



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Hans Zimmer und John Williams -
Zwei Filmkomponisten im Vergleich“

Verfasserin

Cornelia Reutner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

ao. Univ.-Prof. Dr. Margareta Saary

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	4
1. Der Zusammenhang zwischen Bild und Ton.....	6
2. Unterschied zwischen konventionellen Musikern und Filmmusikern.....	10
2.1. Ausbildungswege.....	10
2.1.1. Allgemeines.....	10
2.1.2. Die Ausbildungswege von Hans Zimmer und John Williams.....	11
2.2 Problematiken im Beruf des Filmmusikers.....	11
3. Zwei Filmkomponisten im biografischen Vergleich.....	17
4. John Williams.....	24
4.1. Orchestermusik im Film.....	24
4.2. Analyse der „klassischen“ Kompositionsweise von John Williams.....	26
4.2.1. Musikalische Symbole und Leitmotivik.....	26
4.2.2. Die Leitmotivtechnik bei John Williams anhand des Beispiels „Jaws“ (1975).....	27
4.2.3. Der Einfluss von John Williams' Leitmotiven auf andere Komponisten.....	41
4.3. „Off the beaten track“ - John Williams' Klangvielfalt abseits des „klassischen“ Scores.....	43
4.3.1. „Catch me if you can“ (2002).....	43
4.3.2. „The Terminal“ (2004)	44
4.3.3. „Home Alone“ (1990).....	47
4.3.4. „Rosewood“ (1997).....	49
4.4 Star Wars – ein besonderes Beispiel.....	51
4.4.1. A Musical Journey.....	52
5. Hans Zimmer.....	64
5.1. Improvisation in der Filmmusik beziehend auf Hans Zimmer.....	64

5.2. Analyse von Hans Zimmers Kompositionsweise anhand früher Werke des Komponisten.....	65
5.2.1 „Rain Man“ (1988).....	65
5.2.2. „Driving Miss Daisy“ (1989).....	68
5.2.3. „Green Card“ (1990).....	69
5.2.4. „Regarding Henry“ (1991).....	69
5.2.5. „Backdraft“ (1990).....	75
5.3 Hans Zimmer auf Erfolgskurs: Analyse des bekannten Scores zu „The Lion King“ (1994).....	77
5.4. Hans Zimmer und seine Mitarbeiter: Remote Control Productions.....	87
5.4.1. „Gladiator“ (2000).....	88
 6. Zwei Komponisten – ein Thema: John Williams und Hans Zimmers Umgang mit Krieg und Tod.....	94
6.1. „The Thin Red Line“ und „Saving Private Ryan“.....	94
6.2. Vertonung des Heldentods im Vergleich	110
6.2.1. Maximus' Tod.....	111
6.2.2 Qui-Gons Tod.....	114
 Ergebnis.....	121
 Zusammenfassung.....	123
Abstract.....	123
Literaturverzeichnis.....	124
Lebenslauf.....	128
Eidesstattliche Erklärung.....	129

Vorwort

Filmmusik ist eine der meist gehörten Musikrichtungen der heutigen Zeit. Dennoch ist sie in vielerlei Hinsicht eine Grauzone und wirft daher Fragen auf – zum Beispiel in Bezug auf ihre Gattungszugehörigkeit oder Form - ja manchmal sogar bis hin zu ihrer Existenzberechtigung.

Filmmusik gehört im Grunde der Unterhaltungsmusik an. Man findet Soundtracks aufgrund ihrer Vielseitigkeit in Geschäften oftmals neben sinfonischen, „klassischen“ CDs, aber auch genauso bei den aktuellen Charts. Wo wird sie also eingeordnet?

Wie wird sie komponiert? Welche Form von Filmmusik ist gut und richtig? Welche Ausbildung muss ein Filmkomponist durchlaufen, bevor er erfolgreich sein kann?

In der vorliegenden Diplomarbeit sollen anhand zweier sehr unterschiedlicher Filmkomponisten Antworten auf die oben gestellten Fragen gesucht und die jeweiligen Herangehensweisen und Techniken beim Komponieren ihrer Scores beschrieben werden.

Dazu werden unterschiedlichste Filme in Bezug auf ihre Soundtracks analysiert, einerseits berühmte Werke beider Künstler, aber auch Ungewöhnliches oder Unbekanntes. Um bestimmte Techniken genau zu beschreiben, wurden von exemplarisch ausgewählten Filmen Detailanalysen gemacht, also Szene für Szene für die Analyse herangezogen, während andere Werke nur im Überblick bzw. mit Fokus auf einen speziellen Aspekt behandelt wurden.

Die in der Arbeit vorhandenen Notenbeispiele wurden beinahe zur Gänze selbst transkribiert und mit Hilfe von Sibelius 4 erstellt. Als Vorlagen für die Transkriptionen dienten CDs, DVDs und Blu-Ray Discs, wodurch die transkribierten Beispiele aus technischen Gründen um einen Halbton abweichen können.

Für mich ist der Bereich der Filmmusik besonders interessant, da er zwei meiner Berufswege vereint. Nach Abschluss meiner filmischen Ausbildung an der SAE Wien im Zweig „Digital Film and Animation“ im Jahr 2007 bin ich neben meinem jetzigen Studium der Musikwissenschaft und der musikalischen Weiterbildung an der Universität für Musik und darstellenden Kunst in Wien beruflich einerseits im musikalisch-pädagogischen Bereich als Lehrerin sowie als Chorleiterin tätig. Andererseits arbeite ich

aber auch an kleineren Film- und DVD-Produktionen vor allem im Bereich Schnitt und Filmmusik im In- und Ausland mit. Seit kurzem schreibe ich auch für eigene kleine Filmprojekte selbst Filmmusik und möchte diese Tätigkeit in Zukunft auch ausweiten. Weiters veranstalte ich immer wieder Seminare an den Volkshochschulen und im Verein „pro-vo“ in Wien, die sich mit Filmmusik auseinandersetzen.

An dieser Stelle möchte ich meiner Familie und meinen Freunden danken, die mir immer mit Hilfe und Verständnis zur Seite standen und stehen. Ein großes Dankeschön möchte ich hier vor allem an meine gute Freundin Elisabeth, meine Mutter, meine Schwester Verena und meinen Freund Patrick richten.

Besonderer Dank gilt auch Univ.- Prof. Dr. Margareta Saary für die wissenschaftliche Betreuung und das Ermöglichen der Fertigstellung dieser Arbeit neben meinem Beruf.

In der vorliegenden Arbeit wird aufgrund der besseren Lesbarkeit in erster Linie die männliche Form stellvertretend für beide Geschlechter verwendet. Die weibliche Form wurde selbstverständlich mitbedacht und ist so zu interpretieren.

1. Der Zusammenhang zwischen Bild und Ton

Es ist eine Tatsache, dass die Idee Geschichten, Stimmungen oder Bilder mit Hilfe von Musik zu unterstützen oder zu erzählen nicht erst mit dem Medium „Film“ entstanden ist. Schon im antiken griechischen Theater verband man die Kunst des Schauspiels mit der der Musik. Mit der später aufkommenden Oper wurde diese Kombination zu einer der beliebtesten Kunstformen überhaupt. Doch während in der Oper die gesungenen Inhalte die Geschichte vorantreiben sollen, ist für den Film gerade jene Musik von Interesse, die auch instrumental eine Handlung unterstützen und sogar vorwärts treiben kann. Eine weitere musikalische Gattung, die im Zusammenhang mit der Entwicklung der Filmmusik erwähnt werden sollte, ist die Programmmusik – zwar werden keine Szenen oder Bilder zeitgleich mit dem Erklingen der Musik dargestellt, allerdings wird der Zuhörer durch das Angeben eines Programms dazu angeregt, sich eine gewisse Handlung vorzustellen. Die Musik ist Handlungsträger und treibt nicht nur eine eventuell vorhandene „Geschichte“ voran, sondern sie bildet auch ein emotionelles Gerüst für den Inhalt.

Eine untergeordnete, aber trotzdem interessante Rolle spielt die Musik im Theater. Kaum ein Werk wird heutzutage völlig musikfrei aufgeführt, die Musik unterstreicht auch in Schauspielen bestimmte Stimmungen und lockert die Atmosphäre. Dennoch ist ihre Aufgabe bei weitem weniger komplex als bei der Filmmusik.

Die Rolle der Filmmusik ist vielschichtig. Einer ihrer primären Aufträge ist es, Stimmungen zu vermitteln und – wie auch in der Programmmusik – ein emotionelles Gerüst für die gesehenen Bilder zu bieten. Diese Aufgabe gibt ihr im Grunde auch manipulative Kraft – sie kann Erwartungshaltungen im Zuseher hervorrufen, die erfüllt werden können, allerdings nicht erfüllt werden müssen. Weiters kann sie mit Hilfe der noch später genauer erläuterten Leitmotivtechnik Erkennungsmotive für bestimmte Charaktere und Situationen bieten.

Um zu zeigen, wie der Zusammenhang zwischen Bild und Ton hergestellt werden kann und wie wichtig und manipulativ dabei die Rolle der Musik sein kann, muss man sich lediglich eines simplen Beispiels bedienen: Eine große, beeindruckende Bergkette wird

im Zusammenhang mit unterschiedlichen Musikbeispielen – stark bedrohlich wirkender Musik, leichter volkstümlicher Musik oder friedlich majestätischer Musik – gezeigt. Nicht das Bild beeinflusst in dem Fall die Rezeption und die damit anfängliche verbundene Stimmung des Zusehers, sondern allein die Wahl der Musik macht dem Publikum klar, um welche Art von Film es sich handeln wird und ob der Berg nur schöne Kulisse ist oder Gefahr von ihm ausgehen wird.

Schon Hansjörg Pauli hat sich in seinem Buch „Filmmusik: Stummfilm“ mit diesem Phänomen auseinandergesetzt und drei Bild-Ton Beziehungen definiert.

„Die zahllosen Beziehungen, die Filmmusik mit Filmbildern eingehen kann, lassen sich auf drei Kategorien zurückführen: ich verwende dafür die Begriffe Paraphrasierung, Polarisierung und Kontrapunktierung.“¹

Auch der deutsche Filmkomponist Enjott Schneider bedient sich dieser Terminologie, und unabhängig von den Begriffen werden diese Techniken bewusst oder unbewusst in dem Großteil der Filme angewendet.

Paraphrasierend ist laut Pauli² Musik, die ihre Gestalt und ihr Wesen direkt aus dem Bildinhalt ableitet, das heißt die Musik umschreibt, was im Bild gezeigt wird. Das ist eine Technik, die gerne an Höhepunkten von Filmen eingesetzt wird: das Liebespaar, das sich küsst und von hoch romantisch klingenden Geigenstimmen umrahmt wird, der Tod eines Filmhelden, begleitet von tragisch heroischer Musik, etc.

