

Karl-Heinz Göttert

### Der Ton vor dem Tonfilm. Zur Geschichte der Kinoorgel 2005

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14234>

Veröffentlichungsversion / published version  
Sammelbandbeitrag / collection article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Göttert, Karl-Heinz: Der Ton vor dem Tonfilm. Zur Geschichte der Kinoorgel. In: Harro Segeberg, Frank Schätzlein (Hg.): *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Marburg: Schüren 2005 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) 12), S. 60–73. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14234>.

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Karl-Heinz Göttert

## Der Ton vor dem Tonfilm

Zur Geschichte der Kinoorgel

### Ein Missverständnis

In Theodor W. Adornos *Versuch über Wagner*, 1937/38 im Londoner und New Yorker Exil entstanden, findet sich neben vielen anderen kritischen Bemerkungen auch eine über das Leitmotiv. Der Verfall sei „diesem immanent“, heißt es und weiter: „Er führt über die geschmeidige Illustrationstechnik von Richard Strauss geradeswegs zur Kinomusik, wo das Leitmotiv einzig noch Helden oder Situationen anmeldet, damit sich der Zuschauer rascher zurechtfindet.“<sup>1</sup> Eine falsche Ästhetik – so ist die Bemerkung zu verstehen – zeige sich daran, dass sie von einer noch falscheren fortgesetzt werde, eine für künstlerische Innovation gar nicht infrage kommende Filmmusik beerbe den größten ‚Dilettanten‘ der Musikgeschichte.

Man wird dieses Urteil heute in den Zusammenhang der damaligen Zeit stellen, muss aber auch festhalten, dass die Volte gegen die Filmmusik wohl auf Unkenntnis beruht. Nicht nur, dass der Hinweis auf das Leitmotiv in die Irre führt. Die Filmmusik beerbt in ganz anderer und durchaus interessanter Weise die Musiktraditionen des 19. Jahrhunderts. Darauf hat Adorno selbst an einer anderen Stelle seines *Versuchs* einen impliziten Hinweis gegeben. Das einzige Lob Wagners bezieht sich auf dessen Instrumentationskunst, ja vor Wagner habe es Instrumentationskunst eigentlich gar nicht gegeben.<sup>2</sup> Instrumentation kann man ja durchaus mit (der Herstellung von) Sound wiedergeben, wodurch Wagner zum Wegbereiter des Sounds als für Innovationen nun freien Parameters musikalischen Schaffens würde. Genau darin aber liegt eine Verbindung zur Filmmusik, die sich sehr viel besser belegen lässt.

1 Theodor W. Adorno: *Die musikalischen Monographien*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1971, Bd. 13, S. 44.

2 „Während die Wagnersche Harmonik zwischen Gewesenem und Zukünftigem schwankt, ist die koloristische Dimension recht eigentlich von ihm entdeckt worden. Instrumentationskunst im prägnanten Sinne, als produktiven Anteil der Farbe am musikalischen Geschehnis ‚in der Art, daß jene Farbe selbst zur Aktion wurde‘, hat es vor ihm nicht gegeben“. Ebd., S. 68.

## Wozu Musik? Ein historischer Rückblick

Beschäftigen wir uns zunächst mit Fakten, die nur scheinbar weit vom Thema entfernt liegen. Sie beziehen sich auf das Theater des späten 18. und dann des 19. Jahrhunderts, das sich in einem wesentlichen Punkt vom heutigen Theater unterschied. Es gab nicht die Spartenrennung in Sprechtheater, Oper und Konzert, sondern eher gleitende Übergänge. Insbesondere war kein Schauspiel ohne Schauspielmusik, was sich ebenso auf instrumentale Darbietung wie auf Gesang bezieht. Weil in diesen Kompositionen später ‚funktionale‘ Musik gesehen wurde, die an den neuen Wertmaßstäben der ‚Autonomie‘ gemessen als minderwertig galt, gingen sie jedoch verloren. Nur was die ‚großen‘ Komponisten geschrieben hatten, existierte weiter – aber nun ohne die einstige Anbindung. Das berühmteste Beispiel ist Beethovens *Egmont*-Ouvertüre, die einmal zu einer vollständigen Schauspielmusik mit vier Zwischenaktsmusiken sowie zur Siegessymphonie am Schluss gehörte und nicht im Konzertsaal, sondern im Theater erklang.<sup>3</sup>

Um bei Goethe zu bleiben, kann man sich weitere Folgen der heutigen Spartenrennung am einfachsten an *Faust I* klarmachen. Zwischen 750 und 850 der insgesamt 4512 Verse hat sich Goethe als gesungen bzw. von Musik begleitet vorgestellt, was zwischen 15 und 20 Prozent des Textes ausmacht. Berücksichtigt man Ouvertüre und Zwischenaktsmusiken, entfallen 40–50 Prozent der Aufführungsdauer auf Musik.<sup>4</sup> Diese Musik ist nicht nur tatsächlich aufgeführt worden, sondern liegt bis heute als Partitur vor: Es handelt sich um das Werk von Fürst Anton Heinrich von Radziwill, weil Goethes Favorit, Carl Friedrich Zelter, abgesagt hatte. Übrigens stellte sich Goethe *Faust II* weitgehend als Oper vor, wobei er an eine Komposition im Mozart-Stil dachte.

Runden wir den Gedankengang ab mit dem Hinweis darauf, dass es bei Schiller genauso war, dass etwa den *Wilhelm Tell* Musik und Gesang vom Beginn bis zum Ende durchziehen. Und fügen wir hinzu, dass Goethe und Schiller zwar nicht die bedeutendsten Komponisten der Zeit fanden, dass aber die bedeutendsten Komponisten der Zeit durchaus Schauspielmusik komponierten. Erinnerung sei lediglich an Mendelssohn-Bartholdy mit seinem *Sommernachts Traum* für das gleichnamige Shakespeare-Drama. Dass es sich bei all dem keines-

3 Ich beziehe mich im Folgenden auf einen Aufsatz von Detlev Altenburg, der in einem Kolloquium vorgetragen wurde, das sich mit der Hinterfragung der heutigen Spartenrennung im Theater beschäftigte: „Das Phantom des Theaters. Zur Schauspielmusik im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert“. In: Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.), *Stimmen – Klänge – Töne. Synergien im szenischen Spiel*. Tübingen 2002, S. 183–208, hier bes. S. 192 f. Zur Vertiefung vgl. die „Unvorgreiflichen Gedanken zur Einstimmung“ von Hans-Peter Bayerdörfer im gleichen Band, S. 3–18. Breite Ausführungen zum Thema bietet Ulrich Kühn: *Sprech-Ton-Kunst. Musikalisches Sprechen und Formen des Melodrams im Schauspiel- und Musiktheater (1770–1933)*. Tübingen 2001.

4 So Altenburg, S. 194 f.

wegs um ein Nebenwerk der Komponisten oder gar um Abfallprodukte handelte, sondern dass diese Musik zum Beispiel hinsichtlich der Instrumentation äußerst innovativ sein konnte, belegen etwa Johann Friedrich Reichhardts *Hexenszenen* aus Shakespeares *Macbeth* von 1787, in denen zur üblichen Besetzung Querflöten, Triangel, Becken, Trommeln und Pauken gehören<sup>5</sup> – solchen Instrumenten werden wir im Film wieder begegnen.

Warum jedoch überhaupt so viel Musik? Die Antwort lautet: Weil Wort und Klang viel stärker aufeinander bezogen waren, als dies heute – jedenfalls im Theater – der Fall ist. Emotionen galten als musikalisch mindestens ebenso gut darstell- bzw. erregbar wie durch das Wort. Besonders beim Wechsel von Handlungen aus der realen in irgendeine überirdische Welt schien musikalische Untermalung unverzichtbar. Die Musik steigerte Empfindungen, diente psychologischer Vertiefung, untermalte oder kommentierte äußere und innere Handlungen.<sup>6</sup> Musik und Schauspiel war schlicht eine Ganzheit, die Trennung ist erst um 1900 erfolgt.

Und nun die entscheidende These. Diese Trennung ist eben nur in der ‚hohen‘ Kultur erfolgt. Der Film, zuerst der Stummfilm, dann der Tonfilm, setzt lediglich das Gewohnte fort. Im Film – um es zuzuspitzen – leben wir heute noch im 19. Jahrhundert. Deshalb aber lohnt der Blick gerade auf die Anfänge, in denen die Entscheidung sozusagen für immer fiel. Genau dabei spielt ein Zufall eine Rolle. Ein neues oder jedenfalls neuartiges Instrument wird entwickelt, das den Bedürfnissen perfekt entgegenkommt:

## Die Kinoorgel

Der Start dieser Orgel lag jedoch keineswegs im Kino. Der englische Ingenieur Robert Hope-Jones suchte um 1900 die neuesten Erkenntnisse aus der damals jungen Welt der Elektrizität auf sein Lieblingsinstrument anzuwenden.<sup>7</sup> Statt die Elektrizität nur als Ersetzung der Mechanik zu benutzen, sollte in die Orgel eine prinzipiell neue ‚Regeltechnik‘ einziehen. Bislang lagen der Orgel die einzelnen Register zugrunde, die der Organist auf den zur Verfügung stehenden Manualen jeweils entweder einzeln oder kombiniert benutzen kann. Ein Register enthält in der Regel so viele Pfeifen wie das Manual Tasten hat, bei den übli-

5 Vgl. Altenburg, S. 184 f.

6 Beispiele bei Altenburg, S. 194.

7 Das Folgende nach Willi Wiesinger: „Eine Lanze brechen für die Kinoorgel“. In: *Orgel international* 1999/4, S. 283–292; dort Hinweise auf folgende Literatur: David H. Fox: *Robert Hope-Jones*, Richmond 1992; David L. Junchen: *Encyclopedia of the American Theatre Organ*, Vol. 1, Pasadena 1986; Preston J. Kaufmann: *Encyclopedia of the American Theatre Organ*, Vol. 3, Pasadena 1995. Vielleicht darf man nebenbei erwähnen, dass die Kinoorgel in den Fachencyklopädiën und Handbüchern bis heute so gut wie nicht vertreten ist. Auch die neue Ausgabe von *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel 1994 ff.) enthält in Band 7 lediglich eine einzige Spalte plus Literaturangaben (Kassel 1997, Sp. 1019–1020, 1046).

chen viereinhalb Oktaven 52 Pfeifen. Besitzt die Orgel etwa ein Flötenregister in tiefer und ein weiteres in einer um eine Oktave höheren Lage, werden 104 Pfeifen benötigt. Hope-Jones baute stattdessen Pfeifenreihen (*ranks*), aus denen sich einzelne ‚Register‘ gewissermaßen als Auszüge zusammenstellen ließen: ein tiefes Register, das mit dem tiefsten Ton beginnt, ein nächstes mit tiefstem Ton eine Oktave höher usw. Aus einer Pfeifenreihe von 97 Pfeifen ergeben sich auf diese Weise fünf klassische Register, was eine Ersparnis von mehr als 80 Prozent ausmacht oder anders ausgedrückt: Der Orgel von Hope-Jones genügen ein gutes Fünftel der Pfeifen, die bei gleicher Größe eine Kirchenorgel benötigt. Am Klangspektrum der verschiedenen Registergattungen fehlte es also nicht, nur ist das System viel sparsamer.

Um einmal weit vorzugreifen: Die *Mighty Wurlitzer* von Siemens aus dem Jahre 1928 holt aus 16 Pfeifenreihen mit insgesamt 1228 Pfeifen 130 Register, worüber in Deutschland keine Domorgel außer der noch viel größeren Passauer verfügt. Im Übrigen arbeitete Hope-Jones mit erhöhtem Winddruck, gab den Stimmen also einen kräftigeren Klang und vermied alles Scharfe oder Grelle durch eine besondere Pfeifengestaltung, zum Beispiel durch Wände aus wesentlich dickerem Material. Heraus kam die Unit- oder (wie es in Deutschland meist heißt) Multiplexorgel, ein technisches Wunderwerk voller Relais und sonstiger Steuerungsapparate. Die verblüffte Zunft in England diskutierte eifrig – und lehnte ab. 1903 wanderte der frustrierte Erfinder in die USA aus.

Tatsächlich errang Hope-Jones dort 1908 einen entscheidenden Erfolg mit einem 13-Pfeifenreihen-Instrument auf 4 Manualen, mit dem er den 10 000 Besucher fassenden Saal des Ocean Grove/New Jersey füllte – bei einem Winddruck bis zum Zehnfachen einer traditionellen Orgel. Anerkennung und Aufträge kamen, aber der geniale Erfinder muss ein miserabler Geschäftsmann gewesen sein. 1910 verkaufte er seine Firma an die Rudolph Wurlitzer Company, 1914 nahm er sich gar das Leben.

1914 aber war das Jahr des Durchbruchs im Stummfilm. Nach ersten Experimenten, die bis 1895/6 (Lumières Cinématograph) oder gar bis 1891 (Edisons Kinetoskop) zurückreichten, gab es seit 1908 abendfüllende Programme, für die große Theatersäle gebaut wurden – 1914 sind es weltweit 60 000. In den meisten standen zunächst Geräuschmaschinen oder auch schon Musikautomaten, die außer Donner und Regen, Klingeln und Hupen kleine Konzertstücke erklingen lassen konnten. Einer der erfolgreichsten Lieferanten für diese Apparate war die amerikanische Wurlitzer Company, deren Gründer übrigens Mitte des 19. Jahrhunderts aus Sachsen eingewandert war. Die Firma hatte dank Hope-Jones seit 1912 eine Neuigkeit im Angebot: eine von einem Organisten zu spielende Pfeifenorgel, die teilweise eine Selbstspieleinrichtung als Ergänzung besaß. 1914 waren davon die ersten 50 Stück verkauft, bis zum Beginn des Tonfilms 1927 (in Deutschland: 1929) sollten es 2 238 sein. Viele Anbieter kamen hinzu, die Ge-

samtzahl an Kinoorgeln wird auf 7 000 geschätzt (30 % von Wurlitzer). Aber binnen nicht einmal zwei Jahrzehnten war das Schicksal besiegelt, der Shooting Star der Stummfilmzeit verkümmerte in Varietés und Tanzsälen.

Doch kehren wir zu den Anfängen zurück. Bei Wurlitzer, wo man zunächst lediglich an eine Verwendung der Unit-Orgel in Varietés gedacht hatte und fürs Kino zu dieser Zeit noch reine Automaten baute, machte man sich zusammen mit Hope-Jones, der bis zu seinem Tod die Entwicklung leitete, an die Umstellung der Unit-Orgel für Kinozwecke. In industrieller Produktionsweise wurden zwei Versionen angeboten: eine Kombination von Klavier und Kleinorgel (3 bis 8 Pfeifenreihen, mit Selbstspieleinrichtung) und die eigentliche Kinoorgel (in Amerika spricht man von der *Theatre Organ*) in rasch wachsender Typenvielfalt. Natürlich war die jeweilige Wahl eine reine Preisfrage. Umso cleverer die Idee, den Spieltisch so attraktiv zu gestalten, dass die Orgel auch äußerlich zum Schmuckstück in den immer prunkvolleren Lichtspieltheatern wurde. Tatsächlich vermittelt auch heute noch jede Wurlitzer mit ihrer Konsole in schwungvoller Hufeisenform, womöglich aus dem Boden herausgefahren und mit Spot angestrahlt, einen umwerfenden Eindruck. Ohne eine einzige Pfeife oder sonstigen Klangkörper zu zeigen, erzeugte der Organist wie mit Geisterhand alle erdenklichen Klänge und Geräusche, die der Film verlangte.

### Standardmodelle

Man muss einmal ein Standardmodell der Wurlitzer etwas näher in den Blick nehmen, um die Konzeption zu verstehen. Die als *Style H* bezeichnete Ausführung<sup>8</sup> verfügte über 10 Pfeifenreihen, was zehnmals jeweils 61 bis 97 Pfeifen bedeutet, die die unterschiedlichen Klangfarben bieten:

- Harmonic Tuba (85 Pfeifen)
- Open Diapason (85 Pfeifen)
- Tibia Clausa (73 Pfeifen)
- Clarinet (61 Pfeifen)
- Kinura (61 Pfeifen)
- Orchestral Oboe (61 Pfeifen)
- Viol d'Orchestre (85 Pfeifen)
- Viol Celeste (73 Pfeifen)
- Concert Flute (97 Pfeifen)
- Vox Humana (61 Pfeifen)

8 In Deutschland hat sich ein Exemplar erhalten, das heute im privaten Orgelmuseum der Orgelbaufirma von Friedhelm Fleiter in Münster-Nienberge steht.

Auf zwei Manualen und Pedal lassen sich daraus die passenden ‚Auszüge‘ in ihren unterschiedlichen Tonhöhen zusammenstellen. Die *Concert Flute* etwa erklingt auf dem I. Manual in ‚normaler‘ Stimmtonhöhe (wie beim Klavier), auf dem II. Manual in der ersten und zweiten Oktav, im Pedal in der tieferen Oktav. Auch die in der Kirchenorgel typischen Quint- und Terzregister waren in reduzierter Form als Auszug realisiert, bei der noch zu besprechenden *Tibia Clausa* als tiefe Quint (im Fachjargon, wo die Register nach der Länge ihrer tiefsten Pfeife in Fuß angegeben werden:  $5 \frac{1}{3}'$ ), tiefe Terz ( $2 \frac{2}{3}'$ ), hohe Quint ( $1 \frac{3}{5}'$ ), hohe Terz ( $1 \frac{1}{3}'$ ). Das Entscheidende aber liegt in der Änderung des Klangs. Während Hope-Jones anfangs die Kirchenorgel als Vorbild vor Augen hatte und lediglich eine zweckmäßigere Technik anstrebte, entsteht nun ein Instrument für Unterhaltungszwecke. Wenn hier ein Vorbild existierte, dann war es das Unterhaltungsorchester der damaligen Zeit.<sup>9</sup> Tatsächlich entstand ein Sound, der diese Klänge perfekt kopierte. Versuchen wir diesen Klang zu beschreiben.

Während die kleinste Kirchenorgel als Klangfundament die Registerfamilie der ‚herben‘ Prinzipale benutzt, dominieren in der Wurlitzer die ‚weichen‘ Flöten- und Streicherstimmen (der *Open Diapason* ist ein ‚romantischer‘, flötenartiger Prinzipal). Schon damit unterscheidet sich die Wurlitzer vom gewohnten Kirchenorgelklang enorm. Noch stärker aber wirkt sich der Verzicht auf Mixturen aus, also auf jene besonders hohen und damit ‚grelle‘ Pfeifen, die man als Klangkronen bezeichnet hat und den kirchenorgeltypischen Glanz bewirken. Überhaupt ist der pyramidenförmige Klangaufbau der Kirchenorgel, bei dem tiefen Registern mittlere und hohe zu etwa gleichen Anteilen folgen, zugunsten einer Betonung der tiefen aufgegeben – der Klang der Kinoorgel ist also ‚grundtönig‘, was dem Orchester nahe steht.

Orchestral aber sind eben auch die wichtigsten Klangfarben. Es ist schon gesagt worden: statt Prinzipalen Flöten und Streicherstimmen. Im Bereich der Zungenstimmen (die ihren Ton nicht durch Luftbrechung am Labium wie bei der Blockflöte – daher Labialstimmen – bilden, sondern mithilfe einer Zunge wie bei der Klarinette) dominieren statt schmetternder Trompeten in der Manier der Kirchenorgel nun Oboen, Klarinetten, sehr bald auch Saxophone. Das wichtigste Soloregister aber ist eine Stimme, die in der Kirchenorgel eine völlig

9 Mit aller Vorsicht sei hier auf ein bislang wohl noch nicht erwogenes Vorbild hingewiesen: die Straßengorgel, die sich seit dem späten 19. Jahrhundert entwickelt. Wenn man etwa eine Gasparini-Organ von 1900 (Firmengründung 1865 in Paris) betrachtet, fallen mindestens drei Parallelen auf: hoher Winddruck, Bestimmtheit des Klangbilds von Flöten, Gedeckten und Streichern (also nicht Prinzipalen) und Einbeziehung von Schlagwerken; vgl. *Musical automata. Catalogue of automatic musical instruments in the National Museum 'From Musical Clock to Street Organ'*, Text: Jan Jaap Haspels, Utrecht 1994 (englische Version), S. 201 f.; kurzer Überblick bei Karl-Heinz Göttert und Eckhard Isenberg: *Orgeln! Orgeln! Konzepte, Kuriositäten, Kontinente*. Kassel u. a. 2002, S. 60 ff. (ebd. auch ein Überblick zur Kinoorgel: S. 30 ff.).

andere Aufgabe hatte: die gedeckte/gedackte Flöte, die *Tibia clausa*, das Paradestück jeder Wurlitzer – *a tibia to die for* war ein verbreiteter Slogan. Wie dank des hohen Winddrucks ohnehin alle Register in der Wurlitzer anders klingen als in einer Kirchenorgel, so klingt besonders diese gedeckte Flöte anders – sie erinnert beinahe an einen elektronisch erzeugten Ton.

Das Entscheidende aber kommt noch. Und zwar handelt es sich um das Tremolo. Während in der Kirchenorgel ein Tremulant immer nur bei Soloregistern eingesetzt wird, wirkt nun das Tremolieren auf das gesamte (akkordische) Spiel, und zwar in intensiverer Weise als bei Kirchenorgeln üblich. Dazu diente eine ausgeklügelte Technik, an der immer wieder gearbeitet wurde. Gerade damit entsteht ein Sound, der dem Unterhaltungsorchester vor allem mit seinen tremolierenden Geigen ähnelt.<sup>10</sup> Aus diesem Unterhaltungsorchester stammen schließlich die Klangfarben, die der Kirchenorgel völlig fremd sind. Es gibt in der Kinoorgel die verschiedenen Glockenspiele bzw. Perkussionen, in der *Style H: Röhrenglocken, Glockenspiel, Chrysoglott, Marimba* (Harfe). Hinzukommen noch reine Geräuscheffekte: *Vogelstimme, Autohupe, Castagnetten, Klingel, Schiffsirene, Hufegetrappel, Trommel, Schlittengeläut, Trillerpfeife*. Nebenbei bemerkt, dürften gerade diese Geräusche das Filmschaffen direkt beeinflusst haben. Jeder Regisseur dachte wohl bei seiner Arbeit auch an die geräuschtechnische Begleitung.

Der Siegeszug der Wurlitzer und ihrer Nachahmer rund um den Globus erreichte auch Deutschland. Allerdings lagen in keinem vergleichbaren Land die Voraussetzungen schlechter. In den wirtschaftlich schweren Zeiten nach dem Ersten Weltkrieg fasste das Kino hier mühsam Fuß. Und nicht nur die teure Anschaffung der Kinoorgel, sondern auch noch die Vorbehalte gegen ein Instrument, das als ‚Verfall‘ der Orgel angesehen wurde, spielten eine Rolle. Zwischen 1921 und 1924 erwarben achtzehn Kinos ein Instrument, erst nach 1927 – als bereits der Tonfilm einsetzte – wurden es mehr. Mit insgesamt ca. 145 Exemplaren blieb Deutschland hinsichtlich der Kinoorgel ein Entwicklungsland. Die Wurlitzer Company verkaufte um 1930 neun Mal mehr Instrumente nach England, wobei in England selbst rasch eine eigene Industrie entstand, die dreistellige Zahlen produzierte. An mangelndem Können hat die schleppende Entwicklung in Deutschland nicht gelegen. Die großen Orgelbaufirmen der damaligen Zeit, Walcker ebenso wie Steinmeyer, boten akzeptable eigene Modelle (allerdings nicht im Unit-System), mit der Firma Welte trat ein Spezialist auf, der die ausländischen Vorbilder perfekt nachahmte und ihnen an Qualität kaum nachstand. Auch an fähigen Organisten fehlte es nicht – am Berliner Ufa-Palast

10 Dass man mit Schwellern (über einen Fußhebel zu öffnende bzw. zu schließende Jalousien) den Ton ab- und anschwellen lassen konnte, hatte die Kinoorgel mit den neueren Kirchenorgeln gemeinsam.

brachte es Horst Schimmelpfennig zu Ruhm. Der Zweite Weltkrieg hat hier jedoch mehr als in jedem andern Land den ohnehin verhältnismäßig geringen Bestand vernichtet.

### Wurlitzer-Orgeln heute

Unter den wenigen Überlebenden steht nur eine einzige an ihrem alten Stammplatz: die Philipps-Orgel aus dem Jahre 1928 im Filmkunsttheater *Babylon* in Berlin (Rosa-Luxemburg-Platz 30), die 1996 restauriert wurde und seither wieder Vorführungen dient.<sup>11</sup> Das schon recht stattliche Instrument besitzt 13 Pfeifenreihen auf 2 Manualen, woraus jedoch nach dem Unit-System 67 Auszüge bzw. ‚Register‘ gewonnen werden. Um eine Vorstellung von den Klangmöglichkeiten zu vermitteln, soll lediglich die Charakteristik der einzelnen Pfeifenreihen sowie die Anzahl der Auszüge angegeben werden:

- Gedackt (13 Auszüge)
- Prinzipal (6 Auszüge)
- Flöte (6 Auszüge)
- Tibia (5 Auszüge)
- Lotosflöte (2 Auszüge)
- Streicher I (9 Auszüge)
- Streicher II (6 Auszüge)
- Aeoline (2 Auszüge)
- Vox celeste (2 Auszüge)
- Klarinette (3 Auszüge)
- Saxophon (4 Auszüge)
- Trompete (5 Auszüge)
- Vox humana (4 Auszüge)

Aus der Pfeifenreihe *Gedackt*, um für einen Fall etwas genauere Angaben zu machen, sind im I. Manual 6 Auszüge genommen, im II. Manual 4, im Pedal 3. Keine andere Pfeifenreihe bietet mehr Auszüge, womit der Klang entsprechend ‚geprägt‘ ist. Ansonsten dominieren die Flöten- und Streicherstimmen, die Zungen (von der *Aeoline* bis zur *Vox humana*) sind mit weniger Auszügen, dafür jedoch in reichlicherer Charakteristik vertreten. Unter den Klangeffekten gibt es die chromatisch spielbaren Schlageffekte: *Harfe*, *Glocken* (metallene Klangplatten), *Xylophon* (hölzerne Klangplatten), *Röhrenglocken*. Weiter reine Schlag- bzw. Rhythmusinstrumente: *Pauke*, *große Trommel*, *kleine Trommel*, *Becken*, *Türkisches Becken*, *Gong*

11 Das Folgende nach der derzeit ausführlichsten Darstellung zum Thema: Karl Heinz Dettke: *Kinoorgeln, Theatre Organs, Cinema Organs. Installationen der Gegenwart in Deutschland*. Frankfurt/Main 1998, S. 15 ff. (Beitrag von Dagobert Liers).

*stark, Gong schwach, Tom-Tom, Holztrommel Kastagnetten, Triangel, Tamburin. Schließlich die Imitatoren: Vogelgezwitzcher, Telefon, Bootspfeife, Sirene, Feuer-  
glocke, Kuhglocke, Regen, Brandung, Boschhorn, Eisenbahngeräusch, Pferdege-  
trappel, Sturm, Glockengeläute, Donner.*

Zwei weitere Orgeln sind nicht als Kinoorgeln gebaut worden, sondern stellen Abwandlungen dar, die jedoch das Konzept weitestgehend bewahren. Dies gilt zunächst für die Wurlitzer-Orgel, die Werner Ferdinand von Siemens 1929 für seine private Villa in Berlin erworben hatte: ein Modell mit 16 Pfeifenreihen auf 4 Manualen, wobei das III. Manual ein Klavier darstellt (die *Mighty Wurlitzer*).<sup>12</sup> Der Enkel des Firmengründers Werner von Siemens spielte selbst Orgel, hatte zunächst ein kleineres Modell von Wurlitzer gekauft, das er bei Ankunft des größeren noch im gleichen Jahr an den Berliner Ufa-Palast weitergab, wo es im Krieg vernichtet wurde. Das Prachtmodell aber überstand die Bomben und gehört heute nicht nur zu den Schmuckstücken des Berliner Instrumentenmuseums, sondern wird (nach der Restaurierung durch die Firma Walcker) mit wachsendem Erfolg dem Publikum vorgeführt. Was aus den 1 228 Pfeifen dank der Auszugs-Technik herauszuholen ist, lässt sich im Überblick kaum schildern, doch soll wenigstens ein Grobeindruck vermittelt werden:

*Main Chamber (I. Manual):*

Diaphonic Diapason  
Bourdon – Flute  
Viol d’Orchestre  
Viol Celeste  
Ophicleide  
Clarinet  
Vox Humana  
Chrysoglott (Metallstäbe)

*Orchestral Chamber (IV. Manual):*

Gamba  
Lieblich Gedackt  
Quintadena  
Oboe – Horn  
Marimba (Holzstäbe)

12 Nach Dettke: *Kinoorgeln*, S. 39 ff. (Beitrag von Konstantin Restle).

*Solo Chamber (II. Manual):*

Tibia Clausa  
String  
String Celeste  
Trumpet  
Orchestral Oboe  
Tomtom  
Bells / Glockenspiel  
Xylophone  
Cathedral Chimes  
Sleigh Bells  
Tympani  
Sand Block  
Bass Drum  
Snare Drum  
Crash Cymbal  
Tambourine  
Chinese Block  
Bird Whistle  
Castanets  
Triangle  
Chored Cymbal  
Wind Howl / Surf

Jedes Manual verfügt über einen Tremulanten, wobei die *Tibia Clausa*, die *Vox Humana* und das *Tuba Horn* darüber hinaus jeweils noch einen eigenen besitzen. Um die Spielbarkeit eines solchen Instruments zu verbessern, gibt es nicht nur die üblichen Möglichkeiten von Registerzusammenstellungen und deren Abrufung auf Knopfdruck, sondern den bei Wurlitzer entwickelten berühmten *second touch*, durch den über einen zweiten Druckpunkt innerhalb der Taste zusätzliche Register aktiviert werden können.

Die zweite heute noch vorhandene Orgel, die als Abwandlung einer Kinoorgel zu verstehen ist, verdankt sich (nach der Erfindung der bewegten Bilder) der nächsten großen Medienrevolution: dem Rundfunk, der in Deutschland seit 1923 existierte.<sup>13</sup> Im Jahre 1930 erwarb der Norddeutsche Rundfunk (damals: NORAG) in Hamburg für seinen großen Sendesaal ein Instrument der Firma Welte, das alle Vorzüge der Wurlitzer besaß. Mit Gerhard Gregor aber war der

13 Nach Dettke: *Kinoorgeln*, S. 69 ff. (Beitrag von Jürgen Lamke).

Glücksfall verbunden, dass ein begabter Musiker mit ausgesprochenem Faible für die technischen Möglichkeiten seines Instruments das musikalische Geschehen von der ersten Stunde an prägte. Gregor hatte als Stummfilmorganist an einem Kino in Hannover begonnen und war dann nach Hamburg berufen worden, wo er auf der Welte-Orgel Unterhaltungsmusik vorführte – mit festen Programmplätzen, die allerdings mit den Jahren mehr und mehr schrumpften. Nach Gregors Tod 1981 hat sein Nachfolger Jürgen Lamke viel dafür getan, die Tradition fortzusetzen. Es gibt also wieder öffentliche Vorführungen, und das Interesse daran scheint zuzunehmen.

Auch die Funkorgel ist aus einer Kinoorgel im Unit-System abgeleitet. Sie umfasst 24 Pfeifenreihen und 5 chromatisch spielbare Schlagzeuginstrumente auf drei Manualen (2014 Pfeifen, insgesamt 128 Auszüge bzw. ‚Register‘), dazu 14 Schlagzeugeffekte (auf die typischen Kinoeffekte wie *Lokomotive* oder *Schiffssirene* wurde verzichtet). Um auch hier die Klangmöglichkeiten wenigstens anzudeuten, sind im Folgenden die Pfeifenreihen aufgeführt, die sich auf die Hauptorgel (im Hauptschrank) und die Soloorgel (im Rücken des Orchesters) verteilen:

*Hauptorgel*

- Vox humana (6 Auszüge)
- Clarinete (2 Auszüge)
- Saxophon (5 Auszüge)
- French Horn / Oboe (4 Auszüge)
- Feldtrompete (5 Auszüge)
- Traversflöte (11 Auszüge)
- Quintatön (4 Auszüge)
- Quinte und Terz (6 Auszüge)
- Terz allein (2 Auszüge)
- Prinzipal (10 Auszüge)
- Bordun-Horn(3 Auszüge)
- Gamba (5 Auszüge)
- Mixtur (4 Auszüge)
- Vox coelestis (4 Auszüge)
- Aeoline (in Viol d’orchestre enthalten)
- Viol d’orchestre (10 Auszüge)

*Soloorgel*

- Viol d’amour (8 Auszüge)
- Unda maris (2 Auszüge)
- Wiener Flöte (9 Auszüge)
- Tibia clausa (8 Auszüge)

Cor anglais (4 Auszüge)  
Trompete (3 Auszüge)  
Kinura (4 Auszüge)

Man sieht, dass die Funkorgel (mit *Prinzipalen* und sogar *Mixturen*) Elemente der Kirchenorgel enthält, und tatsächlich hat Gregor anfangs auch klassische Orgelliteratur (z. B. Max Reger) aufgeführt. Aber diese Orgel ist mit ihren fünf Tremulanten und all den anderen typischen Klängen eben ein Kind der Kinoorgel, sicherlich eines der eindrucksvollsten Zeugnisse wenigstens in Deutschland überhaupt.<sup>14</sup>

### Die Wurlitzer-Orgel im Kino

Wie wurden diese Orgeln nun in der Praxis eingesetzt? Gerhard Gregor hat in zwei Interviews seine Erfahrungen wiedergegeben.<sup>15</sup> Dazu gehört zunächst der Hinweis darauf, dass die Kinoorgel nicht die einzige Möglichkeit musikalischer Begleitung darstellte. In den USA gab es vom Klavier in kleineren Filmtheatern über Kapellen bis zum kompletten Orchester alles, was möglich war. Damit erledigt sich auch ein Mythos, der offenbar unausrottbar ist. Es wurde keineswegs immer improvisiert, was bei Orchestern ohnehin ausscheidet. Es existierte vielmehr eine breite Literatur für Kinomusik, die heute praktisch untergegangen ist. Ein Dirigent hatte die Aufgabe, bei einem neuen Film das entsprechende Material zusammenzustellen, wobei es sich oft um Kürzungen von vorhandenen Kompositionen handelte. Die Musiker fanden diese Noten auf ihrem Pult vor und mussten auf Grün- bzw. Rotlicht bereit sein zu spielen oder zu unterbrechen.

Dies aber galt auch für die Orgelbegleitung. Gregor berichtet, dass er es mit Improvisation versucht, darin aber bald eine Überforderung gesehen habe – man ist schließlich nicht immer aufgelegt, spontan zu improvisieren. Auch Gregor stellte sich also Stücke zusammen, normalerweise nach einmaliger Probevorführung am Vormittag, um dann am Abend sofort die Begleitung zu übernehmen. Es existierte Literatur für Stimmungen, für bestimmte immer wiederkehrende Handlungselemente, für Naturschilderungen. Als Beispiel ist eine *Wasserfallmusik* genannt, die Gregor einsetzte, wenn auf der Leinwand ein Lie-

14 Weitere in Deutschland erhaltene und restaurierte Instrumente (bis 1999):  
Dortmund: Link (II/4, 1928) – DASA  
Düsseldorf: Welte (II/8, 1929) – Filminstitut  
Frankfurt/M.: Wurlitzer (II/6, 1928) – Deutsches Filmmuseum  
Heidelberg: Walcker (II/19, 1927) – Heidelberger Schloss  
Mannheim: Welte (II/8, 1928) – Landesmuseum  
Potsdam: Welte (II/11, 1929) – Filmmuseum

15 Festgehalten auf der Doppel-CD: *Gerhard Gregor und die große Welte-Funkorgel des NDR*. Hg. vom Norddeutschen Rundfunk. Öffentlichkeitsarbeit.

bespaar agierte. Am Fall eines Nebenbuhlers, der in die Szene einbricht, mit dem Liebhaber kämpft, bis jemand am Boden liegt, erläutert Gregor die Auswahl von Stücken für Liebesszenen, geheimnisvolle Situationen, Katastrophen und düstere Szenen. Zeigte der Film eine Szene aus einem arabischen Land, griff Gregor auf den arabischen Tanz in der *Nussknackersuite* von Tschaikowsky zurück, die mit einem veritablen Gong endet, den Gregor in seiner Orgel durchaus zur Verfügung hatte. Übrigens brachten es einzelne Stücke zu großer Beliebtheit und wurden entsprechend vom Publikum verlangt. Fast immer stößt man dabei auf heute völlig in Vergessenheit geratene Komponisten wie etwa beim *Persischen Markt* von Albert Ketèlbey. In Amerika wurde es in der letzten Phase der Stummfilmzeit offenbar üblich, dass die Filmproduzenten selbst bei der Übergabe ihrer Filme die passende Literatur mitlieferten, womit in dieser Hinsicht praktisch der Zustand der Tonfilmzeit erreicht ist.

Gregor hat 1979, wohl zur Dokumentation, auch selbst Filmmusik komponiert, und zwar für den Stummfilm *BLINDE EHEMÄNNER* von Erich von Stroheim (USA, 1918).<sup>16</sup> Liest man einmal die Szenen, wird gut deutlich, was an Stimmungen und Handlungselementen musikalisch umsetzbar war bzw. auch als umsetzungsnotwendig galt:

- 1 Im Hotel – Der langweilige Ehemann – Die einsame Ehefrau – Der eitle Verführer
- 2 Dorffest – Annäherungsversuche
- 3 Verunglückte Bergsteiger
- 4 Hotelnacht – Wilde Träume
- 5 Der Berg ruft – In der Hütte
- 6 Beschwerlicher Aufstieg zum Gipfel
- 7 Gefährliches Spiel am Abgrund – Der Rivale stürzt zu Tode
- 8 Versöhnung der Eheleute

Die Gesamtzeit beträgt dabei exakt 45 Minuten. Die Filmlänge liegt bei etwas mehr als 70 Minuten – Gregor hat den Rest vom Klavier aus begleitet, zu dem er auch sonst immer gewechselt ist. Dabei fragt man sich, ob die Bezeichnung Stummfilm jemals wirklich angemessen war. Lautlos ging es jedenfalls nicht zu. Und die Musik diente wohl auch nicht, wie gelegentlich zu lesen ist, der anfänglichen Notwendigkeit, die Vorführgeräusche zu übertönen. Die Musik war vielmehr ein integraler Teil der ‚Aufführung‘, der nur das Sprechen der Akteure fehlte. Selbstverständlich hat der Tonfilm die Filmmusik übernommen, wenn es dafür auch nicht mehr der Orgel bedurfte.

16 Auf der Doppel-CD enthalten.

## Resümee

Und noch etwas wird angesichts der Titel klar: Es erübrigt sich der Gedanke, den Adorno geäußert hat. Niemals ging es um irgendeine Art von Leitmotivtechnik. Vielmehr bezweckte die Musik etwas ganz anderes: nämlich Stimmungen zu vertiefen, Handlungen zu verdeutlichen, kurz: die Emotionalität der Abläufe zu steigern. Man möchte hinzufügen: wie im 19. Jahrhundert. Aber etwas weiteres ist ebenso wichtig. Musikalisch war dies die große Herausforderung für den Sound. Es wurde das geboten, was ankam, und das heißt: Man musste immer Neues bieten.

Dem entsprach die Kinoorgel zu Anfang der Entwicklung perfekt, sofern sie das Salonorchester perfekt imitierte. Aber es entstand auch ein eigener Sound, der von den Möglichkeiten dieses Instruments ausging – die *Tibia clausa* ist das beste Beispiel. Damit beginnt eine für die Unterhaltungsmusik äußerst kennzeichnende Entwicklung: Die Unterhaltungsmusik entwickelte sich weniger mit musikalischen Mitteln im engeren Sinne, mit Melodik und Harmonik – darin hat Adorno natürlich recht –, aber sie entwickelte in immer schnelleren Abständen einen neuen, einen ‚eigenen‘ Sound. Während das Orchester des 18. Jahrhunderts kontinuierlich angewachsen war, aber die damit verbundene Änderung seines Klangs sich gewissermaßen schleichend vollzog, überstürzten sich seit Wagner die Neuerungen – darin hat Adorno eben auch Recht. Jeder Komponist will bald der Erfinder eines eigenen Sounds sein. Nicht zufällig tauchen immer neue Instrumente auf bzw. verlieren alte ihre Stellung – man denke nur an die Revolution, die mit der E-Gitarre verbunden war.

Der Kinoorgel blieb die Krise erspart, weil eine viel größere Krise ihr die Existenzgrundlage nahm. Nach dem Zweiten Weltkrieg begann der Siegeszug ganz anderer Orgeln: zuerst der elektromagnetischen Hammondorgel, schließlich der elektronischen Weiterentwicklungen, besonders des Synthesizers. Als Gregor in den fünfziger Jahren die Hammondorgel kennen lernte, war er nicht nur begeistert, sondern fügte sie ‚seiner‘ Orgel ein, indem er am Spieltisch ein viertes Manual anbauen ließ, von dem aus er diesen Klang abrufen konnte. Es war zeitweilig entfernt, ist bei der Restaurierung von 2002 aber wieder hinzugefügt worden. Nur war die Entwicklung längst weiter gegangen. Ein minimal veränderter Sound hat mit all den anderen Neuerungen nicht mehr mithalten können – die Kinoorgel war rettungslos historisch geworden.