

Zwei frühe Tanzfilme von Dudley Murphy (1897-1968): THE SOUL OF THE CYPRESS (1920) und DANSE MACABRE (1922)

Jürg Stenzl (Salzburg)

1. Tanz im frühen Film

Bereits das frühe, nie wirklich »stumme« Jahrmarktkino seit 1896 war mit dem – auch durchweg von Musik getragenen – Tanz, ebenfalls keine »stumme« Kunstgattung, auf vielfältige Weise verbunden. Das ist bisher durch die Film- und Tanzwissenschaft (von der Musikologie ganz zu schweigen) kaum wahrgenommen worden. Wer kann von sich sagen: »Ich habe die ›Japanese Dancers‹ von Edison (1897, 30“), Lumières tanzende ›Nègres Ashantes‹ (1897, 1’), ich habe Annabelle den *Butterfly*-, Loïe Fuller den legendären *Serpentine-Dance* tanzen gesehen«? Ist es nicht erstaunlich, dass berühmte Tänzerinnen sich – noch paradoxer: wie Opernsänger(innen) – im frühen Film vor einer Kamera produziert haben? Es gibt bereits vor 1900 Aufnahmen von den erwähnten Damen, auch von Anna Pavlovna mit dem legendären *Sterbenden Schwan*, vom Petersburger und dem königlichen Dänischen Ballett. D.W. Griffith setzt die *Denishawn Dancers* 1916 im legendären INTOLERANCE-Film ein und 1919 parodierte Chaplin in SUNNYSIDE mit einer Traum-Tanz-Szene Nijinskys Ballets-Russes-Produktion von Claude Debussys *Prélude à l’après-midi d’un faune*.

Als der Film selbständig zu werden begann, in eigenen Spielstätten gezeigt wurde und damit den Anspruch zu erheben begann, eine eigenständige Kunstgattung zu sein und sich nach dem Ersten Weltkrieg vom Theater wie

der Literatur zu emanzipieren suchte, gab es kaum Stimmen, die eine explizite Loslösung des Films auch vom Tanz forderten. Für die filmische Theorie und Praxis verfügte der Tanz, vergleichbar der Musik, über eine »Filmnähe«, die das spezifisch Filmische, das Louis Delluc u.a. in den 1920er Jahren in Frankreich »photogénie« nannten, nicht behinderte. Gerade der Film stand, durch die für ihn zentrale Bedeutung der Bewegung, dem Tanz besonders nahe.

Ein weitere Vorbemerkung ist notwendig, wenn wir uns im Folgenden zwei frühen »Tanzfilmen« des Amerikaners Dudley Murphy (1897-1968) zuwenden. Bis in die 1990er Jahre galt es als ausgemacht, dass es in New York und vor allem in Europa in den 1920er Jahren neben der dominierenden Filmproduktion auch eine filmische *Avantgarde* gab, allerdings nicht in Hollywood. Erst David E. James hat 2005 dieses Vorurteil widerlegt und das Schaffen von avantgardistischen »Independent«-Filmen in Los Angeles und deren erstaunliche Selbständigkeit gegenüber den New Yorker und europäischen Filmavantgarden dargestellt (James 2005). Einige dieser »Independents« haben auch in europäischen Avantgarde-Produktionen entscheidend mitgewirkt; am bekanntesten geworden sind Man Ray und Dudley Murphy (gemeinsam mit Fernand Léger) als Autoren des legendären *BALLET MÉCANIQUE* (F 1924) mit der Musik von George Antheil, dem amerikanischen »bad boy of music« (wie er sich in seiner Autobiographie von 1945 nannte). Gleichzeitig kamen bereits in diesen Jahren zahlreiche junge Filmschaffende aus aller Welt nach Hollywood. Im Gegensatz zu der europäischen Film-Avantgarde waren die Experimentalfilmer in Kalifornien »interrelated with commercial cinema in a variety of ways« (James 2003, 25), und zwar durch ihre »expressionistischen Ausgangspunkte« wie die narrativen Dramaturgien ihrer Filme, durch ihren Blick auf ein breites Publikum und die Verwendung

nicht des – auch bei Amateuren verbreiteten – 16mm –, sondern des professionellen Formats des 35mm-Films und den Bemühungen um einen entsprechenden kommerziellen Vertrieb. Der heute bekannteste dieser frühen »experimentellen« Hollywood-Filme ist wohl SALOMÉ von Charles Bryant (USA 1922).

2. Dudley Murphys ›Visual Symphonies‹

Dudley Murphy war der 1897 geborene Sohn eines Malerehepaars, das sich um 1890 in der Pariser Académie Julien kennen gelernt hatte. Nach ihrer Scheidung zog die Mutter Caroline (Carolene) Bowles 1915 mit ihren zwei jüngeren Kindern ins kalifornische Pasadena (seit 1920 ein Vorort von Los Angeles). Bemerkenswert, dass diese freigeistige Mutter auch Kontakte mit der 1915 in Los Angeles gegründeten »School of Dancing and Related Arts« *Denishawn* der Tänzer Ruth St. Denis und Ted Shawn hatte. Dudley absolvierte 1917 eine Pilotenausbildung in der US-Navy, kam dadurch auch erstmals nach Europa und kehrte 1919 nach Kalifornien zurück, wo die entstehende Filmindustrie bereits 80% der weltweiten Produktion herstellte. Er war frühzeitig technisch interessiert, zudem lebte er in Los Angeles in einer Stadt mit einer Fülle religiöser Sekten: »highbrow and low, seedy and sublime, the genuine and the genuinely fake were all part of the churning, tumultuous mix« dieser Region, schrieb Murphys Biographin Susan Delson (2006, 10).¹ Murphy begann 1919 als ein »movie extra«–Statist für zehn

¹ Auch die nachstehenden biographischen Angaben sind weitgehend dieser einzigen Gesamtdarstellung von Murphys Leben und Schaffen gewidmeten Monographie entnommen.

Dollar in Cecil B. DeMilles Film mit Gloria Swanson MALE AND FEMALE. Durch Hugo Ballin, dem (mit seinem Vater bekannten) Direktor der *Goldwyn Pictures*, bekam er einen Job im »drafting department«, wo er Filmkostüme entwarf, ging bald zu *Fox* und wurde danach bei *Universal* »assistent art director«. Gleichzeitig verkehrte er in den in Kalifornien hoch angesehenen, stark ästhetisch ausgerichteten theosophischen Kreisen und lernte im *Studio Club* eines Heims für alleinstehende Frauen, die versuchten, im Film Arbeit zu finden, die ungewöhnlich schöne, »slyph-like«-Tänzerin Chase Herendeen (auch Herendon, *1901 oder 1904), bald seine erste Frau, kennen; sie war die Hauptdarstellerin als Dryade, eine Baumnymphe, seines ersten Films THE SOUL OF THE CYPRESS (DIE SEELE DER ZYPRESSE, 1921).