An inhaltlichen Höhepunkten ist diese Art von Musik natürlich auch gewünscht, sie bietet unter anderem auch ein emotionales Ventil für den Zuseher. Umschreibt man jedoch den ganzen Film mit dieser Technik, handelt es sich vermutlich nicht um die künstlerisch hochwertigste Produktion – von ein paar berühmten Ausnahmen einmal abgesehen. Denn eine gut gespielte Szene sollte nicht die Musik brauchen, die alles noch einmal erklärt – das kann sehr langweilig, unangenehm und belehrend wirken.

Als eine Extremform des Paraphrasierens könnte man das sogenannte „Mickey Mousing“ sehen, also Musik bei der ganz präzise von Bildakzent auf Musikakzent geschnitten wird. Im Grunde werden dabei möglichst viele Synchronpunkte gesetzt, sodass die Musik wirklich die Bewegung, die im Bild dargestellt wird, mitvollführt. Das Bild hat also eine Position, die von der Musik ebenso eingenommen wird. „Überholt“

¹ Pauli, Hansjörg: „Filmmusik: Stummfilm“. Klett-Cotta, Stuttgart, 1991, S. 185

² vgl. *ibid.*

die Musik die Position des Bildes, wird die Situation so überzeichnet, dass sie zur Karikatur wird. So kann die Paraphrase auch zu einem interessanten Stilmittel werden, denn treibt man es damit an die Spitze und karikiert beispielsweise einen Dackel mit der Musik des weißen Hais oder der Musik aus Psycho, verliert sie ihren sonst eher „unkünstlerischen“ Aspekt.

Polarisierend ist laut Pauli Musik, *„die kraft ihres eindeutigen Charakters inhaltlich neutrale oder ambivalente Bilder in eine eindeutige Ausdrucksrichtung schiebt.“*³

Polarisieren kann man natürlich auch ohne Musik. In der russischen Montagetechnik ist das unter „Kuleschow-Effekt“ bekannt. Zuerst wird eine Tür gezeigt, die ein vergleichsweise neutrales Bild ist. Als Zwischenschnitt wird nun gezeigt, was sich auf der anderen Seite der Tür befindet. Sieht man in diesem Zwischenschnitt eine blutüberströmte Leiche, wird der Zuseher in einer anderen Stimmung sein, als wenn er Leute sieht, die sich für eine Überraschungsparty verstecken.

Ein Beispiel für das Polarisieren mittels Filmmusik ist das vorhin erwähnte Beispiel mit der – im Grunde neutralen – Bergkette, die durch die unterlegte Musik einen bestimmten Charakter erhält. Wird eine spannungsreiche, dissonante Horormusik unterlegt, kann alles mögliche Grausame in dem Gebirge passieren, unterlegt man das Bild mit einer freundlicheren Variante, wird der Zuschauer nicht zwangsläufig den Ursprung allen Übels auf dem Berg erwarten. Natürlich beginnen Regisseure und Filmkomponisten gut durchdachter Filme heute mehr und mehr mit diesen Erwartungshaltungen zu spielen und Musik auf diesem Weg manipulativ einzusetzen.

Das Kontrapunktieren impliziert eine gegenläufige Bilduntermalung, das heißt, die Bilder haben einen eindeutigen Inhalt und der Charakter der Musik widerspricht diesen Bildinhalten. Damit bildet das Kontrapunktieren den genauen Gegensatz zum Paraphrasieren.

Beim Vorstellen eines Protagonisten in einem Film will man den Zuschauer im Normalfall dazu bringen, sich mit der Figur auseinanderzusetzen. Wird diesem Charakter nun eine für ihn typische Musik gegeben, wird er vom Zuschauer oft einfach in eine Schublade gelegt und jegliche Auseinandersetzung mit dem Charakter wird uninteressant. Etwas Widersprüchliches gibt dem Protagonisten von Anfang mehr Tiefe.

³ Pauli, Hansjörg: *„Filmmusik: Stummfilm“*. Klett-Cotta, Stuttgart, 1991, S. 185

Wird einer Figur also ein kontrapunktierendes Thema unterlegt, werfen sich gleich von Beginn an Fragen auf, die Leute bleiben sitzen, um darüber nachzudenken. Enjott Schneider meint dazu in einem Interview:

„...Die künstlerisch höchste Form ist natürlich das Kontrapunktieren. Ich hab eine Szene die voller Aktion ist, mache aber so eine stille gegenläufige Musik drunter, oder aber auch das umgekehrte, ich hab eine ruhige Szene und die Musik, die geht leidenschaftlich los, sodass wirklich mehrdimensionale Ebenen entstehen...“⁴

⁴ Interview mit Enjott Schneider, geführt am 25. November 2006 an der Universität Wien

2. Unterschied zwischen konventionellen Musikern und Filmmusikern

2.1. Ausbildungswege

2.1.1. Allgemeines

Der Unterschied zwischen konventionellen Musikern und Filmmusikern beginnt meist schon im Bereich der Ausbildung. Während konventionelle Musiker meist dem klar vorgegebenen Weg an einer Musikuniversität folgen, kann sich der Weg eines Filmkomponisten sehr abwechslungsreich gestalten.

Natürlich gibt es auch im Bereich der Filmmusik eigene Studiengänge. An der Musikuniversität in Wien ist es beispielsweise ein „herkömmliches“ Kompositionsstudium, in dessen zweitem Abschnitt ein Ausbildungsschwerpunkt in Medienkomposition angeboten wird. Diesem Weg folgen jedoch nur wenige angehende Filmkomponisten.

Im Folgenden sollen kurz einige Beispiele für Ausbildungswege von Filmkomponisten anführen. Dieser Exkurs ist sehr interessant, denn dieser Arbeit liegen mit John Williams und Hans Zimmer zwei Filmmusiker zu Grunde, deren Ausbildungswege nicht unterschiedlicher sein könnten. Solch verschiedene Herangehensweisen an dieses Gebiet gibt es jedoch nicht nur in der großen Filmmusikindustrie Hollywoods, sondern man kann sie auch schon im Kleinen im deutschsprachigen Raum beobachten:

Gerd Schuller ist – neben seinen anderen musikalischen Aktivitäten - ein österreichischer Filmkomponist. Er studierte Jazz im Fach Klavier an der Grazer Universität für Musik und Darstellende Kunst und begann später Musik für Werbespots zu komponieren. Das war sein Einstieg in den Bereich der Filmmusik und bis heute ist er durch seine Vertonungen diverser „Kommissar Rex“ und „Schlosshotel Orth“ – Episoden wohl einer der bekannteren Medienkomponisten Österreichs.

Der schon zuvor namentlich erwähnte deutsche Filmkomponist Enjott Schneider belegte an der Musikhochschule Freiburg i.Br. die Studiengänge Schulmusik, Musiktheorie, Orgel und Trompete sowie an der Universität Freiburg i.Br. die Richtungen Musikwissenschaft, Geschichte, Germanistik und Linguistik. Seine Erfolgswelle als Filmkomponist begann mit dem Soundtrack zum Film "Herbstmilch" (Regie Joseph Vilsmaier), doch schon davor beschäftigte er sich intensiv mit der Filmmusik – so gab

er schon zwei Jahre vorher das Buch „Handbuch Filmmusik I“ heraus.

Interessant ist vielleicht anzumerken, dass trotz der Vielseitigkeit von Enjott Schneiders Ausbildung kein Kompositionsstudium unter den Studiengängen zu finden ist und auch Gerd Schuller im Grunde nicht „Komposition“ bzw. „Medienkomposition“ studiert hat.

2.1.2. Die Ausbildungswege von Hans Zimmer und John Williams

Eine Biographie der beiden für diese Arbeit interessanten Filmkomponisten folgt im nächsten Kapitel. Dennoch sind ihre Ausbildungswege an dieser Stelle zu erwähnen:

Hans Zimmer erhielt als Kind Klavierunterricht, hatte allerdings nur für kurze Zeit einen Klavierlehrer, *„da er sich dessen Grundregeln für einen Pianisten nicht unterwerfen wollte“⁵*. Er erhielt keinerlei musikalische Ausbildung auf akademischem Level, sondern erlernte vieles über sinfonische Komposition in seiner Zusammenarbeit mit dem englischen Filmkomponisten Stanley Myers.

John Williams hingegen lernte schon früh das Klavierspiel und damit das Notenlesen, die Musik war ein wichtiger Bestandteil seiner Kindheit. Er genoss eine umfangreiche musikalische Ausbildung und absolvierte eine akademische Ausbildung im Bereich der Komposition.

Ein „Kochrezept“ zur Ausbildung als Filmkomponist gibt es also scheinbar nicht. Zwar ist eine akademische musikalische Laufbahn bei fast allen Filmkomponisten vorhanden, aber, wie bei Hans Zimmer ersichtlich wird, keine Voraussetzung für ein erfolgreiches Schaffen.

2.2 Problematiken im Beruf des Filmmusikers

Vor einem detaillierten biografischen Vergleich zwischen Hans Zimmer und John Williams soll noch kurz dargestellt werden, mit welchen Problemen Filmkomponisten zu kämpfen haben. Das gibt vielleicht auch ein wenig Verständnis für die unterschiedlichen Ausbildungswege der einzelnen Künstler.

Ein Filmkomponist ist in erster Linie einmal stark von der Auftragslage abhängig. Um überhaupt an Aufträge zu kommen, gilt es, seinen Namen an die richtigen Leute

⁵ Wikipedia Foundation Inc.: *Hans Zimmer / Leben und Karriere.*, http://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Zimmer_%28Komponist%29, abgerufen im August 2011

weiterzuleiten und ein möglichst breites Spektrum an Musikstilen in seinen Arbeiten anbieten zu können. Einseitigkeit ist etwas, das sich nur sehr wenige Filmkomponisten leisten können.

Doch schon allein dieses Fakt macht es schwierig, das „perfekte“ Studium auszuwählen. Natürlich gibt es heute vermehrt „Medienkomposition“ als Schwerpunkt in einem langen, sehr Musiktheorie-lastigen Kompositionsstudium, bei dem einem Musiker wie Hans Zimmer die „Haare zu Berge“ stünden. Ob es tatsächlich die „perfekte“ Ausbildung für einen Filmkomponisten darstellt, ist eine Frage, die eine eigene Arbeit füllen kann. Ein Zeugnis über den erfolgreichen Besuch des Schwerpunkts „Medienkomposition“ mag helfen, wird aber nicht der alleinig ausschlaggebende Grund für eine Beschäftigung in dieser Branche sein. Filmkomponisten kommen aus den unterschiedlichsten Richtungen. Ausgebildete Komponisten, Jazzmusiker, Improvisationskünstler – diese vielseitig begabten Leute stehen auf der musikalischen Seite der Filmproduktion.

Die Musik steht im Film allerdings nicht an oberster Stelle und muss sich der filmischen Komponente anpassen bzw. unterordnen. So abwechslungsreich Filmmusik sein kann, so viel künstlerische Freiheit sie auch haben kann, es gibt Dinge, die einen Filmkomponisten zwangsläufig in die Schranken weisen. Hier sind an erster Stelle Produzent und Regisseur zu nennen. Trifft der Geschmack des Komponisten nicht den des Produzenten oder des Regisseurs, kann ein eventuell fantastischer Score ein schnelles Ende finden, weil er es nie in den Film und damit auf die Leinwand schafft. In wohl kaum einen anderen Kompositionsprozess kann so stark von anderen Menschen, die nicht einmal etwas von Musik verstehen müssen, aufgrund von geschmacklichen Differenzen eingegriffen werden.

Weiters muss der Score an das Bild und die Schnittfolge angepasst werden. Die Musik soll ja zu guter Letzt zu den Bildern und zum Rhythmus des Schnitts passen. Nicht immer hat der Komponist jedoch einen Rohschnitt vorliegen, Storyboards können vom tatsächlichen Schnitt abweichen und so bahnt sich so manch böse Überraschung beim ersten Testscreening an. Im schlimmsten Fall kann eine völlige Überarbeitung der Musik notwendig werden, was so viel wie einen Neuanfang bedeutet. Die berufliche Kombination Cutter und Filmkomponist ist also absolut erstrebenswert. Die Ausbildung

zum Cutter gibt montagetechnische Erfahrung und sollte man die Gelegenheit bekommen, sowohl den Auftrag für den Schnitt als auch für die Musik zu bekommen, bedeutet das nicht immer zwangsläufig viel mehr Arbeit, da man beim ersten Testscreening nicht mit bösen Überraschungen rechnen muss.

Auch die so genannten Temp Tracks können sowohl Segen als auch Fluch sein. Es handelt sich dabei um bereits vorhandene Musikstücke anderer Komponisten, die dem Film als stilistische Richtlinie unterlegt werden. Sie sind nützlich, um einen Einblick in den musikalischen Geschmack des Produzenten oder des Regisseurs zu bekommen. Da diese aber in der Regel keine Musiker sind, sind verbale Angaben nicht immer hilfreich, denn oft lässt sich schwer ausdrücken, was sich jemand wirklich vorstellt.

Der Regisseur ist also der wichtigste Ansprechpartner für den Filmkomponisten, obwohl natürlich auch Produzent und Redakteur über künstlerisches Mitspracherecht verfügen. Erfreulich und natürlich auch nützlich ist es, wenn sich in einem Team, das gut miteinander arbeitet, eine langjährige Freundschaft und Zusammenarbeit entwickelt, und das gibt es nicht nur innerhalb des deutschsprachigen Raumes, sondern auch in den USA. Man denke hier an die Zusammenarbeit von Steven Spielberg oder auch George Lucas mit John Williams.

„Der Regisseur ist als Autor des Filmes die maßgebliche Instanz. Seine Subjektivität wirkt wie ein Filter: Für mich ist es deshalb inspirierender als das Drehbuchlesen, wenn der Regisseur in einem einzigen Satz die Quintessenz eines Filmes zusammenfasst und mir seine Interpretation erläutert. Da das Sprechen über Filmmusik meist umgangssprachlich und nicht fachsprachlich geschieht, muss man schon aus diesem Grunde den Regisseur gut kennen: Oft meint er nämlich ‚Saxophon‘, wenn er ‚Oboe‘ sagt!“⁶

Temp Tracks geben also einen Einblick in den Geschmack des Regisseurs. Dabei wird ein Musikstück für eine Szene gewählt, nach dessen Muster komponiert werden soll. Leider engt das auf der anderen Seite die Kreativität der Filmkomponisten oft ein. Die Folge sind Melodien, die sehr stark nach dem vorliegenden Temp Track klingen und nicht viel Eigenständigkeit besitzen, besonders dann, wenn sich der Produzent von dem vorliegenden Temp Track kaum lösen will. Vor allem für kleinere Produktionen, denen weniger finanzielle Mittel zur Verfügung stehen, sind solche Vorgaben oft ein Problem

⁶ Schneider, Norbert Jürgen: „Komponieren für Film und Fernsehen“. SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz, 1997, S. 239

und für den Produzenten manchmal eine Enttäuschung, wenn die deutsche oder österreichische Kleinproduktion nicht ganz so großartig klingt wie der zugrunde liegende epische Temp Track eines Sinfonieorchesters aus Hollywood.

Eine weitere problematische Erscheinung der Filmmusik ist die Aberkennung der künstlerischen Bedeutung derselben in musikalischen Fachkreisen. Es ist für Filmmusiker, die sich nicht nur ausschließlich mit Filmmusik beschäftigen wollen, oft schwer, als „klassische“ Komponisten ernst genommen zu werden. Sogar renommierte Musiker geraten immer wieder wegen ihrer Assoziation mit Filmmusik in Verruf. Erich Wolfgang Korngold, der als wegweisend für den „Hollywood Sound“ gilt und viele ihm nachfolgende Filmkomponisten damit inspiriert hat, wurde aufgrund seiner Tätigkeit als Filmmusiker gegen Ende seines Lebens vernachlässigt. Seine Leistungen in Hollywood werden im Lexikon „The new Grove – Dictionary of Music and Musicians“⁷ nur sehr knapp angeführt. Dort findet er nicht einmal als Wegbereiter der romantisch komponierten Orchesterfilmmusik Erwähnung. Hollywood scheint für seine Person eher als Makel als eine Leistung zu sein. John Williams hingegen ist ein Komponist, der in erster Linie aufgrund seiner filmmusikalischen Tätigkeit berühmt geworden ist, nur wenige kennen seine Cellowerke oder andere Kompositionen. Die Geringschätzung, die Korngold gegen Ende seines Lebens erfahren musste, kann auch andere oder zusätzliche Ursachen haben. Der Komponist war Jude, was seine Lage zu dieser Zeit sicher nicht einfach machte. Was auch immer die Ursache für die mangelnde Information ist, eine Überarbeitung der Lexikon-Einträge ist vermutlich angebracht.

Tatsächlich sind die Definitionen von Filmmusik in so mancher Literatur sehr abfällig gehalten:

*„Der Tonfilm, der den Stummfilm um 1930 rasch und gründlich verdrängte, kennt keine akzessor. Improvisationen und Arrangements mehr, sondern arbeitet mit je eigener Komposition, meist großen Orchestern, aber auch Kammermusik und Elektronik. Dialoge und Geräusche entlasten die Musik im Tonfilm.“*⁸

Noch abwertender wird die Aufgabe der Filmmusik im „Lexikon der Musik“ geschildert:

⁷ Sadie, Stanley (Hrsg.): „The new Grove – Dictionary of Music and Musicians“. Macmillan Publishers Limited 1995, Volume 10, S.210

⁸ Michels, Ulrich (Hrsg.): „dtv - Atlas Musik“. Deutscher Taschenbuch Verlag, München Sonderausgabe Mai 2001, S. 509

„Die Aufgabe der Musik im durchschnittlichen Film ist kümmerlich. Sie hat die Stille des Vorspanns auszufüllen, greift in lyr. oder dramat. Szenen der Handlung ein und vergoldet das Happy End. Musik dieser Art wird im Film kaum gehört, wenigstens nicht bewusst aufgenommen. Sie ist nur Geräusch und erreicht bestenfalls sensuelle Wirkungen.“⁹

Zu solch herabwürdigenden Bemerkungen gesellt sich die Anmerkung, dass man Filmmusik ja nicht hören darf, da sie andernfalls „schlecht“ ist. Filmmusik darf tatsächlich nicht vom Filmgeschehen ablenken, sie kann jedoch trotzdem wahrgenommen werden.

„Die beste Filmmusik sei die, die man nicht höre. Die Ansicht ist bekannt. Manche vertreten sie noch heute: etwa Musikwissenschaftler, die darin ihre Berührungsangst gegenüber ästhetisch nicht entfalteter, gar vorsätzlich abhängiger, un-autonomer Musik zum Ausdruck bringen.“¹⁰

Obwohl der Film vermutlich eine der bestbesuchten „Bühnen“ ist, erwähnen viele Filmmusikkomponisten, die neben ihrer Filmmusik noch erfolgreich als Musiker arbeiten wollen, ihre Verbindung zum Film nur ungern, da sie offenbar fürchten müssen, in den anderen Bereichen der Musik nicht ernst genommen zu werden.

Natürlich gibt es auch in musikalisch-akademischen Kreisen jene, die sich ernsthaft mit Filmmusik auseinandersetzen. Es sind dies jedoch nur sehr wenige, für die meisten bleibt diese Art von Musik leichte Unterhaltung für die Massen.

Man darf die Filmmusik aber nicht alleine aus dieser Perspektive sehen, denn in der breiten Masse ist sie eine durchwegs anerkannte und respektierte Musikform und stellt für die Mehrheit im Grunde die Weiterentwicklung der klassischen Musik dar. Der sinfonische Score erinnert hier an die Romantik, die Mischung mit modernen Instrumenten wie Synthesizer, E-Gitarren und Schlagzeug erscheint also nur als die logische Weiterentwicklung. Während sich die Filmmusik als ein der U-Musik angehöriger Stil in der Musikwissenschaft nur langsam zu einem Fachgebiet entwickelt, bekommt sie auf der Konzertbühne mehr und mehr Aufmerksamkeit. In der Bevölkerung kommt ein solches Konzert einfach besser an als ein Avantgarde Konzert – die Konzerthäuser nutzen diesen Umstand natürlich aus. Dadurch wird die Filmmusik immer mehr Teil des Programms auf traditionellen Konzertbühnen und Scores werden

⁹ Herzfeld, Friedrich (Hrsg.): „Das Lexikon der Musik“. Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M - Berlin - Wien, Juni 1976, S. 366

¹⁰ Pauli, Hansjörg: „Filmmusik: Stummfilm“. Klett-Cotta, Stuttgart, 1991, S. 179

zunehmend nach Fertigstellung eines erfolgreichen Films in eine bühnentaugliche Form gebracht.

Filmmusik kombiniert Altes mit Neuem, sie zeigt eine Vielfalt an Stilen. Kaum eine andere Musikrichtung kann eine solche Bandbreite an Klängen aufweisen: Man findet Instrumente der Renaissance, des großen sinfonischen Orchesters, Jazz und Blues, ethnische Musik, Schlagzeug, E-Gitarren, Synthesizer – große Chöre, interessante Solisten – Tonalität und A-tonalität.... solange es die Grenzen des Films nicht sprengt und der Regisseur offen für Neues ist, ist dem Medium der Filmmusik eigentlich keine Grenze gesetzt.

3. Zwei Filmkomponisten im biografischen Vergleich¹¹

John Williams und Hans Zimmer sind die beiden Protagonisten dieser Arbeit. Sie wurden so gewählt, weil sie zwei sehr verschiedene, aber erfolgreiche Herangehensweisen an die Komposition von Filmmusik darstellen. Diese beiden „Stilrichtungen“ sollen im Folgenden herausgearbeitet werden.

Statt jeweils eine herkömmliche Biographie für die beiden Musiker zu formulieren, werden anhand einer Tabelle am Beginn dieses Kapitels sowohl die Unterschiede als auch Gemeinsamkeiten der beiden Filmkomponisten in den Lebensläufen deutlich aufgezeigt.

Biografische und stilistische Gegenüberstellung:

Hans Florian Zimmer	John Towner Williams
geboren am 12. September 1957 in Frankfurt am Main	geboren am 8. Februar 1932 in New York, N.Y.
Filmkomponist deutscher Herkunft	Filmkomponist US-amerikanischer Herkunft
Klavierunterricht als Kind, aber nur kurze Zeit mit Lehrer	Sohn eines professionellen Musikers auf Wunsch des Vaters schon früh Klavierunterricht
aus Deutschland - zog nach London	aus New York – zog bald nach Los Angeles
keine akademische musikalische Ausbildung	besuchte die University of California und studierte Komposition Ausbildung im Klavierspiel an der Juilliard School in New York
Mitwirkung am Synthesizer in Gruppen wie <i>Krisma</i> und <i>Helden</i>	arbeitet dort als Pianist und lernt damit auch den Stil des Jazz besser kennen, beeinflusste ihn für Scores wie „Catch me if you can“

¹¹ Vgl.: Für die Biografien wurden folgende Quellen herangezogen:
http://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Zimmer, http://de.wikipedia.org/wiki/John_Williams_%28Komponist%29, Video: *Biography of John Williams*. <https://www.youtube.com/watch?v=-gnyZPDECPo>,
http://www.jwfan.com/?page_id=132, sowie
 Riecker, Ariane und Schneider, Dirk: *Hans Zimmer – Der Sound für Hollywood*. TV, LOOKS Medienproduktionen GmbH, Arte 2011

Ende der 1970er Jahre: komponierte im Londoner Studio Air Edel Werbe- und Radio-Jingles erster Durchbruch als Musiker generell mit dem Buggles Musikvideo „Video Killed the Radio Star“, wo er am Synthesizer mitwirkte	1951: spielte mehrere Instrumente, komponierte seine erste Sonate, obwohl zwar eher bekannt für seine Filmmusiken komponierte Williams auch noch weitere Instrumentalstücke
Zusammenarbeit mit dem englischen Filmmusik-Komponisten Stanley Myers, eignete sich dadurch Wissen im Bereich des sinfonischen Orchesters an kleinere filmmusikalische Aufträge in Zusammenarbeit mit Myers, die jedoch noch eher erfolglos waren	als Pianist nicht nur Erfahrungen in Clubs sondern auch im Studio, wo er Einspielungen für das Fernsehen machte und damit auch seine ersten Erfahrungen im Bereich der Medienmusik machte
erster Erfolg bei der dadurch entstandenen Zusammenarbeit mit Regisseur Barry Levinson für „Rain Man“: führte zu seiner ersten Oscarnominierung 1989 andere bekannte Filme wie „Driving Miss Daisy“ und Backdraft folgten	wurde mit Filmmusiken wie für „Valley of the Dolls“ (Adaption, erste Oscarnominierung 1967) oder dem Katastrophenfilm „The Poseidon Adventure“ (1972) schließlich bekannter
gewann 1995 den Oscar für „The Lion King“, wurde neun mal für den Oscar nominiert	gewann seinen ersten Oscar mit „Fiddler on the Roof“ (Adaption) im Jahr 1971, wurde dann mit seinen Scores zu „Jaws“ (Oscar 1975), „Star Wars“ (Oscar 1977) oder Superman (Oscar Nominierung 1978) berühmt
ließ vor einigen Jahren bei seinen Verträgen eine Klausel einsetzen, die es dem Filmstudio verbietet, Scores ohne seine Zustimmung für den Oscar nominieren zu lassen.	fünffacher Oscarpreisträger, alleine 47 Nominierungen für die Academy Awards
wurde Anfang der 90er Jahre für seine	Schrieb des weiteren Fanfaren für die

Synthesizer – Klänge bekannt seine Vertonungen von Actionfilmen wie Ridley Scotts „Black Rain“ oder Ron Howards „Backdraft“ → erste Schritte in die Richtung seines Stils für Actionfilme, wie er später auch in Ridley Scotts „Gladiator“ verwendet wird	Olympischen Spiele, aber auch andere nicht filmmusikalische Werke wie z.B. Orchesterlieder („<i>Seven for Luck</i>“)
Zusammenarbeit mit Regisseuren wie Ridley Scott, James L. Brooks oder Gore Verbinski	enge Zusammenarbeit verbindet Williams seit „Sugarland Express“ (1974) mit Steven Spielberg, später für „Star Wars“ auch mit George Lucas
arbeitet mit dem Synthesizer verwendet neben elektronischen auch gerne ethnische Instrumente, wie zum Beispiel das Duduk in „Gladiator“ ungewöhnliche Klänge (wie zum Beispiel Bobby McFerrins Stimme in „Regarding Henry“) - sind ein Markenzeichen verwendet afrikanische Elemente schon in „A World Apart“ und „The Power of One“, ein Stil, der dann auch in „The Lion King“ wieder zu finden ist neben „The Lion King“ zählt auch Terrence Malicks Film „The Thin Red Line“ zu seinen besten Werken Kollaboration mit anderen Musikern, die anhand seiner Entwürfe Orchestrationen und Arrangements erarbeiten (z.B. Klaus Badelt, John Powell,...) ist Basis für scharfe Kritik an Zimmer unter Filmmusikern	bis auf wenige Ausnahmen sind seine Scores immer reich orchestriert auf kein Genre festgelegt, aber Hang zur sinfonisch - musikalischen Romantik verschiedene Stile und Techniken: Kinderfilme wie „Home alone“ oder „Harry Potter“ bedienen sich typischer Instrumente wie beispielsweise der Celesta oder des Glockenspiels Elemente aus Jazz und Blues in Filmen wie beispielsweise „Catch me if you can“ ausgefeilte Leitmotivtechnik - besonders in den Star Wars Filmen dirigiert die eigene Filmmusik schreibt Konzerte für Soloinstrumente und Orchester (Violin-, Flöten-, Cellokonzert), sowie kürzere Stücke für Orchester bzw. Ensembles – herauszuheben ist hier auch „TreeSong“ für Violine und Orchester, ein Stück das dem ältesten chinesischen Rotholzbaum

	in Nordamerika gewidmet ist vermehrt auch Aufführung seiner Filmmusiken auf den Konzertbühnen
--	---

Am Beginn der Biographien lassen sich vor allem die Unterschiede zwischen den beiden Komponisten erkennen. John Towner Williams wurde am 8. Februar 1932 in New York in der Periode der Zwischenkriegszeit geboren. In dieser Zeit befanden sich die USA gerade inmitten der „Great Depression“, die in erster Linie durch den Börsencrash der US-amerikanischen Börse im Oktober 1929 ausgelöst wurde. In den Jahren 1932/1933 erreichte die Wirtschaft in Amerika gerade ihren Tiefpunkt – John Williams wuchs also in keiner leichten Zeit auf, denn der einzige Aufschwung war erst mit Hilfe der Rüstungsproduktion und damit durch den Krieg in Sicht. Durch den Kriegseintritt im Jahr 1941 begann sich die Wirtschaftslage durch die Rüstungsproduktion wieder zu stabilisieren.

Hans Zimmer wurde in eine komplett andere geographische Lage und zeitliche Periode hineingeboren. Im Jahr 1957 wurde nicht nur die Europäische Wirtschaftsgemeinschaft durch die Unterzeichnung der Römischen Verträge gegründet, sondern schon ein knappes Monat später wurde mit dem Satelliten Sputnik auch das Zeitalter der Raumfahrt eingeleitet. So kann man Zimmers Geburtsjahr vielmehr in eine vorausblickende Zeit einordnen, in der wirtschaftliche und politische Zusammenarbeit angestrebt wurden, um einen dauerhaften Frieden zu gewährleisten, und in der Meilensteine für die künftige EU gelegt wurden.

In ihrer Ausbildung zeigen sich ebenfalls große Unterschiede zwischen den beiden Komponisten: John Williams begann schon sehr früh den Weg einer klassischen musikalischen Ausbildung zu gehen – schon von klein an wollte sein Vater, dass er Klavierunterricht nimmt. Schon in Kindesjahren lernte er Fagott, Cello, Klarinette, Posaune und Trompete und formte mit Freunden eine Band, mit denen er im Keller musizierte. Er transponierte sogar schon damals Musikstücke für den Nachbarjungen, der Trompete spielte.

„The sense of discovery (...) that one could adjust, manipulate, arrange music and then have the joy of doing it with someone else was, I think, one of the most profound

experiences I had as a young person studying music.“¹²

Auch Hans Zimmer begann seinen musikalischen Weg schon sehr früh, allerdings blieb er nur kurze Zeit unter den Fittichen eines Klavierlehrers. Technik beeinflusste jedoch ständig Hans Zimmers Kindheit, sein Vater war Ingenieur und nahm beispielsweise Kassettenrekorder mit nach Hause, mit denen der junge Hans Zimmer immer wieder versuchte, Sachen aufzunehmen und zu verfremden.

*„Etwas Gutes habe ich zu Hause gelernt: man darf intuitiv sein, man darf erfolgreich sein, man darf verrückte Ideen haben. In der Schule lernt man nur sich anzupassen und sich zu benehmen. Deutsche Schulen und ich passten einfach nicht zusammen.“*¹³

Hans Zimmer wechselte häufig die Schule, aber alle sieben Versuche sich dort wohl zu fühlen blieben vergebens. Letztendlich zog er nach England, wo er schließlich in eine Reformschule kam, die mehr seinem Wesen entsprach. Besuche von Konzerten mit moderner Musik, wie zum Beispiel bei David Bowie waren keine Ausnahme. Der Direktor ermöglichte Hans Zimmer das Musizieren, und so begann dieser seine Improvisationstechnik auszubauen. Die Schule blieb dabei scheinbar etwas auf der Strecke. Er unterzog sich danach zwar nie einer akademischen musikalischen Ausbildung, hörte aber nicht auf zu improvisieren und die unterschiedlichsten Instrumente zu probieren.

John Williams andererseits zog nach Los Angeles und schon während seiner Zeit an der North Hollywood High School spielte er in der Schulband. Später studierte er Komposition bei Mario Castelnuevo-Tedesco, einem italienischen Komponisten und Pianisten an der University of California (UCLA). Nach seinem Wehrdienst, bei dem er auch für die Kapelle dort arrangierte und dirigierte, ging er zurück nach New York und studierte Klavier bei Rosina Lhévinne an der berühmten Juilliard School. In dieser Zeit arbeitete er auch als Jazzpianist in Nachtclubs und machte bereits Aufnahmen.

Die praktische Herangehensweise an das Arbeiten im Bereich der Musik war jedoch auch Hans Zimmer nicht fremd. Zwar genoss er kein Kompositions- oder anderes Studium, welches ihm auf seinem musikalischen Weg weiterhelfen konnte, allerdings spielte auch er in Bands und Gruppen wie *Krisma* und *Helden* am Synthesizer mit.

¹² <http://www.musicexpressmagazine.com/teacherscorner/VideoInterviews20102011.jsp> (Video), Jänner/Februar 2011, abgerufen am 28. Oktober 2012

¹³ Zimmer, Hans in: Riecker, Ariane und Schneider, Dirk: *Hans Zimmer – Der Sound für Hollywood*. TV, LOOKS Medienproduktionen GmbH, Arte 2011

Während John Williams im Alter von 19 Jahren seine erste Sonate komponierte, die nicht sein letztes „klassisches“ Werk sein sollte, wirkte Zimmer im etwa gleichen Alter am Musikvideo „Video killed the Radio Star“ am Synthesizer mit – dies könnte man als einen ersten Meilenstein in seiner Karriere sehen. Gleichzeitig komponierte er auch Werbe- und Radiojingles für das Londoner Studio Air Edel, wo er dann den bekannten englischen Filmkomponisten Stanley Myers kennenlernte, mit dem er von da an zusammenarbeitete. Hier findet sich vermutlich die höchste „Ausbildungsquelle“ Zimmers, denn von dem Musiker lernte er viel über die Komposition für sinfonisches Orchester und kam durch ihn auch an seine ersten Aufträge für Filmmusik. Diese frühen Scores entstanden in Zusammenarbeit mit Myers.

„Irgendwie erlaubten es die Filmgeschichten, diese ganzen Stile zusammenzuwürfeln. Ich habe nie gelernt Noten zu lesen, aber ich war zu schüchtern das Stanley zu sagen. Wenn er mir Noten vorlegte habe ich einfach improvisiert – er fand das interessant.“¹⁴

Zimmers Stil war auch nicht sofort ein Erfolg, anfangs schienen die Regisseure immer die Teile zu bevorzugen, die Myers komponiert hatte – bis Barry Levinson den Musiker für „Rain Man“ engagierte, was ihm zu seiner ersten Oscarnominierung verhalf.

Trotz der unterschiedlichen zeitlichen Hintergründe, der verschiedenen Orte und der sehr stark abweichenden Ausbildungswege verbindet die beiden Komponisten der Zugang zur Praxis schon in jungen Jahren und auch der Erfolg stellte sich bald ein. Beide erhielten etwa im gleichen Alter – Zimmer war 37, Williams 40 – ihre ersten Oscars. John Williams wurde am 10. April 1972 bei den 44. Annual Academy Awards in der Kategorie Musik „Scoring: Adaptation and Original Song Score“ für den Film „Fiddler on the Roof“ (1971) ausgezeichnet. Mitbewerber um diese Auszeichnung waren Dimitri Tiomkin (für „Tchaikovsky“), Irwin Kostal, Richard und Robert Sherman, (für „Bedknobs and Broomsticks“), Peter M. Davies und Peter Greenwell (für „The Boy Friend“) sowie Leslie Bricusse, Anthony Newley und Walter Scharf (für „Willy Wonka and the Chocolate Factory“). John Williams erhielt die Auszeichnung der Academy bisher insgesamt fünf Mal und wurde immerhin 47 Mal dafür nominiert.¹⁵

Hans Zimmer erhielt seinen ersten Oscar bei den 67. Annual Academy Awards am 27.

¹⁴ Zimmer, Hans in: Riecker, Ariane und Schneider, Dirk: *Hans Zimmer – Der Sound für Hollywood*. TV, LOOKS Medienproduktionen GmbH, Arte 2011

¹⁵ Stand: Dezember 2012

März 1995 in der Kategorie Musik „Original Score“ für den Film „The Lion King“ (1994). Unter den Mitbewerbern in diesem Jahr finden sich renommierte Namen wie Alan Silvestri (für „Forrest Gump“), Elliot Goldenthal (für „Interview with the Vampire“), und Thomas Newman (Zweifachnominierung für „Little Women“ und „The Shawshank Redemption“). Hans Zimmer erhielt insgesamt neun Nominierungen und wäre womöglich auch noch öfter von Studios für diese Auszeichnung vorgeschlagen worden, wenn er das nicht durch eine Klausel in seinen Verträgen selbst einschränkt hätte. Er ließ vertraglich festhalten, dass die Studios die Musik des Komponisten ohne dessen Zustimmung nicht mehr für den Oscar einreichen durften.

„Ich war siebenmal für den Oscar nominiert. (...) Das brachte jedes Mal mein ganzes Leben aus dem Gleichgewicht: Anrufe, Interviews, Zittern, Warten. Deshalb habe ich jetzt gesagt: Schluss damit.“¹⁶

Zimmer arbeitet gerne mit Regisseur Ridley Scott, aber auch mit James L. Brooks oder Gore Verbinski zusammen. John Williams verbindet eine enge Zusammenarbeit mit Steven Spielberg, aber auch für George Lucas wäre ein anderer Komponist für seine Star Wars Filme kaum denkbar.

Zu den Stilen der beiden Filmmusiker soll an dieser Stelle nicht viel vorweg genommen werden, da sich die nachfolgenden Kapitel intensiv mit der Kompositionsweise der beiden befassen werden. Sie schreiben vielfältige Scores, wobei jedoch in Zimmers Schaffensprozess der Synthesizer kaum wegzudenken ist und trotz der Vielfältigkeit von John Williams dennoch die meisten seiner Scores eine reiche, satte Orchestrierung im romantischen Stil aufweisen.

Die Gegenüberstellung der beiden Biographien zeigt einen sehr unterschiedlichen Hintergrund der beiden Komponisten – unterschiedliche Jahrgänge, Europa versus Nordamerika, keine akademische musikalische Ausbildung versus intensive Auseinandersetzung mit der Musik auf akademischem Niveau, sowie unterschiedliche Kompositionstechniken. Was die beiden stark verbindet, ist der Effekt ihrer Musik auf das Publikum und der damit verbundene Weg zum Erfolg.

¹⁶ Zimmer, Hans in: „Focus.de – Zimmer will keinen Oscar mehr“. In: http://www.focus.de/kultur/kino_tv/filmmusik_aid_66955.html, Online Beitrag vom 18.07.2007, abgerufen am: 15.7. 2011

4. John Williams

4.1. Orchestermusik im Film

Filmmusik im Allgemeinen folgt keinem einheitlichen Stil. Die Einzigartigkeit dieser Musikrichtung besteht vermutlich darin, dass sie so viele unterschiedliche Formen annehmen kann.

Alte Instrumente, neue Instrumente, Pop- bzw. Rockmusik, Minimal Music, Varianten wie New Age oder andere Formen, die von Synthesizern bzw. elektronischer Musik wesentlich beeinflusst werden, all das findet in der Filmmusik Einsatz.

Seit der Entstehung des Filmes zählt der „klassische Orchesterscore“ jedoch zu den beliebtesten Varianten der Filmvertonung. Als der Tonfilm noch in seinen Anfängen steckte, wurde Filmmusik nur sehr sporadisch eingesetzt. In erster Linie fand man sie im Vor- und Abspann bzw. durch begründete Beteiligung am Filmgeschehen (diegetische Musik / On – Musik), wie zum Beispiel das Zeigen von Musikern im Film. Nach der damals vorherrschenden Meinung kann nicht erklärbare Musik im Film das Publikum verwirren. Der 1888 in Wien geborene und 1914 nach New York ausgewanderte Komponist Max Steiner wird gerne auch als „Vater der Filmmusik“ bezeichnet. Er war schon früh vom Potential der Filmmusik überzeugt und bewies zusammen mit dem Produzenten David O. Selznick, dass Filmmusik ein wichtiger, wenn nicht sogar unabdingbarer Bestandteil des Filmes ist.

Was macht nun den sinfonischen Orchesterscore so beliebt und effektiv? Wie schon zu Beginn meiner Arbeit erwähnt ist der Zusammenhang zwischen Bild und Ton im Film von großer Bedeutung. Die „klassische Vertonungsmethode“ mittels Orchester fördert vermutlich mehr Emotionen als eine Untermalung mit Hilfe von typischer Popmusik, da bei dieser Gattung generell der verbale Ausdruck ein eigener Handlungsträger ist. Der Text müsste also perfekt auf den Film abgestimmt sein und problematisch wird es vor allem, sobald eine Szene mit Dialog untermalt werden soll, da man als Zuhörer nicht auf zwei Texte gleichzeitig hören kann. Natürlich wird die Popmusik von der Filmmusikproduktion nicht ausgeschlossen. Sehr oft werden Popsongs in Jugendfilme, Romanzen oder Filmkomödien eingebaut. Die CDs dieser Filme verkaufen sich im Normalfall aufgrund dieser eingeflochtenen Popsongs vor allem unter den jüngeren

Kinobesuchern sehr gut, der Score im Film ist dann allerdings oftmals wenig beeindruckend und ist eher selten unter den Preisträgern bei diversen Auszeichnungen zu finden.

Meist sind solche Poplieder bei Filmen dieser Art mitten hineingestreut und dienen nicht dazu, eine handelnde, mit Dialog und Atmo unterlegte Szene zu begleiten. Sie können jedoch dazu verwendet werden, Überbrückungen zeitlicher und räumlicher Natur zu untermalen und damit eine musikalische Alternative zur rein montagetechnischen Methode bieten. Selbst in eher Popmusik – orientierten Jugendfilmen ist zusätzlich zu den Songs oft auch ein wenig instrumentaler Filmscore zu finden, um die Stimmungen zu verstärken. Im Science Fiction- und Fantasy Bereich findet Popmusik jedoch – wenn überhaupt – allenfalls im Abspann einen Platz. Diese epischen Filme wie „Star Wars“, „Herr der Ringe“ oder „Harry Potter“ sollen den Zuseher schließlich in eine ferne Zukunft oder unbekannte, magische Welten versetzen und in dieser Aufgabe ist der instrumentale Orchesterscore bis heute nicht zu übertreffen.

Doch auch der Orchesterscore hat sich seit seiner Implementierung durch Steiner gewandelt. Korngold, der den romantischen „Hollywood Sound“ vorantrieb und auch als Vorbild der reichen Instrumentierung von John Williams und anderen berühmten Filmmusikern gilt, hatte dennoch nicht das letzte Wort in Sachen Filmmusikstil.

Im Laufe der Zeit vermischte sich alt Hergebrachtes mit neu entdeckten Technologien. Im Gegensatz zu vielen anderen Musikrichtungen standen und stehen sich hier Tradition und Fortschritt nicht gegenüber, sondern können miteinander verschmelzen und eine noch reichere Palette an Klängen bieten.

Aus traditionelleren Zeiten finden sich Elemente wie der Einsatz eines klassischen Orchesters, der emotionalen Instrumentalmusik die uns – wie beispielsweise Programmmusik – durch die Geschichte führen soll, oder Leitmotive. Damit verbindet sich nun in der Filmmusik auch das Moderne, der Einsatz von Schlagzeug und Synthesizer ist nicht mehr ungewöhnlich und Instrumente, die normalerweise im klassischen Konzertsaal Probleme hätten nebeneinander zu musizieren, können nun mit Hilfe modernster Tontechnik gemeinsam erklingen.

Zu diesen Möglichkeiten gesellt sich nun auch der Einsatz eines Chors als „Instrument“

– anders als in der „klassischen“ Musik hat der Chor nicht unbedingt die Aufgabe mit Textdeutlichkeit zu punkten, sondern untermalt vielmehr mit lautmalerischen, langen, klingenden (nicht unbedingt bedeutungsvollen) Silben den Film. Das bedeutet nicht, dass der Chor in der Filmmusik auf „Nonsense - Klangfarben - Silben“ beschränkt ist, es ist nur eine der Einsatzmöglichkeiten für dieses effektvolle „Instrument“. Manche Filmkomponisten verwenden auch gezielt bestimmte Wörter aus fremdartigen Sprachen, wie zum Beispiel Elbisch, einer erfundenen Sprache aus dem von Howard Shore vertonten Herrn der Ringe, die allerdings eigene Wörterbücher füllt. Auch Latein findet sich in so manchem Score – diese Sprache wird oft für Filme mit spirituellen oder „christlichen“ Inhalten wie beispielsweise den „Omen“ Filmen eingesetzt, die Musik dazu stammt aus der Feder von Jerry Goldsmith. Auch John Williams ist hier keine Ausnahme: In „Star Wars – Episode 1“ verwendet er für die epische Duellsszene Sanskrit-Wörter als Text für den Chor. Auch sonst eignen sich menschliche Stimmen hervorragend für die Schaffung von Filmmusikscores: hohe solistische Stimmen von Knaben oder Frauen werden gerne im Gegensatz zu wuchtigen oder tiefen Orchesterklängen verwendet, Beispiele dafür finden sich ebenfalls bei zahllosen Komponisten, unter ihnen ist auch Hans Zimmer.

Während Hans Zimmer zwar das Orchester benutzte um das Klangideal Hollywoods zu erreichen, sich aber auch der Samplingtechnologie bediente, um seinen eigenen Sound zu erzeugen und durch seine fehlenden Notenkenntnisse eine eher improvisatorische Herangehensweise an die Erzeugung seiner Musik hatte, war der klassisch komponierte Orchesterscore genau die Stärke des musikalisch gut geschulten John Williams.

4.2. Analyse der „klassischen“ Kompositionsweise von John Williams

4.2.1. Musikalische Symbole und Leitmotivik

Seit der Etablierung des sinfonischen Orchesterscores in der Filmmusik ist die Leitmotivtechnik ein Bestandteil vieler Filme. Schon Max Steiner machte sich diesen Stil zu Nutze. Im Grunde handelt es sich bei einem Leitmotiv um nichts anderes als ein meist kurzes Thema oder eine bestimmte eingeführte musikalische Idee, die einen außermusikalischen Begriff mit Hilfe von Musik beschreiben soll. In Oratorien,

sinfonischen Dichtungen aber auch Musikdramen und Opern wird es eher als Gestaltungsmittel eingesetzt. Nicht nur Personen oder Gegenstände können mit einem Leitmotiv belegt werden, auch Orte – wie zum Beispiel in Max Steiners Film „Gone with the wind“, Emotionen (Liebe, Hass,...) oder aber auch übernatürliche Kräfte (wie eben zum Beispiel „die Macht“ - „the Force“ bei John Williams) können eigene Themen bekommen.

Da das Motiv einen gewissen Wiedererkennungswert haben sollte, sollte es für den Zuhörer bzw. im Fall des Kinobesuchers für den Zuseher nicht zu fremdartig sein und wenn, dann nur geringfügig in seiner Gestalt gewandelt werden. Ein Leitmotiv kann natürlich völlig unverändert bleiben – oftmals jedoch entwickelt es sich im Lauf des Werkes oder Films weiter. Rhythmus und Geschwindigkeit sind leicht veränderbare Merkmale, das Setzen von Dur nach Moll oder umgekehrt kann gerade im Film ein sehr manipulativer Effekt eines Motivs sein und wird oftmals nur unterbewusst vom nicht musikalisch trainierten Ohr des Kinobesuchers wahrgenommen. Motive können auch in ihrer Intervallstruktur verändert werden. Zudem bietet es sich an, ein Motiv in unterschiedlicher Orchestrierung auszuführen und so zum Beispiel zwischen Orchesterklang und Soloinstrument zu wechseln.

Nicht immer muss ein Leitmotiv eine schöne, melodische Phrase sein, manchmal reicht auch ein markanter dissonanter Akkord, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu gewinnen.

Musikalische Symbole, die von Komponisten eingeführt werden und vom Publikum wieder erkannt werden können, gab es schon zu Bachs Zeiten, ein Beispiel hierfür wäre das bekannte „Kreuzmotiv“. Doch erst Komponisten wie Berlioz, Liszt, Wagner oder Strauss prägten musikalische Ideen und Motive in einer Form, die für die Leitmotivtechnik in der Filmmusik besonders wegweisend sein würden.

4.2.2. Die Leitmotivtechnik bei John Williams anhand des Beispiels „Jaws“ (1975)

Gerade bei John Williams, der in die Fußstapfen von Max Steiner steigt und damit den Stil der „Goldenen Ära Hollywoods“ zum Großteil beibehält, ist es wichtig, sich mit dem Stilmittel der „Thementchnik“ auseinanderzusetzen. Es ist eines der Hauptmerkmale seiner sinfonischen Scores.

Anhand eines Filmbeispiels wird nun ein Einblick in John Williams' sinfonischen Orchesterscore und damit auch speziell in seine Methode der „Leitmotivtechnik“ gegeben.

„Jaws“ ist ein Film aus dem Jahr 1975 und einer der vielen Filme, in der John Williams mit dem bekannten Regisseur Steven Spielberg zusammengearbeitet hat. Inhaltlich behandelt der Film eine Serie von Haiattacken nahe der kleinen Stadt Amity. Anfangs ist der Polizist Brody der einzige, der die Gefahr, die vom Hai ausgeht, erkennt – aus Angst vor dem Ausbleiben der Touristen und dem damit verbundenen finanziellen Schaden wird das Problem vom Bürgermeister nicht ernst genug genommen. Die Strände werden zu spät gesperrt und vorzeitig wieder geöffnet, dadurch ergeben sich immer mehr Gelegenheiten für Haiattacken. Schließlich macht sich ein Jagdtrupp - dem auch der Protagonist Brody angehört – auf, um das Tier zu erledigen. Die Jagd ist nicht ungefährlich, zuletzt kann der Hai jedoch von Brody getötet werden.

Der Film „Jaws“ ist ein wichtiges Beispiel für die Kompositionsweise von John Williams. Er ist einer der vielen Filme, die in Zusammenarbeit zwischen Steven Spielberg und John Williams entstanden sind. Kooperationen zwischen Regisseuren und Komponisten gibt es öfter, für John Williams ist die Zusammenarbeit mit Steven Spielberg und auch George Lucas an dieser Stelle hervorzuheben.

Diese Filmmusik ist außerdem ein gutes Beispiel eines orchestralen Scores, der ein Leitthema beinhaltet, das Weltberühmtheit erlangt hat. Das Hauptthema von „Jaws“ - im Grunde ein einfaches Zweitonmotiv, das auf einer kleinen Sekund basiert – wird in unzähligen Filmen, ja sogar in Dokumentationen, zitiert und auch karikiert. Die Wiedererkennbarkeit dieses Motivs ist beinahe global – selbst Menschen, die den Film nicht gesehen haben, kennen zum Teil dieses berühmte Thema. Es ist also auch ein Beispiel für ein Leitmotiv, welches den Rahmen des eigenen Films übersteigt, außerhalb desselben eingesetzt wird und nun als ein musikalisches Zeichen für „Gefahr“ gesehen werden kann. Das macht dieses Motiv zu einem effektiven Mittel für die Karikatur: Das Wissen um die Bedeutung dieser Töne lässt eine Szene ins Komische kippen, wenn statt dem gefährlichen Hai etwas komplett Harmloses oder nicht Ernstzunehmendes – zum Beispiel das Auftauchen eines Dackels – vertont wird.

Hier soll nun eine musikalische Analyse von „Jaws“ mit Fokus auf die musikalischen Leitthemen angestellt werden:

Der Film beginnt nach einigen Unterwasserklangen sofort mit dem berühmten Sekundmotiv in den tiefen Streichern: John Williams präsentiert sein Hauptthema unmittelbar nach Einblendung des Firmenlogos von Universal, noch bevor die erste Einstellung der Kamera zu sehen ist. Das Bassmotiv erklingt zu den ersten weiß auf schwarz eingeblendeten Credits, immer mit kleinen Pausen dazwischen. Damit wird gleich am Beginn die Aufmerksamkeit des Zusehers auf den Film gelenkt, obwohl im Grunde noch nichts zu sehen ist. Das filmische Material setzt erst nach etwa 45 Sekunden ein – eine Unterwasserkamera gleitet über den Meeresboden und wird von dem Sekundmotiv kontinuierlich begleitet, wobei nun auch Klavier und Bläser die Kontrabässe mit knappen akzentreichen Tönen verstärken.

Contrabass



Die zwei Basstöne an sich kann man nicht wirklich als Thema bezeichnen, durch die konstante Wiederholung dieser Töne und die Verstärkung durch den Orchesterapparat wird das Ganze zum leicht wiedererkennbaren Leitmotiv.

Mit Einblendung des Titels „Jaws“ erklingt im Horn ein weiteres, markantes Motiv:



Dazwischen werden immer wieder Akzente hineingeworfen, die das Thema zu durchbrechen versuchen. Nach der Ausführung dieses Hornmotives wird das Sekundmotiv mit kurzen, intensiven Streichertönen verstärkt und nimmt an Dynamik

und Geschwindigkeit zu. Die Blechbläser führen schließlich das Motiv in einer immer stärker crescendierenden, drängenden Weise vorwärts, bis rasch aufsteigende Läufe und hektische Xylophonschläge den Höhepunkt der Szene zeigen. Mit einem harten Schnitt wechselt die Szenerie auf einen Strand, und zeigt campierende Jugendliche, dazu ist diegetische Mundharmonikamusik zu hören. Es folgen kurze Szenen ohne Musik, als ein junger Mann und eine junge Frau den Strand verlassen um schwimmen zu gehen. Die Frau springt ins Wasser, der junge, etwas betrunkene Mann taumelt und stürzt über eine kleine Böschung. Die Frau schwimmt mittlerweile aufs Meer hinaus, die Szene ist ruhig, man hört nur leise Glockenschläge einer nahen Boje. Sie ruft dem Mann zu ins Wasser zu kommen, der ist jedoch nach wie vor beschäftigt in seinem betrunkenen Zustand seine Schuhe auszuziehen.

Die nächste Einstellung springt in die Unterwasserperspektive. Harfen deuten das Hornmotiv an, welches für den Hai steht – dadurch ist anzunehmen, dass diese von weit unten aufgenommene Perspektive die subjektive Sicht des Raubfisches darstellt. Die aufsteigenden schnellen Töne eines Vibraphons komplettieren das nach oben gerichtete Bild. Die liegenden Streicher darunter vermitteln zudem einen lauernden Charakter. Das Bild springt wieder über das Wasser, die Frau schwimmt in Richtung der Boje, deren Töne nach wie vor leicht in die Musikebene eindringen. Ein harter Schnitt springt zurück in die Unterwasserperspektive – unmittelbar vor dem Wechsel im Bild erfolgt auch einer in der Musik: Das Sekundthema ist nun wieder deutlich in den tiefen Streichern hörbar. Die Sicht des Hais verkörpernd nähert sich die Kamera in ständiger Wiederholung des Sekundthemas dem Opfer. Das nächste Bild zeigt die junge Frau wieder über Wasser. Ein Ruck geht durch ihren Körper, der von einem harten, dissonanten Klang mitgeführt wird. Hohe, liegende Flötentöne markieren die kurze Pause nach diesem auskomponierten Ruck auf den ein zweiter und dritter folgen, die jedoch nicht mehr musikalisch paraphrasiert werden. Kreischend taucht sie auf und wird über das Wasser gezogen, während in den Streichern wilde Läufe nach oben streben. Der Hai zerrt an der jungen Frau und schleudert sie herum, während diese nach Luft schnappend um Hilfe schreit. Wie bei dem ersten Ruck werden die Bewegungen des Hais an der Frau durch harte Bläserakzente paraphrasiert, während die Streicher in hektischen, kleinen Bewegungen die dramatische Situation emotional verstärken. Ein

kurzer Szenenwechsel auf den Strand zeigt den jungen Mann erschöpft am Ufer liegen – er merkt von dem Geschehen nichts. Die hohen Pfeiftöne pflanzen sich jedoch auch in diese Szene fort, als Mahnung für das Grauen, welches sich auf dem Meer abspielt und zu dem die Kamera nun wieder zurückkehrt. Die Frau ringt um ihr Leben während die hektischen Streicher ihre rasanten Bewegungen in der Tiefe wieder aufnehmen. Der Hai beißt zu, schnelle Xylophonklänge begleiten die Szene. Die Frau versucht sich an der Boje festzuklammern, wird jedoch vom Hai wieder gepackt, weggezerrt und schließlich unter Wasser gezogen. Die Musik verstummt abrupt, übrig bleibt nur der kleine Glockenton der Boje. Die nächste Einstellung zeigt den mittlerweile schlafenden Mann am Strand – die Boje läutet einsam auf dem Meer.

In diesen ersten fünf Minuten zeigt Spielberg die erste Haiattacke, Williams stellt sein dazu passendes Haithema (Horn-Motiv) im Zusammenhang mit dem Gefahren-Motiv (Sekundthema) im Vorspann vor und etabliert es während diesem ersten Angriff als fixes Leitthema für den weißen Hai. Er schafft es, im weiteren Verlauf des Films mit subtilen unauffälligen Klängen manchmal an das Thema zu erinnern, ohne es getreu zu zitieren, um die Stimmung und Emotionen des Zusehers zu lenken. Er führt für eine Weile kein neues Thema leitmotivischen Charakters ein, sondern wiederholt bei den folgenden Haiangriffen sein schon etabliertes, motivisches Material. Die zweite Attacke des Raubtieres erfolgt nach etwa 16 Minuten Filmzeit. Der Polizist Brody beobachtet etwas nervös die spielenden Kinder und Schwimmer im Meer. Der Bürgermeister hatte ihm zuvor verboten, Warnschilder nach dem ersten Angriff am Strand aufzustellen, um das Geschäft nicht zu schädigen. John Williams' Musik setzt erneut mit dem Sekundthema ein, als Spielberg in die schon vom ersten Angriff bekannte Unterwasser Perspektive wechselt. Mit dem berühmt – bedrohenden Thema schwimmt er an die Kinder heran und steuert schließlich auf ein Kind mit einer Luftmatratze zu. Die Harfe kündigt den Angriff des Hais mit dem aufwärts steigenden Haimotiv, welches zu Beginn des Films mit dem Horn vorgestellt worden ist, an. Das gefährliche Tier kommt dem plantschenden Kind immer näher, die Musik untermalt das mit einem stetigen Crescendo. Zum Schluss zeigt die Kamera die Beine des Kindes in der Nahaufnahme, bevor Spielberg die Schilderung des Angriffs über Wasser fortsetzt. Williams unterbricht sein Sekundthema an dieser Stelle nicht, hinter den spielenden Kindern sieht

man den Hai zuschnappen. Mit Szenenwechsel auf den Strand reißt die Musik spontan ab, man hört das Kind schreien. Die Menschen am Strand bemerken den Hai – der nächste Schnitt zurück auf die Kinder im Wasser zeigt hinter der Gruppe Kinder das sich wehrende Opfer. Das Wasser färbt sich rot, kurz erscheint der Körper des Buben über der Oberfläche. Die Perspektive wechselt zurück unter Wasser. Während der Hai den strampelnden Jungen nach unten zerrt, kommt das Sekundthema mit wuchtigen Blechbläserklängen zurück. Die nächste Einstellung zeigt Brodys entsetztes Gesicht, das Unfassbare ist eingetreten. Ein von unten nach oben glissandierender, dissonanter Akkord untermalt dieses Bild. Die Einstellung wechselt zurück zum Meer, dort sieht man hinter den nun geschockten Kindern eine blutrote Wasserstelle. Während die Kinder panisch in Richtung Strand fliehen, wird das Sekundthema erneut ausgeführt. Dadurch wird für den Zuschauer verdeutlicht, dass die Bedrohung durch den Hai noch immer vorhanden ist und die Kinder noch immer in Gefahr sind. Das Thema reißt mit Blickwechsel zum Strand wieder ab, denn die nächsten Einstellungen zeigen die Eltern, die ihren Kindern entgegenlaufen, um sie in Sicherheit zu bringen. Dies wird von rhythmischen Einwüfen und schließlich schnellen, actiongeladenen Orchesterklängen untermalt. Als es alle aus dem Wasser geschafft haben, verklingt die Musik in einem tiefen Basston. Die vergeblichen Rufe der Mutter des Opfers, die nach ihrem Sohn sucht, werden musikalisch nicht begleitet. Die letzte Einstellung des Strandes zeigt nur die an Land gespülte, blutige zerrissene Matratze.

Die nächsten Sequenzen des Films bleiben wieder unvertont. Die Strände werden geschlossen, auf den Hai wird ein „Kopfgeld“ von 3.000 Dollar ausgesetzt. Zwei Männer begeben sich in der Nacht zum Strand um den Hai zu fangen, während Brody sich in Büchern über Haie informiert. Zu den Bildern der Raubtiere in den Büchern ertönt das aufsteigende Haimotiv leise in der Klarinette. Immer wieder wiederholt die Klarinette das Motiv, untermalt von leisen Harfenklängen im Abstand einer großen Sekund, sowie von flächigen Orchesterklängen. Die Einstellung wechselt zu den „fischenden“ Männern am Strand. John Williams' Musik mischt sich dissonant in ihr unbefangenes Pfeifen. Die Situation ist also keineswegs so entspannt, wie die Männer annehmen. Plötzlich ertönt das Sekundmotiv als der Hai den von den Männer ausgeworfenen Köder packt und somit den daran befestigten Reifen mit sich zieht. Die

Kette wickelt sich ab – von oben werden Bläser- und Streicherklänge hinzugemischt. Der Hai ist jedoch zu stark für den Steg und reißt ihn und einen der Männer mit sich. Der Mann versucht sich über Wasser zu halten. Das Haimotiv wird neben dem kontinuierlichen Sekundthema und den nach unten laufenden Klängen des Orchesters von einer Oboe ausgeführt. Das Sekundthema wird leiser als sich der Hai entfernt und den Steg mit sich nimmt. Der Mann versucht keuchend möglichst rasch wieder zum Ufer zurückzukommen. Plötzlich dreht sich der Steg und ändert die Richtung. Der Hai scheint kehrt gemacht zu haben und schwimmt nun dem Mann hinterher, in Richtung Strand. Dieser Wechsel wird von John Williams' Musik sofort mitvollzogen: Das Sekundmotiv setzt plötzlich in wesentlich lauterer Dynamik neu und akzentuiert an. Die Blechbläser wiederholen das Haimotiv in lauten Klängen. Der Hai nähert sich dem flüchtenden Mann und mit dieser Annäherung wird auch das Sekundthema in den Bässen nochmals lauter und schneller. Sein Partner versucht ihm aus dem Wasser zu helfen, der flüchtende Mann rutscht jedoch immer wieder am nassen Holz ab. Die Spannung steigert sich ins Unermessliche als der Hai, umschrieben mit dem nun akzentlosen aber schnellen Sekundthema, sein Opfer fast erreicht hat. In letzter Sekunde gelingt es dem Mann sich an Land zu retten. Das Thema diminuiert und wird weicher als der Hai seinen Angriff abbricht. Als der hölzerne Teil des abgerissenen Stegs an Land geschwemmt wird, stoppt auch die Musik.

Die nächsten Sequenzen spielen sich wieder ohne Musik ab. Erst als die Mutter des Kindes aus dem zweiten Haiangriff Brody die Schuld am Tod ihres Kindes gibt und den Hafen verlässt, wird John Williams Score wieder hörbar – es präsentieren sich in diesen Szenen zwar kleine Motive, jedoch keine richtigen neuen oder auch schon bekannten Leitthemen. Brody begibt sich mit dem Meeresforscher Hooper auf die Suche nach dem Hai. John Williams begleitet die beiden auf ihrer Suche mit gefühlvollen Passagen, die die Situation klanglich mittragen. Als sie auf ein verlassenes Boot stoßen, beschließt Hooper sich dieses unter Wasser näher anzusehen. Er stößt schließlich auf ein Loch im Rumpf des Bootes und findet einen großen Zahn darin. Als er ihn aus dem Bootsrumpf entfernt, setzt das Sekundthema zeitgleich mit dem Haithema – wie anfangs im Horn dargestellt – wieder ein. Immer wieder wird es wiederholt. Hooper untersucht das Loch genauer. Plötzlich taucht darin der Kopf einer Leiche auf. Diese Szene wird mit einem

markerschütternden, hohen Kreischlaut vertont, der das Publikum in den gleichen Schockzustand versetzen soll, wie Hooper. Damit wird das Sekundthema auch gestoppt. Die Musik untermalt nun, wie Hooper panisch versucht zurück auf sein Boot zu kommen. Wieder an der Wasseroberfläche erklingt das Sekundthema erneut in den Kontrabässen. Der Forscher rettet sich an Bord, damit verschwindet auch das Thema – er ist in Sicherheit.

Der nächste Musikeinsatz folgt mit einem unbeschwerten Motiv beim Eintreffen der Touristen in Amity. Es ertönt jedoch nur an dieser Stelle im Film.

Nach einem falschen Haialarm am Strand erklingt der nächste non-diegetische Musikeinsatz, als eine Frau den Hai in der Bucht sieht. Sofort ertönt das Sekundthema. Es wird mehrfach wiederholt während Brody, dessen Sohn sich mit seinem Boot in der Bucht befindet, zum Ort des Geschehens läuft. Die Flosse des Hais verschwindet im Wasser und mit ihr auch das berühmte Thema. Die nächste Einstellung zeigt Brodys Sohn mit seinen Freunden auf dem Boot. Scheinbar aus dem Nichts ertönt im Hintergrund das Sekundthema, begleitet von langen Streicherklängen. Es crescendiert langsam als ein Ruderer die Burschen dazu auffordert, ihr Segel einzuholen. Im Hintergrund sieht man, wie sich die Haiflosse dem kleinen Ruderboot nähert. Das nächste Bild zeigt wie eine Schar von Menschen – allen voran Brody und die Frau – zur Bucht läuft. Tiefe Streicherakzente durchbrechen die Musik, das Sekundthema erklingt nun etwas tiefer und verbindet die Szene mit der nächsten Einstellung, in der sich der Ruderer erkundigt, ob bei den Burschen alles in Ordnung sei. Dazu taucht ein Teil des Haimotivs in den Holzbläsern auf. Die Haiflosse hat das Boot nun schon fast erreicht. Das Sekundthema setzt sich fort und läuft auch in die nächste Aufnahme, wo die Frau, die mittlerweile mit den anderen wieder in der Bucht angekommen ist, auf den Hai zeigt. Die folgende Einstellung wird neben dem weiterhin vorhandenen und mit Streichakzenten durchgesetzten Sekundthema mit einem dumpfen Knall am Bootsrumpf vertont, als der Hai auf das Boot trifft und es zum Kentern bringt. Für kurze Zeit stoppt das berühmte Motiv. Auch das Boot der Kinder kentert, hohe Pfeiftöne erklingen, gefolgt von abwärts führenden Klängen, die bereits andeuten, dass das nächste Opfer mit dem Hai in die Tiefe gezogen werden wird. Dazu tauchen hohe Töne in den Streichern auf, die die Anspannung noch weiter erhöhen. Der Mann

versucht sich zurück auf sein gekentertes Boot zu ziehen, unter der Wasseroberfläche sieht man jedoch den Hai herankommen und zuschnappen. Der Ruderer wird unter Wasser gezogen, die Streicher vollführen diese Bewegung nach unten mit ihm. Das Sekundthema verstummt, statt dessen setzt Williams nun schaurig klingende nach unten führende Streichertöne ein, als der Mann von dem Hai zerbissen wird und eines seiner Beine auf den Meeresboden sinkt. Tremolos begleiten die aufsteigenden Luftblasen in dem blutrot gefärbten Meerwasser. Als die Kamera über den Kopf von Brodys Sohn hinwegzieht, wird nochmals kurz das Sekundmotiv angedeutet. Der Hai attackiert jedoch nicht mehr. Das aufwärtsgeführte von den Bläsern gespielte Haimotiv erklingt erneut, als die Flosse des Raubfisches unter die Wasseroberfläche sinkt. Während Brody zu seinem Sohn eilt und ihn aus dem Wasser zieht, malt John Williams ein spannungsreiches Klangbild. Dem Sohn ist nichts passiert, er steht nur unter Schock. Brody sieht auf das Meer hinaus. John Williams unterstreicht diese Szene mit einer Wendung, die dem Zuseher Taten verspricht – der Hai muss und wird vernichtet werden.

Die nächsten Szenen beinhalten keine Musik. Als Brody jedoch mit Hooper und dem Haifänger Quint auszieht um den Hai zu erlegen, wird nach einer kleinen Einleitung ein neues Thema – ein Thema für die Helden – vorgestellt. Zuerst erklingt es noch in einer eher zweifelhaften Moll Variante, aber schließlich findet es seinen Heldencharakter:



Es ist ein sehr einfach gestaltetes aber effektives Thema, das vorwärts gerichtet ist und mit seinen reinen nach oben geführten Intervallen Mut, Tatendrang und Hoffnung vermittelt. Als das Boot den Hafen verlässt steht es noch nicht stark im Vordergrund, der fröhliche Charakter des nun fertig entwickelten Themas ist jedoch schon wahrnehmbar.

Die nächsten Sequenzen beinhalten zwar Score, jedoch kein leitmotivisches Material. In dieser Hinsicht wird die Filmmusik wieder interessant, nachdem Brody Köder ausgeworfen hat und vom plötzlichen Auftauchen des Hais überrascht wird. Ein Tremolo in den Streichern folgt einem scharfen Akzent, als Brody sich von seinem

Schock erholt und zu Quint zurückweicht. Nach einer kurzen angespannten Phrase, die das Warten auf den Hai verdeutlicht, taucht dessen Flosse im Wasser zeitgleich mit dem schnell geführten Sekundmotiv auf. Immer wieder tritt das Haimotiv in den Hörnern und Holzbläsern auf.

Die Musik unterstreicht die Größe des Tieres, das nun das Boot umkreist. Ein weiteres Thema wird vorgestellt, als die Männer zum Vergeltungsschlag rüsten:



Dieses Rüstungs- oder Vergeltungsthema wird in kleinen Variationen immer wieder repetiert und gesteigert während alles fieberhaft für den Gegenangriff vorbereitet wird. Die Musik hat hier generell einen sehr frischen, positiven Charakter: Die Männer sind zuversichtlich, den Hai erledigen zu können. Das Heldenthema mischt sich immer wieder unter die anderen Motive. Mit dem Blick zurück auf das Meer und den nun neuerlich herannahenden Hai ertönt natürlich sofort wieder das Sekundthema, knapp gefolgt von seinem so oftmaligen Begleiter in der Hornstimme, dem aufwärtsstrebenden Haimotiv. Die Spannung in der Musik steigt während die Männer auf den geeigneten Zeitpunkt warten, den Hai mit der Harpune zu attackieren. Schließlich gelingt der Schuss, die Harpune trifft den Hai, der das daran befestigte Fass mit sich zieht, am Rücken. Kleine Fanfarenmotive, die sich stiltechnisch auf den österreichischen Filmkomponisten Erich Wolfgang Korngold beziehen, zeugen vom Erfolg des Schusses. „*It suddenly becomes very Korngoldian*,“¹⁷ sagt John Williams in einem Interview mit der Film Music Society. Für ihn scheinen diese Stellen fast eine Art Piratengefühl zu vermitteln. Damit bezieht er sich auf die von Korngold vertonten Scores zu Piratenfilmen in den 1930er und 1940er Jahren.

Mit diesem Schuss erhoffen sich die Männer den Anfang ihres Siegeszuges über den Hai. Kleine, neckische Motive scheinen sich über den angeschossenen Räuber lustig zu machen. Das Fass scheint den Hai gegen ihre Erwartungen nicht an der Oberfläche zu halten. Die Enttäuschung wird in der Musik wiedergegeben, als das Tier mit dem Fass

¹⁷ Williams, John in: Burlingame, Jon: „*John Williams Recalls Jaws*“. In http://www.filmmusicsociety.org/news_events/features/2012/081412.html, 14. August 2012, abgerufen am 27. August 2012

abtaucht und nicht mehr zurückkehrt. Mit der Ruhe am Meer und dem Ende des Tages kehrt auch Ruhe in die Musik ein. Die nächsten Szenen sind zwar teilweise mit spannungsreichen, vorausdeutenden Klängen von John Williams untermalt, aber frei von leitmotivischem Material.

Erst als die Männer plötzlich vom Hai überrascht werden, kommt wieder ein bekanntes Thema zurück: Das Sekundmotiv setzt unmittelbar nach einem leisen, unheilverkündenden Harfenklang ein. Angespannte, dissonante Intervalle prägen die Szene des nächtlichen Haiangriffs. Quint schießt auf den Hai und hofft ihn zu treffen. Das Sekundmotiv beginnt sich jedoch bald wieder zu beruhigen und verblasst schließlich – der Hai hat sich wieder entfernt.

Am nächsten Morgen taucht – während die Männer das Boot reparieren – plötzlich das Fass hinter der „Orca“ auf, sofort ertönt das Sekundmotiv, endet aber wieder, als das Fass ruhig auf der Meeresoberfläche zu liegen scheint. Die Männer versuchen das Fass einzuholen, werden aber vom Hai, der mit weit geöffnetem Maul aus dem Meer herausschnappt, überrascht. Streicher und Blechbläser gestalten diese erschreckende Szene klanglich so, dass sich der Zuseher in einem ähnlichen Schockzustand befindet wie die Protagonisten. Das Sekundmotiv ertönt erneut, diminuiert aber zusammen mit dem Abtauchen des Hais. Das Thema ist nach wie vor vorhanden als Brody versucht per Funk Hilfe anzufordern. Quint zerstört jedoch das Funkgerät und damit verschwindet das Sekundthema. Die Zweitonfolge ist also nicht nur zwangsläufig ein Motiv des Hais, sondern steht vielmehr für die Gefahr, die von dem Raubtier ausgeht. In der eben beschriebenen Szene ist der Hai nicht präsent, dennoch wird das Gefahrenmotiv mit der kleinen Sekund nicht ausgesetzt. Hier verlagert es sich also auf den herannahenden Quint, der Brody daran hindert Hilfe zu holen und das Funkgerät kurzerhand zerstört.

Als der Hai in Kombination mit dem Sekundthema wieder in der Nähe des Bootes auftaucht, rüsten sich die Männer erneut zum Gegenangriff – eine Szene, die Williams wieder mit dem sich ständig leicht variierenden Vergeltungsthema vertont, das nun in den tiefen Streichern ausgeführt und vom Sekundmotiv unterlegt wird, sobald der Hai mit langsamen Bewegungen das Boot zu umkreisen beginnt. Während der Verstärkung und der erneuten Durchführung des Vergeltungsthemas in den höheren Streichern verschwindet das Sekundthema. Wieder gelingt den Männern ein Schuss und auch

dieses Mal zieht der Hai mit einem Fass davon, während das Kongold'sche Erfolgsmotiv erneut erklingt. Das bedrohliche Sekundmotiv ist lange vergessen. Als sie den Hai einholen und Quint eine weitere Harpune abfeuert ertönen plötzlich wieder das Haimotiv und das Sekundthema. Beide machen jedoch schnell Williams' spannungsgeladener Verfolgungsmusik Platz, als Brody mit seinem Revolver mehrere Schüsse auf das Tier abfeuert. Der Hai zieht ein weiteres Fass mit sich mit. Die Musik verstummt mit dem Verschwinden der Fässer. Diesmal dauert es jedoch nicht lange, bis die Behälter wieder auftauchen. