:

„But he inspired us that way. We wanted to help him, we wanted to do it, and we all worked together in that respect. That was his genius, I think, inspiring the people who worked for him to come up with new ideas" (Cooke 2010: S. 109).

Dieses Beispiel zeigt, dass die Kollaboration zwischen Komponist*innen und deren Vorgesetzten von einigen Komponist*innen auch als inspirierend und positiv wahrgenommen werden konnte, selbst wenn die Zusammenarbeit nicht immer reibungslos verlief. Auch Previn reflektiert in seiner Autobiographie, dass es sehr viel einfacher und amüsanter sei, die Unfähigkeit von Kolleg*innen oder Vorgesetzten zu beschreiben, als deren Können. Und obwohl es laut Previn zwar einige inkompetente Kolleg*innen und Vorgesetzte in den Filmstudios gab, arbeiteten dort ebenfalls viele Meister ihres Handwerks mit immensem Talent und großem Fachwissen (Previn 1991: S. 86). Dieser Gedanke sollte bei der vergleichenden Untersuchung der für diese Arbeit gewählten Selbstdarstellung im Hinterkopf behalten werden. Denn es ist vorstellbar, dass auch weitere Komponist*innen neben Previn in ihren Selbstdarstellungen besonders auf positive, als auch negative Highlights ihres beruflichen Werdegangs eingehen und alltägliche Ereignisse dadurch vielleicht keine, oder bloß geringe Erwähnung finden. Auch Bernstein schreibt, dass es sehr wohl fähige Vorgesetzte gab, sowie auch unfähige Komponist*innen:

„Obviously there are exceptions on both sides. There are many producers and directors that are highly knowledgeable in the use of music in films and many composers who pass as such but do not possess the tools they should have to ply their trade" (Bernstein 2004: S. 53).

In den bisher erwähnten Beispielen wurden die Vorgesetzten der Filmstudios in keinem besonders guten Licht gezeichnet. Als Gegenüberstellung folgen deshalb nun einige positive Beschreibungen. Eingangs folgt eine Erzählung Rózsas über seine Arbeit an der Filmmusik für den Film *The Lost Weekend* (1945) des Regisseurs Billy Wilder. Der Komponist schreibt, dass der*die damalige musikalische Leiter*in bei Paramount, welche*r nicht namentlich genannt wird, die musikalischen Vorschläge Rózsas für die Filmmusik als „too dissonant, too aggressive, too noticeable beneath the dialogue" bezeichnete (Rózsa 1989: S. 148). Doch dies sei für Rózsa kein Grund gewesen, seine Komposition zu ändern. Denn im Gegensatz zum musikalischen Leiter habe

Charles Brackett, der Drehbuchautor und Produzent des Filmes, die musikalischen Visionen des Komponisten unterstützt. Daraufhin sei dem*der musikalischen Leiter*in nichts anderes übriggeblieben, als sich der Entscheidung Bracketts zu beugen (Rózsa 1989: S. 148). Dieser Vorfall zeigt, dass Komponist*innen nicht grundsätzlich das Gefühl hatten, von ihren Vorgesetzten daran gehindert zu werden, ihre musikalischen Vorstellungen bei der Komposition von Filmmusik umzusetzen, sondern von diesen auch Unterstützung für ihre Ideen finden konnten. Des Weiteren zeigt das Beispiel, dass nicht bloß die Machtverhältnisse zwischen Komponist*innen und deren Vorgesetzten geregelt waren, sondern dass es auch zwischen verschiedenen Mitarbeiter*innen eine Verteilung der Autorität gab und höher gestellte Mitarbeiter*innen dadurch die Möglichkeit hatten, sich für die Belange der Komponist*innen einzusetzen. Ein weiteres Beispiel zu diesem Thema findet sich in der Autobiographie Rózsas. So schreibt dieser folgendes über Green:

„Green became a buffer or middleman between the front office and the music staff; he saved us from being molested by those in authority, and he had the good sense not to interfere with our work himself. Now, thirty years later, his glamour and sense of humor have still not deserted him” (Rózsa 1989: S. 172).

Dieses Beispiel zeigt, dass Green seine Stellung als Vorgesetzter Rózsa zufolge dazu nutzte, die Wünsche der Komponist*innen gegenüber deren höher gestellten Vorgesetzten zu verteidigen und zudem, dass deren kreative Freiheit beim Schaffen von Filmmusik unterstützt wurde (Rózsa 1989: S. 172). In einem Interview mit Bernstein beschreibt Green, dass er zwischen 1949 und 1958 eine einzigartige Position als *Executive-in-Charge of Music* im Filmstudio Metro-Goldwyn-Mayer innehatte. In dieser Position, so Green, trug er mehr Verantwortung als ein*e musikalische*r Leiter*in, denn er hatte in vielen Fällen die Möglichkeit, eigenständig Entscheidungen bezüglich der musikalischen Abteilung zu treffen, ohne diese mit dem Studioleiter L.B. Mayer besprechen zu müssen. Außerdem habe Green als Mittelsmann zwischen verschiedenen Vorgesetzten und Komponist*innen fungiert, wobei unter seiner Leitung einige bekannte Komponist*innen gearbeitet hätten, beispielsweise Rózsa, Kaper, Amfitheatrof, Raksin oder Previn (Bernstein 2004: S. 350–354). Dabei, so Green, setzte er sich ohne Zögern für das ein, was er für richtig hielt: „I didn't hesitate to stick in my two bits if I thought something was wrong” (Bernstein 2004: S. 354).

Auch weitere Vorgesetzte stellt Rózsa in einem positiven Licht dar. So beschreibt er beispielsweise L.K. Sydney, den damaligen Geschäftsführer des Filmstudios Metro-

Goldwyn-Mayer, folgendermaßen: „one of the kindest and sweetest men I had ever met in the studios” (Rózsa 1989: S. 159). Korngold beschreibt ebenfalls, dass er beim Komponieren von Filmmusik großen Wert auf die Meinung des*r musikalischen Leiter*in legte und seine musikalischen Vorstellungen immer vor Beginn des Komponierens von dem*der Produzent*in absegnen ließ. Im Endeffekt, so schreibt Korngold, entscheide er jedoch selbstständig, welche Szenen eines Filmes Musik benötigten und der*die musikalische Leiter*in, der*die Regisseur*in oder auch der*die Produzent*in hörten die Filmmusik erst nach Vollendung des Kompositionsprozesses (Korngold 2011: S. 232). Auch in der Autobiographie Skinners wird ersichtlich, dass nicht alle Komponist*innen das Verhältnis zu ihren Vorgesetzten als angespannt wahrnahmen. So beschreibt Skinner Gespräche mit dem Produzenten, dem Regisseur und dem musikalischen Leiter des Filmes *The Great Ziegfield* (1936), produziert von dem Filmstudio Metro-Goldwyn-Mayer. Dabei wird ersichtlich, dass Skinner nicht ohne Mitspracherecht Anweisungen folgen musste. Im Gegenteil, so habe der Komponist produktive Gespräche mit den erwähnten Vorgesetzten geführt, in denen diese fragten, wie er am liebsten arbeiten würde. Beispielsweise, ob er es bevorzugen würde, im Filmstudio oder Zuhause zu komponieren, wie viel Zeit er zum Komponieren benötigen würde, oder ob er gerne mit einem*r bestimmten*r Arrangeur*in zusammenarbeiten würde (Skinner 1950: S. 8–9). Des Weiteren beschreibt Kaper in einem Interview mit Bernstein, dass er sich während seiner Zeit bei Metro-Goldwyn-Mayer zwar offiziell nicht aussuchen durfte, für welche Filme er komponierte, jedoch in der Praxis dem Produzenten Sol Siegel sagte, wenn ihm ein Film nicht gefiel, und die Arbeit dann an eine*n andere*n Komponisten*in weitergeleitet wurde (Bernstein 2004: S. 537).

Durch die genannten Beispiele Rózsas, Previns und Shukens wird ersichtlich, dass es innerhalb einiger Filmstudios Hollywoods aus Sicht der Komponist*innen eine klare Verteilung von Machtverhältnissen gab und Komponist*innen, sowie weitere Angestellte, sich deshalb in einigen Fällen den Entscheidungen ihrer Vorgesetzten beugen mussten (Rózsa 1989: S. 151, 114; Previn 1991: S. 83; Bernstein 2004: S. 111, 113, 119). Die Aussage von Ben Winters, dass aufgrund dieser Machtverhältnisse in den Filmstudios oft kreative Entscheidungen von Vorgesetzten getroffen wurden, welche nicht den Vorstellungen der Komponist*innen entsprachen, bestätigt sich also in den Selbstdarstellungen der genannten Komponist*innen (Winters 2016: S. 54). Doch weitere Beispiele, unter anderem von Rózsa, Previn, Korngold, oder Skinner, haben

auch eine andere Seite der Darstellung des Verhältnisses zwischen Komponist*innen und verschiedenen Vorgesetzten aufgezeigt. Nämlich, dass es aus der Sicht der Komponist*innen, wie wahrscheinlich grundsätzlich innerhalb eines Unternehmens, neben inkompetenten Vorgesetzten, sowohl kompetente als auch inspirierende Führungskräfte gab und, dass einige dieser ihre Stellung zudem dazu nutzten, die Anliegen von Komponist*innen zu unterstützen (Rózsa 1989: S. 148, 159, 172; Previn 1991: S. 86; Korngold 2011: S. 232; Skinner 1950: S. 8–9). Die Aussage von Kalinak, dass aufgrund der Machtverhältnisse innerhalb der Filmstudios oft ein angespanntes Verhältnis zwischen Komponist*innen und Regisseur*innen, beziehungsweise Produzent*innen herrschte, kann aus diesem Grund im Vergleich zu den Aussagen der Komponist*innen als etwas einseitig betrachtet werden (Kalinak 2015: S. 58). Denn, obwohl die Vorgesetzten den genannten Selbstdarstellungen zufolge durchaus mehr Entscheidungskraft als die Komponist*innen besaßen, scheint es von Fall zu Fall verschieden gewesen zu sein, ob die Zusammenarbeit mit diesen von den Komponist*innen als angenehm oder frustrierend empfunden worden ist.

7.2 Das Verhältnis der Komponist*innen zueinander

In einigen der untersuchten Selbstdarstellungen wird beschrieben, dass durch die enge Zusammenarbeit innerhalb der musikalischen Abteilungen der Filmstudios persönliche Beziehungen zwischen verschiedenen Komponist*innen entstanden, welche von Rivalität, über kreative Kollaboration bis hin zu jahrelanger Freundschaft reichen konnten, dies schildern beispielsweise Raksin, Antheil, oder Rózsa (Raksin 2012: Kap. 8; Antheil 1960: S. 335; Rózsa 1989: S. 174). Im Folgenden werden deshalb Beispiele dieser verschiedenen Aspekte genannt. Außerdem wird untersucht, inwiefern der Schaffensprozess von Filmmusik aus der Sicht verschiedener Komponist*innen durch ihr Verhältnis zueinander beeinflusst wurde. Zu Beginn folgen diesbezüglich Schilderungen verschiedener Komponist*innen, worin diese von Freundschaften zu ihren Kolleg*innen erzählen. So schreibt Raksin in seiner Autobiographie beispielsweise folgendes über seine tiefe Freundschaft mit dem Komponisten Alfred Newman: „Al Newman and I were to form a relationship during the years when we worked together that was sometimes almost familial in its intensity” (Raksin 2012: Kap. 8). Previn wiederum schreibt in seiner Autobiographie sehr wohlwollend folgendes über Raksin: „One of the most gifted film composers ever, David Raksin, has remained a good friend for over 30 years” (Previn 1991: S. 25). Auch Rózsa erwähnt in seiner Autobiographie zwei Mal seine Freundschaft mit Herrmann: „It was only later, too, that I met Benny Herrmann and we became friends” (Rózsa 1989: S. 174). Oder auch: „Our friendship flourished untroubled until his ultimate death” (Rózsa 1989: S. 213). Des Weiteren teilt Rózsa auch seine Bewunderung über die Fähigkeiten Antheils: „I have never met a composer with a more brilliant mind and with such a deep and far-reaching knowledge of so many subjects” (Rózsa 1989: S. 118). Previn schreibt zudem folgendes über Rózsa in einem Vorwort für dessen Autobiographie:

„I have had the great good luck of being friends with Miklós for many years. When I was just a beginner in the cavernous recording studios of the film world, he was already the most prestigious practitioner around, and I was content to stand in the back of the control room, filled with admiration for his orchestral and dramatic sense” (Rózsa 1989: S. 13).

Die bisher genannten Beispiele zeigen, dass die genannten Komponist*innen in vielen Fällen sehr wohlwollend übereinander schrieben und, dass deren Beziehung zueinander weit über bloße Zusammenarbeit innerhalb der Filmstudios hinaus reichen konnte.

Im Folgenden wird veranschaulicht, wie sich diese Beziehungen in der Wahrnehmung der Komponist*innen auf deren kreativen Schaffensprozess auswirken konnten. So wird beispielsweise in einigen Selbstdarstellungen beschrieben, dass die Komponist*innen durch ihre enge Zusammenarbeit innerhalb der Filmstudios die Möglichkeit hatten, gegenseitig voneinander zu lernen, dies schildert beispielsweise Previn in seiner Autobiographie. So sei die Arbeit innerhalb der musikalischen Abteilung des Filmstudios Metro-Goldwyn-Mayer für ihn wie eine Ausbildung gewesen, da der Komponist ständig von talentierten Mitarbeiter*innen umgeben gewesen sei, welche ihm während seines Schaffensprozess bereitwillig hilfreich zur Seite standen: „I was getting a thorough schooling in the practical aspects of music making. Nothing teaches as much as experience, and I was surrounded by talented people who were willing to be helpful” (Previn 1991: S. 14). Diesbezüglich schreibt Rózsa auch, dass er sich Previn gegenüber wie ein Mentor fühlte (Rózsa 1989: S. 174). Ein weiteres interessantes Beispiel, welches zeigt, dass die Komponist*innen während der Arbeit innerhalb einer musikalischen Abteilung voneinander lernen konnten, findet sich ebenfalls in der Autobiographie Rózsas:

„The great difference between the Europeans and the Americans in Hollywood was this: we in Europe had studied first, and on the basis of a sound classical training had found employment. The commercial boys, however, were clever enough to get a job in Hollywood first and then start studying. At a party given by Albert Coates I met one of his conducting students who was already under contract to a major studio as a composer. He told me that his roommate some years back had been making more money as an arranger than *he* had been as a glove salesman. So he had had a few piano lessons, and now here he was employed as a professional composer. I asked him if he had studied harmony and counterpoint, but he told me that they were unnecessary; it was quite possible to compose and conduct without them. There were dozens of these people, and they were nothing better than hacks. The studios loved them—they were willing, versatile, indefatigable, and the music they provided was in execrable enough taste to please even the studio heads” (Rózsa 1989: S. 111).

Auch Raksin schildert in seiner Autobiographie, dass er während des Kompositionsprozesses der Filmmusik für den Spielfilm *Laura* (1944) seine Kollegen Herb Spencer und Alfred Newman um Rat fragte, bevor er dem Regisseur Otto Preminger das Hauptthema vorspielte:

„I played the Melody for him [Anm.: Herb Spencer]. [...] Beautiful tune, he said, but when you continue after the first two phrases with another sequence (a phrase that begins in the same way as the first two) you spoil it. [...] I'm ashamed to say that I was crestfallen, but when he left my studio I knew clearly that he was right, and with this realization came the solution: what the melody needed was not only a different continuation but also a 'breath,' a phrase that begins with an open beat. I wrote down my spur-of-the-moment idea and adjusted the rest of the theme, then ran over to Herb's studio to play it for him. He pronounced it 'perfect,' so I made a clean copy of this version, and when Al Newman came to work he thought it 'wonderful.' Then I played it for Preminger, who said he thought it was just what the picture needed” (Raksin 2012: Kap. 11).

Dieses Beispiel zeigt, dass Raksin sehr viel Wert auf die Meinung seiner Kollegen legte und, dass der Komponist das Hauptthema für den Film *Laura* (1944) aufgrund des Rates von Spencer änderte, bevor er es Preminger vorspielte. Letzterer sei damit sehr zufrieden gewesen und Raksin schreibt, dass er auch bei der weiteren Arbeit an der Filmmusik für *Laura* (1944) nicht zögerte, seine Kolleg*innen um Rat zu fragen:

„When he [Anm.: Alfred Newman] asked whether I would like him to look at the music I accepted eagerly, and he told me that it was very good. I said that I was still uneasy about it, whereupon he said, 'You should be. Where is that great theme?' 'Al,' I said, 'it's all over the first reel, and I don't want to overdo it.' 'Well,' he said, 'if you think the audience is tired of the melody by reel 2, maybe you ought to think again.' Of course he was right. I rewrote the sequence, and accepted that this score was going to be monothematic, that there would be no other reiterated themes, merely needed fragments” (Raksin 2012: Kap. 11).

Auch dieses Beispiel zeigt, wie viel Wert Raksin auf die Meinung seiner Kolleg*innen legte. Aufgrund des Rates von Newman überarbeitete er die Sequenz, welche er diesem vorgespielt hatte, und überdachte das Konzept seiner Komposition nochmals (Raksin 2012: Kap. 11). Die Filmmusik zu *Laura* (1944) würde ohne die durch das Studiosystem möglich gewordene Kollaboration der genannten Komponist*innen womöglich anders klingen, als heute bekannt ist. Als Raksin Jahrzehnte später im Jahr 1976 in einem Interview von Bernstein gefragt wurde, ob der Erfolg von *Laura* (1944) sein Leben verändert habe, antwortete Raksin mit „Absolutely” (Bernstein 2004: S. 268). Denn die Filmmusik wurde, so Raksin, zu einem großen Erfolg, und das nicht nur von Seiten des Publikums. Auch den Respekt berühmter Komponist*innen, welche nicht selbst Filmmusik schufen, habe Raksin durch die Filmmusik von *Laura* (1944) gewonnen, so beispielsweise von Arnold Schönberg, oder Luciano Berio (Bernstein 2004: S. 268). In späteren Jahren wurde das Hauptthema von *Laura* außerdem zu einem Jazz-Standard und einem der meist aufgeführten, sowie aufgenommenen Filmthemen aller Zeiten, so Marks (Marks 2020). Eine Erfolgsgeschichte, welche Raksin zum Teil wohl auch seinen Kolleg*innen zu verdanken hatte.

Die letzten Beispiele haben Selbstdarstellungen gezeigt, in denen Komponist*innen miteinander befreundet waren, voneinander lernten oder sich gegenseitig um musikalischen Rat fragten, dies schildern unter anderem Previn, Rózsa, oder Raksin (Previn 1991: S. 14; Rózsa 1989: S. 213; Raksin 2012: Kap. 11). Jedoch werden die Beziehungen der Komponist*innen zueinander nicht in allen Selbstdarstellungen als harmonisch beschrieben, dies zeigt sich beispielsweise in der Autobiographie Anthells:

„Die bequem gewordenen Filmkomponisten sind meist nicht wach, nicht rasch genug, um einmal eine wirklich neue Passage in den Filmmusiken zu lernen. Kurz, einen neuen Komponisten von Ruf in die Musikabteilung eines Hollywooder Ateliers hineinzubringen, ist der reinste Mord, eine Sache des Überlebens des am besten Angepaßten; entweder sind sie's, oder du bist es. Und sie wissen genau Bescheid im Atelier. Im Jahr 1936/37 kamen zwei oder drei »moderne« Komponisten in die Hollywooder Ateliers, darunter ich. Unsere Partituren waren sehr erfolgreich und brachten alle Regisseure und Produzenten auf neue Ideen. Die Regisseure fingen an zu fragen, warum nicht alle Filmmusiken in Hollywood ebenso frisch, wenn schon nicht ebenso gekonnt seien. Oscar Levant erzählt die lustige Geschichte, wie gegen Ende dieser Zeit die meisten verstaubten Schema-Komponisten aus Hollywood plötzlich zu Arnold Schönberg liefen, um »ein paar Stunden Dissonanzen« zu nehmen, vermutlich, um ihre Werke zu »modernisieren« und sie ebenso »zeitgemäß« zu machen wie die unsern. Da dies natürlich nicht wirkte, blieb ihnen nichts anderes übrig, als eine geschlossene Front gegen jeden Neuen zu bilden. Und da sie zahlreicher waren als wir, ist es überflüssig, zu bemerken, daß sie meistens den Sieg davontrugen“ (Antheil 1960: S. 335).

Dieses Zitat Antheils zeigt, dass auch Rivalität zwischen den verschiedenen Komponist*innen herrschen konnte und freundschaftliche Beziehungen innerhalb der musikalischen Abteilungen nicht die Norm sein musste. Jedoch schreibt die meisten der behandelten Komponist*innen wohlwollend über ihre Kolleg*innen und die daraus resultierenden Freundschaften, so unter anderem Raksin, oder Rózsa (Raksin 2012: Kap. 8; Rózsa 1989: S. 174). Dabei wird ebenfalls ersichtlich, dass diese persönlichen Beziehungen in der Wahrnehmung einiger Komponist*innen auch einen positiven Einfluss auf deren kreativen Schaffensprozess haben konnten, so beispielsweise in den Darstellungen Previns, sowie Raksins (Previn 1991: S. 14; Raksin 2012: Kap. 11). Abschließend für dieses Kapitel kann anhand der genannten Beispiele deshalb gesagt werden, dass die von den Komponist*innen geschilderte Möglichkeit enger Zusammenarbeit innerhalb der musikalischen Abteilungen der damaligen Filmstudios den Schaffensprozess von Filmmusik womöglich auf beachtliche, und vielleicht auch einzigartige Weise beeinflussen konnte.

7.3 Die Rolle von Orchestrierer*innen und Arrangeur*innen

Aufgrund von Zeitdruck während des Kompositionsprozesses arbeiteten die meisten Filmmusik-Komponist*innen während der Ära des Studiosystems mit einem*r, oder mehreren Orchestrierer*innen gemeinsam an der Ausarbeitung von Filmmusik, so Cooke (Cooke 2008: S. 74). Dabei gab es laut Buhler et al. meist eine Arbeitstrennung zwischen Komponieren und Orchestrieren (Buhler et al. 2010: S. 328). Die Arbeit der Orchestrierer*innen bestand dabei in der Ausarbeitung musikalischer Skizzen oder Klavierstücke der Komponist*innen, um diese schließlich in Orchester-Partituren umzuwandeln, so Raksin (Raksin 2012: S. 1). Zwar habe das Ausmaß deren Detailliertheit je nach Komponist*in variiert, so Buhler et al., jedoch seien die Skizzen im Grunde eine abgeschwächte Form der vollständigen Partitur gewesen. Darin sei in der Regel zumindest eine Melodie enthalten gewesen, sowie in vielen Fällen Anweisungen zu der Ausarbeitung der Instrumentation, der Gegenmelodien und der Begleitung der Melodiestimme. Da die Komponist*innen deshalb nicht alle Stimmen ausschreiben mussten, sei der Kompositionsprozess ungemein beschleunigt worden (Buhler et al. 2010: S. 328). Die Zusammenarbeit von Komponist*innen und Orchestrierer*innen war hierbei sehr eng, so Winters, und die Orchestrierer*innen hatten die Möglichkeit, sowohl Änderungs-, sowie Verbesserungsvorschläge zu machen, als auch teilweise selbst zu komponieren. Aus diesem Grund sollte der kreative Einfluss der Orchestrierer*innen auf die Filmmusik des Studiosystems nicht unterschätzt werden, so Winters (Winters 2016: S. 56). In diesem Kapitel wird untersucht, ob sich diese Aussage Winters' in den behandelten Selbstdarstellungen widerspiegelt und wie stark die Orchestrierer*innen aus der Sicht der Komponist*innen tatsächlich auf deren Kompositionen Einfluss nehmen konnten. Außerdem wird gezeigt, wie die Arbeit zwischen Orchestrierer*innen und Komponist*innen in den Selbstdarstellungen der Komponist*innen beschrieben wird. Hierbei ist ein interessanter Aspekt bei der Untersuchung der verschiedenen Selbstdarstellungen, dass einige Komponist*innen während ihrer Karriere in Hollywood zeitweise selbst als Orchestrierer*innen arbeiteten und somit aus der Perspektive beider Tätigkeiten erzählen können, so unter anderem Raksin oder Previn (Raksin 2012: Kap. 8; Previn 1991: S. 1). So beschreibt Previn beispielsweise, dass sein Einstieg in die Filmmusikbranche im Jahr 1946 mit einer Stelle als Arrangeur, sowie Orchestrierer für den Komponisten Georgie Stroll im Filmstudio Metro-Goldwyn-Mayer erfolgte, als der Komponist gerade sechzehn Jahre

alt war und die High School noch nicht abgeschlossen hatte. Stroll hatte laut Previn einen Hintergrund als Geiger und somit keine Probleme mit dem Violinschlüssel. Die restlichen Transpositionen, welche für die Orchestration eines Stückes notwendig sind, seien für Stroll jedoch unverständlich gewesen. Des Weiteren schreibt Previn, dass er während der Zusammenarbeit mit Stroll kein einziges Mal beobachtet habe, dass Stroll Musik mit Hilfe von Notenschrift festhielt. Dieser Umstand führte dazu, so Previn, dass er die Stücke Strolls nicht mit Hilfe von kompositorischen Skizzen orchestrierte, sondern anhand mündlicher Anweisungen (Previn 1991: S. 4–5). Dies schildert Previn in seiner Autobiographie folgendermaßen:

„There are many people who play the piano with just one finger, but Georgie was the only one I ever met who played with just his thumbs. It was very weird, but you got used to it. He would stand at the piano – he was too restless to sit – and sing and bang his thumbs and shriek and explain, and somehow some kind of mysterious message got through and you would go home and write something that was undeniably based on his singing and banging and shrieking, and it would work quite well in the film” (Previn 1991: S. 4–5).

Raksin wiederum beschreibt seine Tätigkeit als Orchestrierer und Arrangeur für die Filmmusik von Charlie Chaplins Film *Modern Times* (1936) folgendermaßen: Raksin habe dabei mit Chaplin gemeinsam in einem Vorführraum an der Filmmusik gearbeitet. Zu ihren Hilfsmitteln zählten ein kleiner Flügel, ein Phonograph, ein tragbarer Kassettenrecorder, ein 35-mm Projektor inklusive einer Kinoleinwand, sowie ein kleiner, zusätzlicher Filmprojektor. Die Arbeit an einer Szene habe meist mit einer musikalischen Idee Chaplins begonnen, welche dieser piffte, oder am Klavier vorspielte und welche Raksin sogleich notierte. Dabei umfassten Chaplins Ideen Raksin zufolge entweder verschiedene musikalische Phrasen oder bloß kurze Melodien. Danach arbeiteten Raksin und Chaplin gemeinsam daran, diese musikalischen Ideen kompositorisch auszuarbeiten und an die Geschehnisse auf der Leinwand anzupassen, so Raksin. Dabei sei die Szene, an welcher Raksin und Chaplin gerade arbeiteten, wiederholt abgespielt worden, bis beide mit dem Endergebnis zufrieden waren. Die Zusammenarbeit mit Chaplin wird von Raksin dabei als kollaborativ beschrieben und es sei durchaus vorgekommen, dass Raksin Chaplin widersprach und eigene Ideen bei der Komposition einbrachte (Raksin 2012: Kap. 8). Die Arbeit als Orchestrierer*in mit einem*r Komponist*in wird in diesen Schilderungen Previns, sowie Raksins demnach als eng, sowie kollaborativ dargestellt und beide beschreiben, dass sie eigene Ideen einbringen konnten (Previn 1991: S. 4–5; Raksin 2012: Kap. 8). Somit stimmen diese Beispiele mit der genannten Aussage Winters‘ überein (Winters 2016: S. 56).

Auch Skinner begann seine Karriere in Hollywood als Arrangeur und schreibt, dass diese Tätigkeit der eines*r Komponisten*in sehr ähnele:

„I had never been known as a song writer or composer, because over a span of years I did nothing but arrange. The fact is, though, that all arrangers are composers in a sense of the word. The introductions, modulations and embellishments which the arranger adds to a tune are composition . . . actual creations that he adds to a melody which is often very simple. Knowing this, I was not afraid to try my hand at motion picture composition when the opportunity came along” (Skinner 1950: S. 11).

Auch Bernstein schreibt, dass Orchestrieren seiner Ansicht zufolge eine Funktion des Komponierens sei: „it's a function of composition, there's no question” (Bernstein 2004: S. 492). Rózsa schreibt sogar, dass die Arbeit von Orchesterleiter*innen so einflussreich sei, dass sie nur schwer von der Arbeit der Komponist*innen zu unterscheiden sei: „There's a saying in Rumania that one never knows where the bandit ends and the gendarme begins: in Hollywood one could say the same about arrangers and composers” (Rózsa 1989: S. 153). Diese Beispiele zeigen, dass die Grenzen zwischen Komponieren und Orchestrieren aus der Sicht der genannten Komponist*innen nicht leicht zu definieren sind. Dies könnte einer der Gründe sein, wieso Mancini in einem Interview mit Bernstein aussagt, dass er sehr viel Wert darauf lege, selbst zu orchestrieren: „I would actually write for the orchestra. And today, too, I'm very possessive about orchestration because I feel that orchestration is my voice” (Bernstein 2004: S. 491). Mancini erwähnt in dem Interview außerdem, dass er sich während seiner Tätigkeit als Komponist bei Universal oft Rat bei dem Orchestrator David Tamke holte und dabei viel lernte:

„I learned a great deal that way. David Tamke was at Universal then, and David used to sit in his little room off the library. He'd sit there by the hour and just orchestrate. He did all the orchestration at Universal for over ten years. He was an excellent composer and orchestrator. So I would write what I thought we wanted to do and I'd go in and talk to him, and we'd have a session and I would be learning” (Bernstein 2004: S. 492).

Bezüglich der Genauigkeit der musikalischen Skizzen, welche die Komponist*innen für die Orchestrierung vorbereiteten, erzählt Shuken außerdem folgendes in einem Interview mit Bernstein:

„In orchestrating for different composers you range from dealing with just a lead sheet to something that is competently laid out to where you almost can't call yourself an orchestrator; you have to call yourself a glorified orchestrator (Bernstein 2004: S. 110).

Palmer beschreibt die Skizzen Steiners für die Orchestrator*innen wiederum als eher generell gehalten:

„His sketches are fascinating to study: he is generally content to indicate orchestration in general rather than specific terms, although he obviously had a very clear idea in his mind of the sound he wanted. The sketches are full of little ‘asides’ to his orchestrator Bernhard Kaun: ‘The orchestra should go nuts at this point’; ‘Bernard! Remember the ‘Kol Nidrei’ in *Symphony of Six Million*’; ‘This should sound like the ‘Misere’ in *Trovatore*’ [...]” (Palmer 1990: S. 28).

Die Detailliertheit der Skizzen, welche von Buhler et al. erwähnt wird, wird demnach ebenfalls als sehr unterschiedlich beschrieben, von mündlichen Vorgaben, welche von Raksin, sowie Previn genannt werden, bis hin zu detaillierten Notizen, welche Shuken in dem Interview mit Bernstein nennt (Buhler et al. 2010: S. 328; Previn 1991: S. 4–5; Raksin 2012: Kap. 8; Bernstein 2004: S. 110). Außerdem beschreibt Previn, dass sein Aufgabengebiet bei Metro-Goldwyn-Mayer nicht ausschließlich auf das Orchestrieren beschränkt gewesen sei, wodurch der Schaffensanteil von Orchestrierer*innen noch schwieriger zu definieren ist:

„Several times a week I would make my after-school pilgrimage and ask whether there was any need for my services. Often there was, at first mainly for Georgie, but then for a few others. I wrote football marches for a short subject, orchestrated a sequence or two for harried and hurried composers of ‘B’ pictures, played the piano for a Tom and Jerry cartoon, and generally made myself useful. [...] Within a month of my first visit, I was offered a contract [...] I was given an all-inclusive weekly salary of \$125, for which I did everything but park cars. I loved it and was grateful for the chance, as well I should have been” (Previn 1991: S. 12).

Des Weiteren ist erwähnenswert, dass es Previn zufolge zur damaligen Zeit üblich war, dass Orchestrierer*innen und Arrangeur*innen selten namentlich in den Filmcredits erwähnt wurden und somit oftmals keine Anerkennung für ihr Mitwirken an Filmmusik bekamen, obwohl deren Einfluss beachtlich sein konnte (Previn S. 13, 22). Aus diesem Grund bezeichnet Previn Orchestrierer*innen und Arrangeur*innen auch als „an honorable, highly skilled, and faceless army known as The Arrangers and Orchestrators” (Previn 1991: S. 1). Doch nach erfolgreicher Arbeit, so Previn und Raksin, folgten im Laufe der Zeit verantwortungsvollere Möglichkeiten und mehr kreativer Spielraum innerhalb der jeweiligen Studios (Previn 1991: S. 12; Raksin 2012: Kap. 8). Auf mehr Verantwortung folgte im Fall von Previn auch bald die Erwähnung seines Namens in den Filmcredits und somit auch die Anerkennung seiner Mitarbeit bei der Filmmusik verschiedener Filme. Dies schildert Previn in seiner Autobiographie folgendermaßen:

„The initial struggle for anyone working in the film industry is to get credit on the screen, no matter how small or tucked away one’s name might be. I had had a few such credits, as arranger or pianist, but you had to look very quickly to see them. The final goal was always that piece of ephemera known as the ‘separate card,’ by which is meant a moment in the credits where your name, and your name alone, fills the screen. It is considered the final accolade, and writers, composers, and designers kill for it” (Previn 1991: S. 22).

Dies erklärt auch Previns Enthusiasmus über seine *sepparate card* bei dem Film *The Sun Comes Up* (1949) des Regisseurs Richard Thorpe, dem ersten Film, für den Previn als eigenständiger Komponist tätig war: „there, at the preview of the film, I saw it, my name, in Technicolor, ‘Music by André Previn,’ filling the screen, and my eighteen-year-old heart was suffused with pleasure” (Previn 1991: S. 22).

Aufgrund der genannten Beispiele kann zuletzt folgendes über die Darstellung der Komponist*innen über die Rolle von Orchestrierer*innen und Arrangeur*innen gesagt werden: einige Komponist*innen, so beispielsweise Previn, sowie Raksin schildern, dass Orchestrierer*innen und Komponist*innen sowohl sehr eng, als auch kollaborativ an der Filmmusik arbeiteten, und, dass die Orchestrierer*innen dabei eigene Ideen einbringen konnten (Previn 1991: S. 4–5; Raksin 2012: Kap. 8). Auch weitere Komponist*innen, wie Rózsa und Bernstein, betonen, wie einflussreich das Mitwirken der Orchestrierer*innen aus ihrer Sicht sein konnte (Rózsa 1989: S. 153; Bernstein 2004: S. 492). Womit Winters These, wonach der Einfluss von Orchestrierer*innen zu Zeit des Studiosystems nicht unterschätzt werden sollte, unterstützt wird (Winters 2016: S. 56). Jedoch betont Shuken in einem Interview mit Bernstein ebenfalls, dass einige Komponist*innen so detaillierte Skizzen der Filmmusik anfertigten, dass der kreative Einfluss der Orchestrierer*innen kaum erwähnenswert war (Bernstein 2004: S. 110). Damit ist die Darstellung der Komponist*innen nicht einheitlich. Trotzdem geben die Darstellungen einiger Komponist*innen, wie beispielsweise von Previn, den Anschein, dass Orchestrierer*innen vielleicht mehr Anerkennung für ihren Einfluss auf die Filmmusik des Studiosystems bekommen sollten, als oftmals der Fall ist (Previn S. 1, 13, 22).

8. Conclusio

Anhand einer vergleichenden Untersuchung der genannten Selbstdarstellungen und den darin enthaltenen Schilderungen der kompositorischen Tätigkeit innerhalb des Studiosystems konnte gezeigt werden, wie verschiedene Komponist*innen ihren Arbeitsalltag im damaligen Hollywood selbst beschrieben, beziehungsweise wahrgenommen haben. Dabei fällt auf, dass die Tätigkeit innerhalb der Filmstudios sehr facettenreich dargestellt wird und sich der dortige Arbeitsalltag durch eine Vielzahl unterschiedlicher Faktoren in einem scheinbar ständigen Wandel befand. So werden die Arbeitsverhältnisse innerhalb verschiedener Filmstudios beispielsweise als mehr, beziehungsweise weniger zufriedenstellend geschildert, abhängig von Aspekten, welche sich mit der Zeit ändern konnten. So unter anderem Personalwechsel, ökonomische Faktoren, oder das Maß an kreativem Spielraum beim Schaffen von Filmmusik. Zudem wird auch beschrieben, dass die kreativen Entfaltungsmöglichkeiten innerhalb eines einzelnen Filmstudios nicht zwingend für jede*n dort angestellte*n Komponist*in ident waren, sondern auch von dem individuellen Verhandlungsgeschick bei der Vertragsabschließung des*r jeweiligen Komponisten*in abhängig sein konnten. Diesbezüglich wird in einigen Selbstdarstellungen ebenfalls ein Zusammenhang zwischen Erfolg und Handlungsspielraum genannt. So wird beschrieben, dass berühmte, sowie kommerziell erfolgreiche Komponist*innen beispielsweise aushandeln konnten, mehr Zeit für das Schaffen von Filmmusik zu haben, als ihre weniger bekannten Kolleg*innen, oder aufgrund ihres Status mehr Autorität bei kreativen Entscheidungen bezüglich der Filmmusik hatten. Dieser Punkt ist besonders relevant, denn dies könnte bedeuten, dass die Selbstdarstellungen besonders berühmter Komponist*innen aus der Zeit des Studiosystems nicht als repräsentatives Beispiel für die Arbeitsverhältnisse weniger bekannter Komponist*innen dienen können und umgekehrt. Außerdem wird geschildert, dass Komponist*innen, welche für ein Filmstudio Hollywoods komponierten, dort nicht zwingend fest angestellt waren. So war es auch möglich, als Freelancer tätig zu sein, oder während einer Festanstellung in einem Filmstudio für die Dauer einzelner Projekte in einem anderen Filmstudio zu arbeiten. Auch in diesen Fällen wird beschrieben, dass sich die Arbeitsverhältnisse von denen der fest angestellten Komponist*innen unterscheiden konnten. In der weiteren Forschung zu diesem Thema wäre es deshalb interessant, diesbezügliche Unterschiede innerhalb des Arbeitsalltags der Komponist*innen näher zu untersuchen.

Der Kompositionsprozess selbst wird von den Komponist*innen ebenfalls sehr facettenreich beschrieben. So konnte der Schaffensprozess von Filmmusik den Komponist*innen zufolge neben dem Komponieren selbst auch verschiedene vorbereitende Schritte, sowie das Mitwirken bei der Postproduktion umfassen. Bezüglich ersterem werden beispielsweise Besprechungen mit verschiedenen Mitwirkenden eines Filmes, oder eine Hintergrundrecherche beschrieben. Betreffend der Postproduktion werden wiederum unter anderem Entscheidungen bezüglich des Filmschnittes genannt, sowie verschiedene Arbeitsschritte, welche die Aufnahme von Filmmusik betreffen, beispielsweise das Dirigieren oder die Wahl des Orchesters. Hierbei schildern manche Komponist*innen ihre Involviertheit bei möglichst vielen dieser Arbeitsschritte, während andere beschreiben, sich vorwiegend auf einige davon, oder ausschließlich auf das Komponieren der Filmmusik beschränkt zu haben.

Bezüglich ihrer Kompositionsweise teilen die Komponist*innen in ihren Selbstdarstellungen ebenfalls individuell verschiedene Ansätze, welche sich durch eine Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Kompositionstechniken, der Funktion von Filmmusik sowie durch verschiedene Möglichkeiten der Synchronisation von Bild und Ton auszeichnen. Weitere Aspekte, welche dabei genannt werden, sind die Wahl des Ortes, an welchem komponiert wurde, sowie die Verwendung verschiedener kompositorischer Hilfsmittel. Dabei ist auch Zeitdruck während des Kompositionsprozesses ein viel erwähntes Thema innerhalb der Selbstdarstellungen, da dieser scheinbar ein ständiger Begleiter beim Schaffensprozess mehrerer Komponist*innen war. Jedoch beschreiben auch einige Komponist*innen, beim Schaffen von Filmmusik kaum Zeitdruck verspürt zu haben.

Auch die Kollaboration mit verschiedenen Film-, sowie Filmmusikschaffenden innerhalb eines Filmstudios wird von verschiedenen Komponist*innen als ein elementarer Teil ihrer Tätigkeit genannt. So wird beschrieben, dass beim Schaffen von Filmmusik neben den Komponist*innen in der Regel eine Reihe von weiteren Mitgliedern eines Filmteams beteiligt waren. Darunter waren unter anderem Musiker*innen, Toningenieur*innen, Produzent*innen, oder Regisseur*innen. Dabei werden unterschiedliche Arbeitsdynamiken beschrieben. So wird beispielsweise geschildert, dass verschiedene Vorgesetzte durch das Ausmaß ihrer Entscheidungskraft und Autorität innerhalb eines Filmstudios einen direkten Einfluss auf den Schaffensprozess der Kompo-

nist*innen nehmen konnten. Dies wurde in den Selbstdarstellungen teilweise als problematisch wahrgenommen, unter anderem wenn Vorgesetzte ihre Vorstellungen bezüglich der Filmmusik nicht verständlich kommunizieren konnten, oder nicht über musikalisches Verständnis verfügten. Jedoch gibt es auch positive Darstellungen der Zusammenarbeit mit verschiedenen Vorgesetzten, in welchen diese als kompetent, sowie inspirierend beschrieben werden. Auch die Zusammenarbeit der Komponist*innen miteinander wird ähnlich facettenreich dargestellt. So gibt es Erzählungen, in welche Komponist*innen tiefe Freundschaften beschreiben, oder, dass sie gegenseitig voneinander lernten, sowie musikalischen Rat von ihren Kolleg*innen einholten. Jedoch wird ebenfalls darauf hingewiesen, dass Rivalitäten zwischen Komponist*innen herrschen konnten und freundschaftliche Beziehungen innerhalb musikalischer Abteilungen nicht immer gegeben waren. Auch die Zusammenarbeit von Komponist*innen und Orchestrirer*innen ist erwähnenswert, denn diese wird in einigen Selbstdarstellungen als besonders eng, sowie kollaborativ beschrieben. Dabei wird auch betont, dass Orchestrirer*innen oft die Möglichkeit hatten, während des Kompositionsprozesses eigene Ideen einzubringen, und so einen direkten Einfluss auf die Filmmusik ausüben konnten. Ebenfalls besonders interessant in Bezug auf die Kollaboration der Komponist*innen ist die Darstellung des *staff composing*. So wird beschrieben, dass hierbei eine Reihe von Komponist*innen gemeinsam die Musik für einen Film schufen, indem jede*r einzelne Fragmente komponierte, aus deren Kombination schlussendlich die Musik eines Filmes geschaffen wurde. Diese Praxis wird sowohl als zeit-, als auch kostensparend beschrieben, da dadurch in kurzer Zeit eine große Menge an Filmmusik geschaffen werden konnte. Außerdem wird gezeigt, dass die Filmstudios Bibliotheken mit bereits erschienener Filmmusik hatten, welche für später erscheinende Filme in Fragmenten erneut verwendet werden konnte.

Obwohl demnach eine große Anzahl von Menschen beim Schaffensprozess von Filmmusik involviert war und diese meist kollaborativ arbeiteten, wird auch beschrieben, dass in der Regel bloß eine Person stellvertretend für alle Mitwirkenden der Filmmusik als Urheber*in genannt wurde. Deshalb ist die Frage nach Urheberschaft bei der Filmmusik aus der Zeit des Studiosystems nicht einfach zu beantworten. Somit knüpft die vergleichende Untersuchung der genannten Selbstdarstellungen an die Thesen von Schatz, sowie Winters an, wonach es wenig Sinn habe, einzelne Menschen als alleinige Schöpfer*innen eines Filmes oder der dazugehörigen Filmmusik zu sehen,

je besser man die Machtverhältnisse, die Hierarchie der Autoritätspersonen, die Arbeitsverteilung und den Produktionsprozess innerhalb der Filmstudios Hollywoods zu Zeiten des Studiosystems verstünde (Schatz 1988: S. 5–6; Winters 2016: S. 51–54). Auch eine nähere Untersuchung dieser Thematik wäre deshalb in der weiteren Forschung über die Selbstdarstellung der Komponist*innen ihres Arbeitsprozesses innerhalb der Filmstudios des Studiosystems interessant. Jedoch zeigt die vergleichende Untersuchung der genannten Selbstdarstellungen auch, wie individuell verschieden die kompositorische Tätigkeit und der Arbeitsalltag innerhalb des Studiosystems beschrieben wird und, dass deshalb durch die Perspektive jedes*r einzelnen Komponist*in neue Facetten dieses vielschichtigen Themas aufgezeigt werden können.

Quellenverzeichnis

Antheil, George: „Composers in Movieland“ (1935), in: Hubbert, Julie (Hrsg.), *Celluloid Symphonies. Texts and Contexts in Film Music History*, Berkeley / Los Angeles: University of California Press 2011, S. 209–212.

Antheil, George: *Bad Boy of Music*, New York: Doubleday, Deran & Company 1945, deutsche Ausgabe: *Enfant Terrible der Musik*, übersetzt von Knust, Jutta / Knust, Theodor, München: Albert Langen Georg Müller Verlag 1960.

Barron, Louis and Bebe: „Forbidden Planet“ (1956), in: Hubbert, Julie (Hrsg.), *Celluloid Symphonies. Texts and Contexts in Film Music History*, Berkeley / Los Angeles: University of California Press 2011, S. 274–276.

Bernstein, Elmer: *Elmer Bernstein's Film Music Notebook: A Complete Collection of the Quarterly Journal, 1974–1978*. Sherman Oaks, CA: The Film Music Society 2004.

Bernstein, Elmer: „The Man with the Golden Arm“ (1956), in: Hubbert, Julie (Hrsg.), *Celluloid Symphonies. Texts and Contexts in Film Music History*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press 2011, S. 262–273.

Buhler, James et al.: *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*, New York: Oxford University Press 2010.

Care, Ross: „Deutsch, Adolph“, in: *Grove Music Online*, <<https://www-oxford-musiconline-com.uaccess.univie.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002087335>>, erschienen am 26. Mai 2012, letzter Zugriff: 19. August 2021.

Carroll, Brendan G.: „Korngold, Erich Wolfgang“, in: *Grove Music Online*, <<https://www-oxfordmusiconline-com.uaccess.univie.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-3000000199#omo-9781561592630-e-3000000199>>, erschienen am 30. März 2020, letzter Zugriff: 29. Juli 2021.

Champlin, Charles: „John Green“, in: *Los Angeles Times* (May 17, 1989), <<http://projects.latimes.com/hollywood/star-walk/john-green/>>, erschienen am 17. Mai 1989, letzter Zugriff: 19. August 2021.

Cooke, Mervyn (Hrsg.) / Ford, Fiona (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Film Music*, Cambridge: Cambridge University Press 2016.

Cooke, Mervyn (Hrsg.): *The Hollywood Film Music Reader*, New York [u.a.]: Oxford University Press 2010.

Cooper, David: „Herrmann, Bernard“, in: *Grove Music Online*, <<https://www-oxfordmusiconline-com.uaccess.univie.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012895#Moreonthistopic>>, erschienen am 13. Dezember 2004, letzter Zugriff: 02. August 2021.

Copland, Aaron: *Our New Music. Leading Composers in Europe and America*, New York: Whittlesey House 1941.

Dahl, Ingolf: „Notes on Cartoon Music“ (1949), in: Cooke, Mervyn (Hrsg.), *The Hollywood Film Music Reader*. New York [u.a.]: Oxford University Press 2010, S. 93–99.

Darby, William / Du Bois, Jack: *American Film Music. Major Composers, Techniques, Trends, 1915–1990*, Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers 1990.

Daubney, Kate: „Friedhofer, Hugo (William)“, in: *Grove Music Online*, <<https://www-oxfordmusiconline-com.uaccess.univie.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010264>>, erschienen am 20. Jänner 2001, letzter Zugriff: 19. August 2021.

Daubney, Kate / Bradford, Janet B.: „Steiner Max(imilian Raoul Walter)“, in: *Grove Music Online*, <<https://www-oxfordmusiconline-com.uaccess.univie.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-3000000221#omo-9781561592630-e-3000000221>>, erschienen am 30. März 2020, letzter Zugriff: 26. Juli 2021.

Daubney, Kate / Rosar, William: „Tiomkin, Dimitri“, in: *Grove Music Online*, <<https://www-oxfordmusiconline-com.uaccess.univie.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-3000000225#omo-9781561592630-e-3000000225>>, erschienen am 30. März 2020, letzter Zugriff: 11. Juli 2021.

Davis, Ronald L.: *The Glamour Factory. Inside Hollywood's Big Studio System*, Dallas: Southern Methodist University Press 1993.

Deutsch, Adolph: „Adolph Deutsch on Three Strangers“ (1946), in: Cooke, Mervyn (Hrsg.), *The Hollywood Film Music Reader*. New York [u.a.]: Oxford University Press 2010, S. 153–164.

Goldmark, Daniel: „Stalling, Carl“, in: *Grove Music Online*, <<https://www-oxfordmusiconline-com.uaccess.univie.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e1002263187?rskey=81GiZB&result=1>>, erschienen am 25. November 2018, letzter Zugriff: 19. August 2021.

Greenfield, Edward: „Previn, André (George)“, in: *Grove Music Online*, <<https://www-oxfordmusiconline-com.uaccess.univie.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022327#omo-9781561592630-e-0000022327>>, erschienen am 30. März 2020, letzter Zugriff: 05. August 2021.

Herrmann, Bernard: „A Lecture on Film Music“ (1973), in: Cooke, Mervyn (Hrsg.), *The Hollywood Film Music Reader*. New York [u.a.]: Oxford University Press 2010, S. 209–222.

Hevesi, Dennis: „Bebe Barron, 82, Pioneer of Electronic Scores“, in: *The New York Times* (Vol. 157, Issue 54291), <<https://go-gale-com.uaccess.univie.ac.at/ps/i.do?p=AONE&u=43wien&v=2.1&it=r&id=GALE%7CA178249666&inPS=true&linkSource=interlink&sid=bookmark-AONE>>, Erscheinungsdatum unbekannt, letzter Zugriff: 03. August 2021.

Jewell, Richard B.: *The Golden Age of Cinema, Hollywood 1929–1945*, Malden: Blackwell Publishing 2007.

Jones, Preston Neal: „Skinner, Frank (Chester)“, in: *Grove Music Online*, <<https://www-oxfordmusiconline-com.uaccess.univie.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-3000000220#omo-9781561592630-e-3000000220>>, erschienen am 30. Dezember 2019, letzter Zugriff: 19. August 2021.

Kalinak, Kathryn: „Classical Hollywood, 1928–1946“, in: Kalinak, Kathryn (Hrsg.): *Sound: Dialogue, Music, and Effects*, New Brunswick: Rutgers University Press 2015.

Kalinak, Kathryn (Hrsg.): *Sound: Dialogue, Music, and Effects*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 2015.

Korngold, Erich Wolfgang: „Some Experiences in Film Music“ (1940), in: Hubbert, Julie (Hrsg.), *Celluloid Symphonies. Texts and Contexts in Film Music History*, Berkeley / Los Angeles: University of California Press 2011, S. 231–233.

Larkin, George: *Post-Production and the Invisible Revolution of Filmmaking*, New York: Routledge 2018.

Lerner, Neil: „Copland, Aaron“, in: *Grove Music Online*, <<https://www-oxfordmusiconline-com.uaccess.univie.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-3000000119#omo-9781561592630-e-3000000119>>, erschienen am 26. März 2018, letzter Zugriff: 17. August 2021.

Mancini, Henry / Lees, Gene: *Did They Mention the Music? The Autobiography of Henry Mancini*, New York: Cooper Square Press 2001.

Marks, Martin: „Mancini, Henry [Enrico Nicola]“, in: *Grove Music Online*, <<https://www-oxfordmusiconline-com.uaccess.univie.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002250124>>, erschienen am 01. September 2020, letzter Zugriff: 04. August 2021.

Marks, Martin: „Raksin, David“, in: *Grove Music Online*, <https://www.imdb.com/name/nm0795640/bio?ref=nm_ov_bio_sm>, Erscheinungsdatum unbekannt, letzter Zugriff: 04. August 2021.

Movis, I. S.: „Leo Shuken Biography“, in: Offizielle Website von IMDb, <<https://www-oxfordmusiconline-com.uaccess.univie.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-3000000177?rskey=edbl7m&result=1>>, erschienen am 30. März 2020, letzter Zugriff: 11. Juni 2021.

Palmer, Christopher / Miceli, Sergio: „Amfitheatrof [Amfitheatrov; Amfiteatrov], Daniele (Alexandrovich)“, in: *Grove Music Online*, <<https://www-oxfordmusiconline-com.uaccess.univie.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000795>>, erschienen am 20. Jänner 2001, letzter Zugriff: 19. August 2021.

Palmer, Christopher et al.: „Bernstein, Elmer“, in: *Grove Music Online*, <<https://www-oxfordmusiconline-com.uaccess.univie.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-3000000177?rskey=edbl7m&result=1>>, erschienen am 30. März 2020, letzter Zugriff: 11. Juni 2021.

Palmer, Christopher / Larson, Randall D.: „Kaper Bronislaw (Bronislau)“, in: *Grove Music Online*, <<https://www-oxfordmusiconline-com.uaccess.univie.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-3000000197?rskey=njGf7h&result=1>>, erschienen am 30. Dezember 2019, letzter Zugriff: 19. August 2021.

Palmer, Christopher: *The Composer in Hollywood*. New York, London: Marion Boyars Publishers 1990.

Previn, André: *No Minor Chords. My Days in Hollywood*, New York: Doubleday 1991.

Raksin, David: *The Bad and the Beautiful: Life in a Golden Age of Film Music*. O.o.: Alex Raksin 2012, E-book.

Rózsa, Miklós: *Double Life. The Autobiography of Miklós Rózsa*. New York: Wynwood Press 1989.

Rózsa, Miklós: „Quo Vadis“ (1951), in: Cooke, Mervyn (Hrsg.), *The Hollywood Film Music Reader*. New York [u.a.]: Oxford University Press 2010, S. 165–171.

Schatz, Thomas: *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. New York: Metropolitan Books Henry Holt and Company 1988.

Skinner, Frank: *Underscore*. Los Angeles: Skinner Music Company, Inc. 1950.

Steiner, Max: „Scoring the Film“ (1937), in: Hubbert, Julie (Hrsg.), *Celluloid Symphonies. Texts and Contexts in Film Music History*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press 2011, S. 221–230.

Stone, Kurt: „Dahl, Ingolf“, in: *Grove Music Online*, <<https://www-oxfordmusiconline-com.uaccess.univie.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007054>>, erschienen am 20. Jänner 2001, letzter Zugriff: 03. August 2021.

Tiomkin, Dimitri / Buranelli, Prosper: *Please Don't Hate Me*. Garden City, New York: Doubleday & Co., Inc. 1959.

Wescott, Steven D.: „Rózsa, Miklós“, in: *Grove Music Online*, <<https://www-oxfordmusiconline-com.uaccess.univie.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-3000000215#omo-9781561592630-e-3000000215>>, erschienen am 30. März 2020, letzter Zugriff: 12. April 2021.

Winters, Ben: „The Composer and the Studio: Korngold and Warner Bros.“, in: Cooke, Mervyn (Hrsg.) / Ford, Fiona (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Film Music*, Cambridge: Cambridge University Press 2016, S. 51–66.

Whitesitt, Linda / Amirkhanian, Charles / Cook, Susan C.: „Antheil George [Georg] (Carl Johann)“, in: *Grove Music Online*, <<https://www-oxfordmusiconline-com.uaccess.univie.ac.at/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000997>>, erschienen am 20. Jänner 2001, letzter Zugriff: 17. August 2021.

Yarrow, Andrew L.: „John Green, 80, a Film Composer and Arranger Who Won 4 Oscars“, in: *The New York Times* (May 17, 1989), <<https://www.nytimes.com/1989/05/17/obituaries/john-green-80-a-film-composer-and-arranger-who-won-4-oscars.html>>, erschienen am 17. Mai 1989, letzter Zugriff: 19. August 2021.

„Elmer Bernstein's Film Music Notebook, Available for the first time since the 1970s“, in: *Offizielle Website der Film Music Society*, <<http://www.filmmusicsociety.org/merchandise/pubs/filmmusicnotebook.html>>, Erscheinungsdatum unbekannt, letzter Zugriff: 13. April 2021.

Anhang

Abstract

Die Ära des Studiosystems war eine prägende Zeit in der Geschichte des Films, welche besonders von einer Reihe technischer Innovationen und dem Produktionssystem einer Handvoll marktführender Filmstudios in Hollywood beeinflusst war. Die großen finanziellen Mittel der Filmstudios, sowie die ständige Anwesenheit mehrerer tausend Mitarbeiter*innen verschiedener Abteilungen an einem Ort ermöglichten sowohl einzigartige Arbeitsverhältnisse, als auch große kreative Möglichkeiten für die Filmproduktion. Dies betraf auch die Entstehung von Filmmusik und somit ebenfalls den Berufsalltag der damals tätigen Filmkomponist*innen.

In dieser Arbeit wird gezeigt, wie damals tätige Komponist*innen den Einfluss der Produktionsweise des Studiosystems auf den Schaffensprozess von Filmmusik wahrgenommen und dargestellt haben. Um deren Perspektive darzulegen, werden Selbstdarstellungen verschiedener Komponist*innen und die darin enthaltenen Schilderungen ihrer Tätigkeit vergleichend untersucht. Ein besonderer Schwerpunkt liegt hierbei auf der Beschreibung der eigenen kreativen Prozesse und Arbeitsumstände.

Durch diese vergleichende Untersuchung wird ersichtlich, dass die kompositorische Tätigkeit innerhalb der Filmstudios sehr facettenreich dargestellt wird und sich der dortige Arbeitsalltag durch eine Vielzahl unterschiedlicher Aspekte in einem ständigen Wandel befand. Zu diesen zählen unter anderem Personalwechsel, ökonomische Faktoren, oder das Ausmaß an kreativem Spielraum der Komponist*innen beim Schaffen von Filmmusik. Auch bezüglich ihrer Kompositionsweise teilen die Komponist*innen individuell verschiedene Ansätze, welche sich beispielsweise durch eine Auseinandersetzung mit der Funktion von Filmmusik oder der Verwendung unterschiedlicher Kompositionstechniken auszeichnen.