Es war Murphy gelungen, in seinen Bekanntenkreisen die erhebliche Summe von 2000 \$ aufzutreiben um eine eigene »Scenic Production Company« zu gründen und mit dieser vier ungewöhnliche, von ihm »Visual Symphonies« genannte Kurzfilme zu produzieren. Sie bestanden aus einer Verbindung von Film, Tanz und Musik, wobei eine einfache Handlung sich der visuellen Vielfalt der kalifornischen Küste als Ort des Geschehens bediente; zudem beruhten diese Filme auf je einem präexistenten klassischen Musikstück.

Von diesen vier »Visual Symphonies« ist nur die erste, THE SOUL OF THE CYPRESS, erhalten. Es folgte 1920 die zweite, APHRODITE, mit der Tänzerin Katherine Hawley, einer Schülerin von Isadora Duncans Schwester Elizabeth, Freundin von Chase Herendeen und dann Murphys zweite Gattin; APHRODITE spielt in den Höhlen von La Jolla (am Pazifikstrand, nördlich von San Diego). Die dritte »Visual Symphony« war ANYWHERE OUT OF THE WORLD, erneut mit Chase Herendeen, dieses Mal als nackt badende

Nymphe in Canyons in der Nähe von Palm Springs. Der Titel ist Baudelaires Prosagedicht aus *Le spleen de Paris*, »N'importe où hors du monde« (Irgendwo außerhalb der Welt), entnommen. Über die verwendete Musik wissen wir nichts; auch nicht vom vierten Film, THE WAY OF LOVE, nur, dass er »the adventures of a Japanese girl and her lover and father« zum Inhalt hatte.²

Bemerkenswert ist eine Äußerung Murphys von 1922, die sich nur auf diese ersten vier Filme beziehen lässt: Er bezeichnete die »Visual Symphonies« als »works of great composers, synchronized bar for bar so that they could be accompanied equally well by a single piano player or a 32-piece [sic!] symphony orchestra.«³ Man hat in jüngster Zeit die 1934-39 durch den Musik- und Filmkritiker Émile Vuillermoz in Paris mit den Regisseuren Dmitrij Kirsanov, Max Ophüls und Marcel L'Herbier produzierten »Cinéphonies« als die ersten »Music Clips« bezeichnet; doch eigentlich müsste Dudley Murphy, 14 Jahre früher, dieser »Ehrentitel« (sollte es denn ein solcher sein) für THE SOUL OF THE CYPRESS zukommen.

² Zit. von Delson 2006, 20 und 195, Anm. 17 aus dem *Boston Transcript*, 30. 8. 1920; weitere Informationen in James 2003, 26 und 31, Anm. 4.

³ Zit. von James 2003, 31, Anm. 4 aus »»Visual Symphonies Find Recognition: New Short Subjects Replace Prologues«« in *Moving Picture World* 54 (28. 1. 1922), Nr. 4, 387. James bezieht dieses Zitat allerdings auf DANSE MACABRE (»the first of these was *Danse macabre*«), was angesichts eines »verfilmten Balletts« keinen Sinn macht, aber, wie wir noch sehen werden, auf THE SOUL OF THE CYPRESS zutrifft.

3. THE SOUL OF THE CYPRESS

Die Transkription von Murphys erster »Visual Symphony« im ANHANG 1 zeigt in der ersten Spalte die zeitliche Gliederung auf Basis der DVD-Edition der Kopie in der Library of Congress in Washington DC durch Bruce Posner, in der zweiten die originalen Zwischentitel und die in eckigen Klammern gezählten zwölf Bildteile des Films mit meinen kursiven Stichworten der Handlung. Auf die Taktangaben der Partitur von Claude Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894), auf der THE SOUL OF THE CYPRESS beruht, werde ich noch zu sprechen kommen.

Hier zunächst eine knappe Zusammenfassung der »Handlung«:

Die ersten beiden Zwischentitel (ab 12'44, resp. 12'55 mit der Bezeichnung »A Gem of the Screen«) sind erst nachträglich, nicht vor Juli 1921 eingefügt worden. Ende August 1920 hatte Murphy seinen kolorierten Film einer »small company of invited guests« in Boston vorgeführt. Im Juni/August 1921 war er, wie der Eröffnungstitel mitteilt, am Broadway erfolgreich, offenbar – im Vergleich zur Version in Boston – dort von angeblich zwanzig Minuten Dauer auf die Hälfte gekürzt⁴, was mir nicht wahrscheinlich erscheint. THE SOUL OF THE CYPRESS war Teil des New Yorker Vorprogrammes zum Hauptfilm THE CONQUEST OF CANAAN (USA 1921, Roy William Neill). Dieses Vorprogramm bestand aus einem Ballett zu Musik aus Nikolaj Rimskij-Korsakovs populärer *Scheherazade*, op.35, der gesungenen »Serenade« *I Hear a Thrush at Eve* des »Indianisten«-Komponisten Charles Wakefield Cadman (auf einen Text von Nelle

⁴ So Delson 2006, 23, ohne Quellennachweis.

Richmond Eberhart). Diese »Serenade« war bereits 1904 auf einer Victor-Platte eingespielt und 1913 in Boston gedruckt worden, also sehr populär. Am Ende des Vorprogramms ein weiterer Kurzfilm, AT THE RINGSIDE (USA 1921, Charley Chase).



Abb. 1: Screenshot Soul 2 15'21: Kalifornische Küstenlandschaft

Die ersten beiden Zwischentitel von THE SOUL OF THE CYPRESS und die Bildfolgen [1] und [2] gelten der Szenerie mit dem Meer und den Zypressen, der dritte führt einen jungen Musiker ein, der hierher kam um seinen »Song of the Sea« zu komponieren. (Gespielt wurde er von einem namentlich nicht genannten »young composer«-Freund von Murphy.) Wir

sehen ihn in Bildfolge [3]. Der folgende Titel beschreibt die Wirkung seiner Musik.

In [4] erscheint die von dieser Musik zum Tanz bewegte Dryade im Wechsel mit dem jungen Musiker; sie nähert sich ihm mehr und mehr, in [5] treffen sie zusammen.



Abb. 2: Screenshot Soul 3 17'36: Die Dryade und ihre Zypresse

Jetzt erläutert der Zwischentitel das bestehende Gebot: Wer sich in eine Dryade verliebt und, schlimmer noch, wer sie zu erhaschen trachtet, muss sterben. In [6] ereignet sich die Verfolgung der Dryade, die in [7] wieder im Baum verschwindet; doch sie kann ihm sagen, dass, wenn er sich ins Meer

stürze, er ewig mit ihr zusammen sein werde. Der Musiker ist [8] zerrissen zwischen Lebenslust und Liebe, doch er besteigt [9] den Berg und stürzt sich ins Meer. »Liebe siegt, das Leben wird dem Meer übergeben«, sagt der Zwischentitel. In [10-12] erneut Bilder von Zypressen und Meer. Der Geist des Musikers ist sein »Song of the Sea«, dessen Harmonien, an die Ufer getragen, zur in der Abendsonne zuhörenden Dryade dringen und sich mit dieser »Seele der Zypresse« in Ewigkeit verbindet.



Abb. 3: Screenshot Soul 5 21'52: Die Dryade und der *Song of the Sea*

Es war wiederum David E. James,⁵ der auf ein älteres kalifornisches Vorbild für Murphys Naturszenerie verwies, auf die Photographien von Anne Brigman (1869-1950). Viele ihrer seit 1905 entstandenen Aufnahmen verbinden die wilde, unberührte Natur Kaliforniens mit nackten, antikisierten Frauen in einer Weise, die in Murphys Dryade und der erotischen Tanzthematik seiner ersten Filme nachzuklingen scheint.

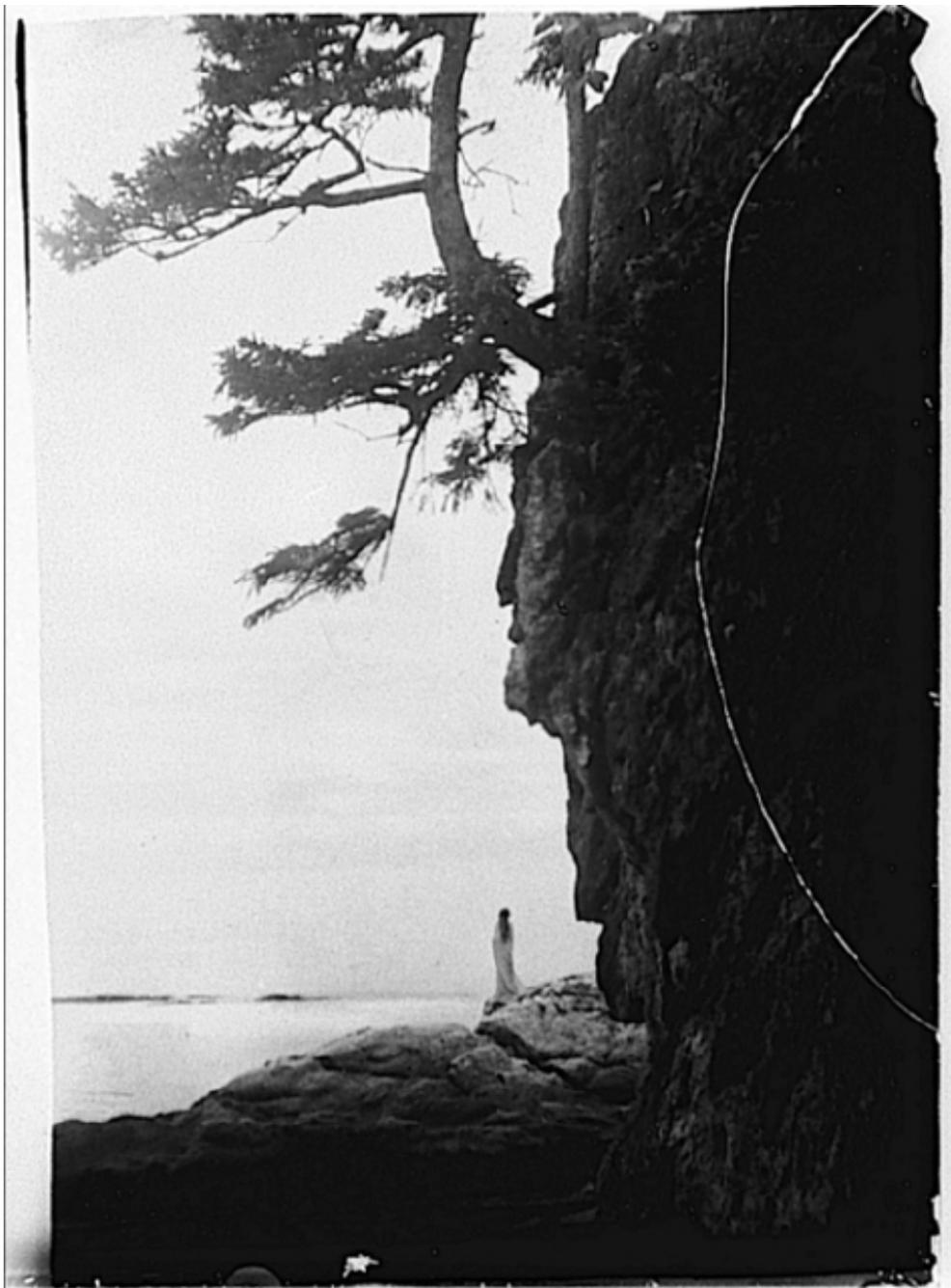




Abb. 4 und 5: Anne Brigman, *Landscape seascaping* und *The Loneliness* (Fotos)

»Founding a film style on the portrayal of dance and in simulation of music became a recurrent avant-garde strategy, from the next year's SALOMÉ [von Charles Bayant] to today's music videos«, konnte David E. James zu Recht feststellen (James 2003, 28). Aber geht es in diesem Film wirklich um ein »portrayal of dance«, wenn der Tanz der Dryade, genau so wie das Spiel des »jungen Manns«, narrativ die Handlung umsetzt wie ein in freier Natur spielendes »Ballet d'action«? Ist die »simulation of music« hier nicht vielmehr eine Form der Verbildlichung der Musik für Solo-Flöte, die Debussys *Prélude* auszeichnet? Das Instrument eines Fauns, der (bei Mallarmé) mit seinem Spiel die Nymphe zu gewinnen sucht, hier zu einem »Song of the Sea« geworden, den der junge Mann – hörbar – komponiert?

David E. James musste, als er den Film nur stumm sehen konnte, entgehen, wie weitgehend die Gliederung des Films auf der Musik beruht.⁶ Murphy hat sich bezeichnender Weise bereits zu Beginn der 1920er Jahre nachhaltig um neue Verfahren bemüht, die eine genaue Koordination von Film und Musik, »bar for bar«, wie er selbst äußerte, ermöglichen.

Die simpelste denkbare Parallelisierung zwischen Bild und Ton findet sich hier allerdings gerade nicht, nämlich die Parallelisierung der Teile mit Soloflöte (in den T. 1-4, 11-14, 21-26 und 79-83, 86-89, 94f., 100-102) des *Prélude* mit dem im Bild Flöte spielenden »jungen Mann«. (Eine Übersicht der formalen Gliederung von Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* im ANHANG 2.)⁷ Bis zum Zusammentreffen mit der Dryade ist das nur vier Mal ganz kurz (14'53, 15'30/31, 15'54/55 und 17'29-40) der Fall. Die Solopassagen erscheinen ungleich stärker mit den Naturbildern vom Beginn bis 16'38 und im letzten Teil des Films (18'29 bis zum Beginn von [9]) verbunden. Sehr viel deutlicher ist dagegen die Verbindung der schnellen Passagen im Mittelteil (vor allem ab T. 83) mit der Verfolgung der Dryade und der Verzweiflung des jungen Musikers nach deren Verschwinden in der Zypresse. Bemerkenswert ist die Verbindung des feierlich verklingenden Endes von Debussys Musik mit der im letzten Zwischentitel verkündeten

⁶ Bruce Posners Rekonstruktion des Films, die 2005 auf DVD erschienen ist, lag, als der Aufsatz von David E. James entstanden ist (und 2003 veröffentlicht wurde), noch nicht vor. Wie mir Bruce Posner freundlicherweise mitteilte, haben Dave Lewis und David Shepard die »Sonorisierung« dieser Edition hergestellt. Verwendet wurde die Einspielung auf Victrola 6481 durch Leopold Stokowski und das Philadelphia Orchestra von 1919. Dabei wurde die Filmgeschwindigkeit der Musik angepasst, also genau das getan, worum sich Murphy damals intensiv bemühte. Ich möchte auch an dieser Stelle Bruce Posner für seine liebenswürdige Hilfe herzlich danken.

⁷ Sie ist – leicht verändert – entnommen meinem Kapitel 8, »Gibt es eine Interpretationsgeschichte von Claude Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune*«, in Stenzl 2012, 149.

Verbindung der *Soul of the Cypress* mit dem *Song of the Sea* des Musikers »for eternity«.

Naheliegend (oder gar selbstverständlich) ist Murphys Wahl von Debussys Orchesterwerk trotz seines seit seiner Uraufführung im Dezember 1894 andauernden Erfolges nicht, schon gar nicht im Kontext eines Filmes, der sich nicht an ein Avantgarde-Publikum richtet. Sicher, das antikisierende und gleichzeitig erotische Sujet in unberührter, südlicher Landschaft von Mallarmés Ekloge und Debussys »Vorspiel« zu ihr stehen sowohl Anne Brigmans Fotos wie Murphys schlichter Geschichte nahe. Und nachhaltige Wirkung hatte schon damals das noch immer aufrechte (Miss-)Verständnis von Debussys Musik als »Impressionismus«.

Doch ein Blick auf die über Frankreich hinausreichende Debussy-Rezeption und ganz besonders auf jene des *Prélude à l'après-midi d'un faune* erweist, dass diese Komposition seit 1912 auch nachhaltig mit der Tanzgeschichte verbunden ist. Im Falle des *Prélude* hatte das eine verstärkte Erotisierung dieser Musik (die Debussy nicht als Tanzmusik komponiert hat) durch Vaclav Nijinskijs Choreographie zur Folge. Im Mai 1912 war sie im Pariser Théâtre du Châtelet ein exemplarischer »succès à scandale«: in der Presse aus erotischen Gründen, in Wirklichkeit jedoch wohl sehr viel mehr (wie vergleichbar zwei Jahre zuvor *Le Sacre du printemps*) durch die für ein konservatives Ballettpublikum schockierende Andersartigkeit dieser Choreographie im Vergleich mit »klassischem Ballett«. In Nijinskijs Choreographie wurde, überspitzt formuliert, so wenig herkömmlich getanzt, wie in Murphys THE SOUL OF THE CYPRESS. In London galt Nijinskijs *Faune* als ein »danceless ballet«. Debussys *Prélude* ist dann oft zur Begleitung von Stummfilmen verwendet worden und diese Verwendung habe in den 1920er Jahren in Paris bereits als ein Cliché (wie diejenige –

ausgerechnet! – der Musik von Jules Massenet) gegolten.⁸



Abb. 6: Screenshot SUNNYSIDE, 9'25: Faun Chaplin mit Nymphen

Die Ballets Russes haben Nijinskijs Produktion 1916 auch nach Amerika gebracht; sie war bis 1917 u.a. mehrmals in New York und Boston und am 26. Dezember 1916 auch in Los Angeles zu sehen.⁹ Dass Murphy – und möglicherweise auch seine zukünftige Tänzerin-Gattin Chase Haredeen – sie gesehen haben, kann man annehmen, davon gehört haben sie auf alle Fälle. Murphys Eintritt in die Armee erfolgte erst im Mai 1917. Wie bekannt

⁸ »Debussy, joué dans les cinémas des années dix, était perçu comme un cliché dix ans plus tard, au même titre que Massenet,« notierte Giusy Pisano (2002) mit Bezug auf Christian Belaygue (1997), 165.

⁹ Claudia Jeschke, Jean-Michel Nectoux (1989), 125-135.

Nijinskijs *Faune* in Los Angeles war, belegt die bereits erwähnte getanzte Traumszene mit Faun Charles Chaplin und vier Nymphen in dessen Film *SUNNYSIDE* von 1919.¹⁰

4. *DANSE MACABRE*

Was Dudley Murphys zweiten erhaltenen »Tanzfilm« betrifft, können wir uns kürzer fassen, denn er entspricht ungleich mehr dem, was wir heute gemeinhin unter einem »Tanzfilm« verstehen.

Das wenige, was wir über Murphys erwähnte, aber nicht erhaltene »Visual Symphonies« wissen, lässt den Schluss zu, dass er den in *THE SOUL OF THE CYPRESS* geschaffenen Filmtypus beibehalten hat: Eine mit einem präexistenten musikalischen Werk zusammen gebrachte einfache Geschichte, bei der auf das – durch Zwischentitel vermittelte oder zusammengefasste – Sprechen und Agieren zu Gunsten einer Tanz-Pantomime verzichtet wird.

Dazu gab es in dieser Zeit eine Reihe noch ungleich stärker auf die Musik oder die darstellende Kunst bezogene Alternativen: In Los Angeles schufen die Tänzer Ted Shawn und Ruth St. Denis – allerdings weitgehend ausschließlich im Theater realisierte – »Music Visualizations«.¹¹ Wesentlich waren dabei seit 1916 zunächst die tänzerischen Umsetzungen von

¹⁰ Der Film ist zugänglich auf: <http://www.youtube.com/watch?v=KkJS1uhSaE0> [Stand: 18.4.2013], dort 9'16-11'27.

¹¹ Grundlegend ist Jordan 1984, dem ich auch das nachstehende Zitat aus einem Artikel von Ruth St. Denis (S. 35) entnommen habe.

Präludien und Fugen von Bach, die erstmals 1919/20 von der bezeichnenderweise damals *Ruth St. Denis Concert Dancers* genannten Gruppe öffentlich gezeigt wurden. Bis Ende der 1920er Jahre folgten durch das nun *Denishawn* genannte Ensemble Realisierungen umfangreicher, bekannter Werke wie Beethovens »Mondscheinsonate« op. 27, Nr. 2 oder Mozarts große g-moll-Sinfonie, KV 550, aber auch Zeitgenössisches wie Arthur Honeggers *Pacific 231* (1929) und Werke von Reger, Scriabin, Satie und Prokofiev. (Sechzehn dieser von Jacques-Dalcroze und vor allem Isadora Duncan beeinflussten Produktionen sind filmisch dokumentiert.)

Ihr Verständnis der »Music Visualization« hat Ruth St. Denis selbst unmissverständlich definiert:

Music Visualization in its purest form is the scientific translation into bodily action of [the] rhythmic, melodic and harmonic structure of a musical composition, without intention to in any way ›interpret‹ or reveal any hidden meaning apprehended by the dancer.

Each note must have its correlative translation – an eighth note has a definite length, and its Visualization must be a movement exactly as long ...

The raise and fall of the melody should have some answer in the rise and fall of the body above the plane of the stage.

Das schloss allerdings in der Praxis eine Überlagerung durch dramatische oder andere – auch narrative – Ideen nicht völlig aus. Doch für die Produktion (1919) von Schuberts »Unvollendeter« Sinfonie gingen St. Denis und Shawn so weit, dass ihre tänzerische »translation« ein »synchoric orchestra« erforderte.



**Music Visualizations, Synchoric Orchestra dancing
Schubert's...**

Digital ID: DEN_1409V. Music Visualizations, Synchoric Orchestra dancing Schubert's Unfinished Symphony, first performed in 1919 at Shawn's Grand Ave., Los Angeles studio. (Later done in 1931 at Lewisohn Stadium, with children.). Kales, Arthur – Photographer. 1919.

Abb. 7: Denishawn, *Schubert, Unfinished Symphony* (1919)

Doch Dudley Murphy vollzog mit seinem 1922 entstandenen nächsten Film einen einfacheren Schritt. Ausgangspunkt seines *DANSE MACABRE* war die gleichnamige sinfonische Dichtung für Orchester von Camille Saint-Saëns, op. 40, und deren Ballett-Produktion durch den Choreographen russischer Herkunft Adolph Bolm (1884-1951). Er hatte 1917 während der USA-Tournee die Ballets Russes verlassen, gründete im gleichen Jahr in New York sein *Ballet Intime* und arbeitete ab 1919 in Chicago. Dort choreographierte er mit der bald sehr berühmten Tänzerin Ruth Page und dem Schauspieler Olin Howland 1920 *Danse macabre*. Saint-Saëns hatte für

sein berühmtes Opus 40 die Musik seines Liedes auf ein gleichnamiges Gedicht des »parnassien« Henri Cazalis (1840-1909) verwendet, das um 1873 entstanden ist: In seinen sieben Strophen wird berichtet, wie der Tod auf einem Friedhof um Mitternacht den tanzenden Skeletten bis zum Schrei des Hahns aufspielt. (Das Gedicht im ANHANG 4.)

Der musikalische Ausgangspunkt war demnach zunächst ein tänzerisches Lied. *Mouvement de Valse* lautet die Tempobezeichnung des Liedes und des Orchesterwerks. Dessen Uraufführung war 1875 ein Skandal, dabei hatte Franz Liszt seinen *Totentanz: Paraphrase sur le Dies irae*, fraglos ein Vorbild für Saint-Saëns, bereits 1839 entworfen und zehn Jahre später für Klavier und Orchester (R 457, S 126, G 149) erweitert. Auch hier handelte es sich also, wie bei Debussys *Prélude* in THE SOUL OF THE CYPRESS, um keine eigentliche Ballettmusik. Auch die *Danse macabre* ist in der Stummfilmzeit enorm häufig als Filmmusik verwendet worden.¹²

Murphys Film kann man demnach als eine *filmische Adaptierung* eines Balletts bezeichnen, wobei die Koordination zwischen Musik und Film taktgenau erfolgen muss. Murphy erfuhr 1921, dass in Frankreich erstmals ein entsprechendes Verfahren entwickelt worden war: »Ein Musiker oder eine andere Person spielt auf einer Art kleiner Klaviatur mit Tasten, mit denen er dem Dirigenten in Beschleunigung und Verlangsamung des Tempos in Übereinstimmung mit der Musik folgt« (Delson 2006, 28f). Verbunden mit dem Filmprojektor wirkt diese Tastatur als ein Regelwiderstand, der den Film verlangsamte oder beschleunigte, so dass er relativ genau mit der live im Theater gespielten Musik koordiniert war. Murphy gründete eine eigene Firma, »Visual Symphony Productions«, um

¹² Vgl. Porcile 2006 über die im damals größten Kino überhaupt in Paris (3 400 Plätze) zwischen 1910 und 1928 verwendete Filmmusik.

in dieser Richtung tätig zu werden. Ohne konkrete Resultate, offenbar auch nicht für DANSE MACABRE, außer der Tatsache, dass der Firmenname der Filmproduktion zu Beginn des Films genannt wird.

Die simple Geschichte von DANSE MACABRE erinnert (wie Susan Delson bemerkte) sowohl an Edgar Allan Poes *The Masque of the Red Death* wie an Fritz Langs berühmten Film DER MÜDE TOD (1921): In einer Zeit der Pest flieht ein Paar (Adolph Bolm und Ruth Page) in ein verlassenes Schloss, wo die Frau Opfer des fiedelnden Todes (Olin Howland) wird. Nur dieser Geiger ist vom ursprünglichen Gedicht von Cazalis übrig geblieben. An der Kamera und für die Beleuchtung zuständig war Francis Brugière, der bald darauf für seine Theater- und Modefotografien bekannt wurde.

Im ANHANG 3 befindet sich eine Zeit- und Inhaltsübersicht: Aus der ersten Spalte mit den Angaben über die Kolorierung ergibt sich die Gliederung des kurzen Films. Sobald das Paar den Innenraum des Schlosses betreten hat, ist, vor allem durch die Scheinwerferkegel, unverkennbar, dass die Handlung »theatralisch« ist. Hier wird denn auch professionell »klassisch« getanzt. Das spezifisch Filmische ist ganz mit der »Erscheinung« des Todes und seinem gelegentlichen Verschwinden verbunden. Er ist zuerst als eine Maske zu sehen und ab 17'01 immer präsent, bereits vor der »Liebesszene« des Paares. Doch sichtbar ist er nur für die Zuschauer, zumeist als ein transparenter Schatten, der die realen Bilder durch Überblendungen verschleiert. Bei 20'25 scheint der Tod Love (die Frau) mit seinen Krallen endgültig zu ergreifen. Nach dem Wechsel zur Anfangsfarbe violett sehen wir den hinterbliebenen Youth (den Mann) und seine tote Love mit dem Tod im Vordergrund, doch er wird 20'41 ausgeblendet. Sichtbar ist nur das Paar, Kuss und Umarmung, gleichsam eine Rückblende – oder aber eine Auferstehung. Doch in den letzten Sekunden überblendet eine

Großaufnahme des Todes erneut Love und Youth.



Abb. 8: Screenshot DANSE MACABRE, 15'52: Todespräsenz durch Überblendung

Im Falle von DANSE MACABRE kann, im Unterschied zu THE SOUL OF THE CYPRESS, die Wahl von Saint-Saëns' Musik nicht überraschen. Das Werk war bereits um 1900 weltweit ein Schlager. (Die Anna Pavlovna, die man heute mit der *Danse macabre* verbindet, ist allerdings die gleichnamige russische Bodenturnerin bei der Olympiade 2008 in Beijing, und nicht die legendäre russische Tänzerin aus St. Petersburg ...).¹³ Der Engländer

¹³ In der Edition *Unseen Cinema*, CD 7, # 11, ist eine im Jahr 1900 durch Frederick S.

Widgey R. Newman schuf 1932 einen Trickfilm, 1939-41 produzierten Mary Eilen Bute, Ted Nemeth und Norman McLaren ihre abstrakte Trickfilm-»Ballett«-Umsetzung SPOOKE SPORT. Die berühmteste Verwendung der ungezählten Theaterstücke und Spielfilme (häufig mit Franz Liszts Klaviertranskription) findet sich in Jean Renoirs LA RÈGLE DU JEU (1939), dort bezeichnenderweise von einem mechanischen Klavier gespielt. Weitere Trickfilmversionen entstehen bis heute fortlaufend.

Dudley Murphys Filme THE SOUL OF THE CYPRESS von 1920 und DANSE MACABRE von 1922 sind zwei überraschende, erstaunlich selbständige und zudem ungewöhnlich frühe Werke. Vor allem aber erscheinen sie mir als ideale Beispiele für eine Zusammenarbeit zwischen Film-, Musik- und Tanzwissenschaft. Deshalb wollte ich hier zunächst zusammenfassen, was wir heute über sie sagen können und übergreifende Zusammenhänge herausarbeiten, verbunden mit der Hoffnung, dass derartige gemeinsame Studien in Zukunft – zur Horizonterweiterung aller drei sowohl wissenschaftlichen wie praktischen Fachgebiete – beitragen können.

Ich bin überzeugt, dass alle dabei nur gewinnen können. Ich könnte mir vorstellen, dass Kiel und Salzburg dafür durchaus geeignete Orte und Partner sein könnten, selbst wenn die *Festspielstadt* Salzburg während neunzig Jahren weder für den Film noch für den Tanz überschäumendes Interesse an den Tag gelegt hat.

Armitage, einen sehr frühen amerikanischen Kameramann, entstandene, eine Minute dauernde Übereinkopie, *Davy Jones' Locker* (engl. Ausdruck seit Mitte 18. Jh., entspricht dem deutschen *Seemannsgrab*), von Aufnahmen eines Schiffs und solchen einer – negativ kopierten – Tänzerin (möglicherweise Catarina Barto) zu sehen; dadurch entstand etwas Neues, das nur filmisch möglich war. – Dazu wird ein Ausschnitt aus der *Danse macabre* gespielt. Ob dieser kurze Filmausschnitt je mit dieser Musik verbunden war, steht nicht fest.

ANHANG 1

Dudley Murphy, THE SOUL OF THE CYPRESS (USA 1920)

Quelle: Library of Congress, Anthology Film Archives

Musik: Claude Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune*

[unter Verwendung einer Aufnahme offenbar von L. Stokowsky], 9'02.¹⁴

Szenarium, Texte und Regie: Dudley Murphy

Kamera: John Eyreman

Darsteller: Chase Herendeen (Dryade, spirit of the cypress), namentlich nicht genannter »young composer« (lonely musician)

DVD: Die eingangs genannte Quelle, digitalisiert in *Unseen cinema. Early American Avant-Garde Film 1894-1941*, ed. Bruce Posner, © 2005, CD 7: *Viva la Dance: The Beginnings of Ciné-Dance*, # 15. – Ursprüngliche Einfärbung des Films rekonstruiert auf der Basis von technischen Angaben über eine inzwischen zerstörte Kopie derselben Bibliothek durch Bruce Posner (Delson 2006, 194f., Anm. 10).

¹⁴ Stokowski hat zwar 1917 und 1921 Aufnahmen des *Prélude* gemacht, diese wurden jedoch nicht veröffentlicht; eine Aufnahme erst vom April 1924 erschien im Januar 1925 auf Victor Red Seal 6481, dauert aber 9'32. Vgl. dazu den Kommentar und diese Einspielung in <http://www.stokowski.org/1920-1924%20French%20Stokowski%20Acoustics.htm> (Stand: 15.3.2013).

Welche – fraglos historische – Aufnahme für die DVD-Edition verwendet wurde, konnte ich nicht in Erfahrung bringen. Sie ist ungekürzt, im Gegensatz zur Einspielung von 1911-16 unter der Leitung von Landon Ronald. Vgl. dazu Stenzl 2012, 160f. 1922 ist auf Pathé eine weitere Aufnahme unter Camille Chevillard und bereits 1915 eine Aufnahme mit einem ungenannten Dirigenten auf Victor 35464 erschienen; zum einzigen nachgewiesenen Exemplar der letzteren in der New York Public Library habe ich keinen Zugang bekommen.

Dauer: 9'25 incl. neuem Vorspann von 6“.

<i>Zeiten (Film)</i>	<i>Dauern (real)</i>		<i>Musik</i>
12'37-43	0'06	[<i>Neuer Vorspann</i>]:	
12'44-53	0'10	[Später hinzugefügter Vor-Titel]: Shot at Point Lobos, California in / (1920, Dudley Mur- phy's first Visual / Symphony was very well received / when screened commercially in New / York in 1921, establishing Murphy / as one of the early avant- / garde filmmakers in America. / – David James	
12'55-13'04 / 	0'10	SOUL OF / THE CYPRESS / A DUDLEY MURPHY / PRODUCTION / A Gem of the Screen // A RED SED PICTURE	ab 12.57: T.1
13'06-19	0'13	On California's romantic / coast there is a jagged cliff / dotted with wind-swept / Cypresses. These fantastic / trees are found nowhere / else.	2
13'21-43	0'23	[1] <i>Felsen / Meeresufer</i>	4
13'44-55	0'12	There is a legend that / says a beautiful Dryad is / held captive in the gnarled / and twisted branches of the / oldest tree.	10
13'56-14'05	0'10	[2] <i>Meeresufer</i>	12
14'06-16	0'11	One day a young Musician / comes to this enchanted / spot to compose his »Song / of the Sea«.	13
14'17-15'03	0'47	[3] <i>Bäume, v.l. junger Mann [=jM] – Zypressen, jM am Horizont</i>	16
15'04-13	0'10	His music is so entranc- / ing that the heart of one / of the trees is melted.	23/24
15'15-16'38	1'24	[4] <i>Dichter Wald – Baum mit Dry [=Dryade] tz [=tanzt] – jM – Wechsel jM / Dry</i>	25 – 26 – 28
16'39-48	0'10	Lured by the Song, the / Dryad dances ever closer / to the young musician's / side.	43
16'49-17'40	1'02	[5] <i>Zypresse, v.l. Dry tz – Zusammentreffen jM / Dry</i>	46

17'41-45	0'05	Unfortunate is he, the legend / tells, who falls in love with / a Dryad – and more unfor- / tunate he who tries to / capture her,	56
17'46-18'22	0'37	[6] <i>Verfolgung Dry durch jM</i>	58
18'23-28	0'06	Longing to feel man's / arms about her – – yet / fearing mortal touch – – /	70
18'29-19'10	0'42	[7] <i>wie 18'20 – Ufer – Gebüsch – Dry verschwindet in Zypresse</i>	72
			(T. 78/9)
19'11-20	0'10	Thru the branches of her / prison she whispers: »Give / your life to the sea. Become / Immortal and I can then / join you forever.«	81
19'20-34	0'15	[8] <i>jM vor Zypresse – fällt zu Boden</i>	83 – 85
19'35-47	0'13	Torn between his desire / for life and his over- / powering love for the / Dryad.	87
19'48-20'35	0'48	[9] <i>jM mit Flöte – fällt – Bergsilhouette mit Baum: jM aufsteigend – auf Spitze – Brandung – jM springt ins Meer</i>	90 96 99
20'36-44	0'09	Love conquers – a life / is given to the sea.	99
20'44-52	0'09	[10] <i>Zypresse – Brandung</i>	100 – 105
20'54-21'12		The Musician's spirit becomes / the »Song of the Sea« and / as the waves beat their cease- / less harmony on the rock-bound / land of the Cypress, the / Dryad – –	101
21'13-21'21	0'09	[11] <i>Baumstrunk close up – Dry</i>	103 – 104
21'22-37	0'16	– – listens, as over the sunset's / garden path the »Song of the Sea« comes to her for uniting the / »Soul of the Cypress and the / »Song of the Sea« for eternity.	105
21'38-22'00	0'23	[12] <i>Brandung mit Dry – Zypresse, jM</i>	107 – 109
bis 21'58 22'00-01	0'01	The End of / THE SOUL OF THE CYPRESS	
	9'02	[Gesamtdauer der Musik]	

Rekonstruierte Kolorierung der DVD-Edition:

12'55-16'09	gelb-braun
16'10-39	blau-violett
16'40-18'10	gelb-braun
18'11-34	rot-violett
18'35-19'35	gelb-braun
19'36-Ende	blau-violett

ANHANG 2

Claude Debussy: *Prélude à l'après-midi d'un faune*

Tempi/Metren-, motivisch-thematische und harmonische Gliederungen

T.	Tempi / M.M	Metrum	motivisch-thematisch	harmonisch	Barraqué, 74 Howat, 149
1	<i>Très modéré</i> (M.M. ! = 44)	9/8, 6/8, 12/8			
11			A	36 T.	A
21				E >>> H	Exp. HTh,
29,7.	<i>Cédez ...</i> 8-tel -30	je 1x 9/8, 12/8		30 T.	Kad. zur Dom.
31	<i>au Mouv'</i>	12/8			
32-36	<i>(sans trainer)</i>	3/4, 8tel = 8tel			
37-43	<i>En animant</i> (M.M. ! = 72)	3/4			A'
44-48	<i>Toujours en animant</i>	4/4		schweifend > As	Dfg [I]
49-50	<i>retenu</i>	(3/4)		24 T.	
51-53	<i>1^{er} mouv' (3/4)</i> (M.M. ! = 60)				
54	<i>Cédez un peu</i>	(3/4)			
55-62	<i>Même mouv' et très soutenu</i> (M.M. ! = 56)	(3/4)	B	24 T.	
59		(3/4)			
63	<i>En animant</i>	(3/4)		Des	B
67	<i>Toujours animé</i> Mittelstück	(3/4)			
73	<i>Cédez un peu</i>	(3/4)			
74-78	(M.M. ! = 60)	(3/4)			
79-82	<i>Mouv' du Début</i> (M.M. ! = 84)	C	A'		
83-85	<i>Un peu plus animé</i>	C		schweifend > Gis	
86-89	<i>1^{er} mouv'</i>	C		15 T.	A''
90-92	<i>Dans le mouv' plus animé</i>	C			Dfg [II]
93	<i>retenu</i>	9/8			

94-101	<i>Dans 1^{er} mouv' avec plus de largeur</i>	C	27 T.	
102	<i>retenu</i>	9/8	E 12 T.	Ar stark var. Reprise
103-104	(a tempo)	9/8		
105	<i>Très retenu</i>	9/8		
106-110	<i>Très lent et très retenu</i>	12/8	5 T.	Coda

ANHANG 3

Dudley Murphy, DANSE MACABRE (USA 1922)

Quelle: George Eastman House. International Museum of Photography and Film

Musik: Camille Saint-Saëns, *Danse macabre*, op. 40, Aufnahme durch Leopold Stokowski, Philadelphia Orchestra; 6'46.

DVD: Die eingangs genannte Quelle, digitalisiert in *Unseen cinema. Early American Avant-Garde Film 1894-1941*, ed. Bruce Posner, © 2005, CD 7: *Viva la Dance: The Beginnings of Ciné-Dance*, # 38. – Ursprüngliche Einfärbung des Films rekonstruiert auf der Basis von technischen Angaben über eine inzwischen zerstörte Kopie derselben Bibliothek durch Bruce Posner. (Delson 2006, 194f., Anm. 10).

Dieselbe Kopie auch in *Avant-Garde 3. Experimental Cinema 1922-1954*, © 2009, CD 1, # 1.

<i>Farbe Dauer</i>	<i>Zeit</i>	<i>Inhalt, resp. Text</i>	<i>Takt Part.</i>
	2 h		
Rot- violett	14'22	Visual Symphony Productions Inc. / Presents / Adolf Bolm / in /	1
0'37	14'29	DANSE MACABRE	15
	14'46	Conception Adolph Bolm / Direction Dudley Murphy / Lighting Francis Bruigière / Animation F. A. A. Dahme / Realease Claude H. Macgowan	24
	14'56	CAST / Youth, Adolph Bolm / Love, Ruth Page / Death, Olin Howland	35
0'51	15'02	Camille Camille Saint-Saëns, / modern French / Composer, who pre- / sented the world / with this master- / piece of music.	42
	15'12	Midnight in plague- / ridden Spain -- / Youth and Love / flee from Death / who follows their / path - /	52
	15'19	Love feels his uncanny / breath and swoons --- / Youth despairs and prays, - when lo! - the cock of dawn crows / and Death fades away / into the shadows of his / tomb.	60
	15'34	Turmuhr, Mitternacht	76
	15'41	<i>Tod mit Vl.</i>	
	15'52	<i>Fernsicht auf Schloss, Person geht hinein</i>	
Rot	15'58	Saal im Schloss <i>Tür öffnet Eintritt Paar</i>	106
1'21	16'22	<i>Burg und Tod überbl. (=15'41)</i>	133
	16'26	<i>Pas de deux</i>	137
	17'01	<i>Im Hintergrund: Tod spielt</i>	
	17'08	<i>Love beunruhigt</i>	176
Blau 0'12	17'25	<i>Kuss</i>	205

<i>Farbe Dauer</i>	<i>Zeit</i>	<i>Inhalt, resp. Text</i>	<i>Takt Part.</i>
Braun 0'47	17'29	<i>Pas de deux: Liebesszene</i>	214
Blau 0'40	18'17	<i>Tod, Überbl.</i>	260
	18'20	<i>Paar erschrickt, quasi Dialog</i>	
	18'56	<i>Youth zum Fenster. Weiße Blätter fallen</i>	310
Braun 1'15	19'01	<i>Tod von I. zu ihnen</i>	314
	19'26	<i>Love bricht zusammen</i>	366
	19'56	<i>Paar auf Bett. Mit Tod überbl.</i>	384
	20'04	<i>Youth zu Marienstatue betend</i>	400
Blau 0'07	20'22	<i>Youth nach I. gebeugt</i>	426
Braun 0'03	20'23 428	<i>Love »schlafend«</i>	
	20'25	<i>Tod nähert sich mit Krallen Love</i>	
Hell- violett	20'29	Türbogen, Gartenzaun <i>Hahn kräht, dahinter aufgehende Sonne</i>	435
	20'45	<i>Rückblende / Quasi »Auferstehung«: Paar, Kuss, Umarmung</i>	448
0'39	21'01 bis 2h 21'07	<i>Nahaufnahme Tod überbl. Paar</i>	

ANHANG 4

Henri Cazalis (1840-1909): *Danse Macabre*

Zig et zig et zag, la mort en cadence
Frappant une tombe avec son talon,
La mort à minuit joue un air de danse,
Zig et zig et zag, sur son violon.

Le vent d'hiver souffle, et la nuit est sombre,
Des gémissements sortent des tilleuls;
Les squelettes blancs vont à travers l'ombre
Courant et sautant sous leurs grands linceuls,

Zig et zig et zag, chacun se trémousse,
On entend claquer les os des danseurs,
Un couple lascif s'asseyait sur la mousse
Comme pour goûter d'anciennes douceurs.

Zig et zig et zag, la mort continue
De racler sans fin son aigre instrument.
Un voile est tombé! La danseuse est nue!
Son danseur la serre amoureuxment.

La dame est, dit-on, marquise ou baronne.
Et le vert galant un pauvre charron -
Horreur! Et voilà qu'elle s'abandonne
Comme si le rustre était un baron!

Zig et zig et zig, quelle sarabande!
Quels cercles de morts se donnant la main!
Zig et zig et zag, on voit dans la bande
Le roi gambader auprès du vilain!

Mais psit! tout à coup on quitte la ronde,
On se pousse, on fuit, le coq a chanté
Oh! La belle nuit pour le pauvre monde!
Et vive la mort et l'égalité!

Literatur

Zu Dudley Murphy

- [Anonym] (»Paghat the Tatgirl«) (o.J.) *Soul of the Cypress. 1920* [Inhaltsangabe], URL: <http://www.weirdwildrealm.com/f-soul-of-cypress.html> [zuletzt 5.3.2013]
- [Anonym] (»ackatis«) (2009) *Avant Garde: The Soul of the Cypress (1921, Dudley Murphy)*, 12.5.2009 [Inhaltsangabe mit Verweis auf David E. James (2003)], URL: <http://shortcutcinema.blogspot.com/2009/05/avant-garde-soul-of-cypress-1921-dudley.html> [zuletzt 5.3.2013].
- Delson, Susan (2006) *Dudley Murphy, Hollywood Wild Card*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- James, David E. (2003) Soul of the Cypress: The First Postmodernist Film?, in: *Film Quarterly* 56, Nr. 3, 25-31.
- James, David E. (2005) *The Most Typical Avant-Garde. History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*, Berkeley: University of California Press.

Kontexte

- Belaygue, Christian (1997) Musique d'écran. L'accompagnement musical du cinéma muet en France dans les années vingt, in: *Musica, cinema e letteratura. Atti del Convegno Internazionale Martina France, 29-30 luglio 1996*, Fasano: Schena.
- Brougher, Kerry (Hrsg.) (1993) *Visual Music: Synesthesia in Art and Music since 1900*, New York: Twayne.
- Ehrens, Susan (1995) *A Poetic Vision. The Photographs of Anne Brigman*, Santa Barbara: Santa Barbara Museum of Modern Art.
- Jeschke, Claudia u. Nectoux, Jean-Michel (1989) Chronologie der Aufführungen durch die Ballets Russes von Sergej Diaghilev, in: *Mallarmé – Debussy – Nijinskij – De Meyer, Nachmittag eines Fauns, Prélude à l'après-midi d'un faune. Dokumentation einer legendären Choreographie*, München: Schirmer-Mosel, 125-135.
- Jordan, Stephanie (1984) Ted Shawn's Music Visualizations, in: *Dance Chronicle* 7, Nr. 1, 33-49.

- Pisano, Giusy (2002) Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet, in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* 38, URL: <http://1895.revues.org/218?&id=218> [zuletzt 5.3.2013].
- Porcile, François (2006) L'Écran musical du Gaumont-Palace, in der *bibliothèque du film*, URL: <http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=289> [zuletzt 5.3.2013].
- Posner, Bruce (2001) *Unseen Cinema. Early American Avant-Garde Film 1893-1941*, New York: Anthology Film Archives [Ausstellungskatalog].
- St. Denis, Ruth (1925) Musical Visualisations, in *Denishawn Magazine* 1, Nr. 3, 1-3; z.T. in: Cohen, Selma J. (1974) *Dance as a Theatre Art*, New York: Dodd, Mead, 129-134.
- Sitney, P. Adams (1992) *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-2000*, New York: Oxford UP.
- Stenzl, Jürg (2012) *Auf der Suche nach Geschichte(n) der musikalischen Interpretation*, Würzburg: Königshausen & Neumann (= *Salzburger Stier*, 7).
- Stenzl, Jürg (2013) *Dmitrij Kirsanov (1899-1957). Ein verschollener Filmregisseur*, München: edition text+kritik, Kap. 3 über die »Cinéphonies«.

Abbildungen und Legenden zu diesen Abbildungen

<i>Ms.– Seite</i>	<i>Abb. Nr.</i>	<i>Bezeichnung</i>	<i>Legenden zu den Abbildungen</i>
15	1	Screenshot SOUL 2 15'21	THE SOUL OF THE CYPRESS, [4], 15'21: Küstenlandschaft
16	2	Screenshot SOUL 3 [17'36]	THE SOUL OF THE CYPRESS, [5], 17'36: Die Dryade und ihre Zypresse
17	3	Screenshot SOUL 5 [21'17]	THE SOUL OF THE CYPRESS, [11], 21'17: Die Dryade und der <i>Song of the Sea</i>
18f.	4, 5	Fotos	Anne Brigman: <i>Landscape seascaping</i> und <i>The Loneliness</i> . – Fotos unbekannt.
22	6	Screenshot Chaplin, SUNNYSIDE	SUNNYSIDE (Ch. Chaplin, 1919), 9'25: Faun Charles Chaplin mit Nymphen
25	7	Foto	Denishawn: <i>Schubert, Unfinished Symphony</i> (1919). – Foto JS © Derra de Moroda Dance Archives, Universität Salzburg (mit freundlicher Erlaubnis).
28	8	Screenshot DANSE MACABRE	DANSE MACABRE, 15'18: Todespräsenz durch Überblendung

Empfohlene Zitierweise

Stenzl, Jürg: Zwei frühe Tanzfilme von Dudley Murphy (1897-1968): THE SOUL OF THE CYPRESS (1920) und DANSE MACABRE (1922). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 10 (2013), S. 9-44, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.10.p9-44>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.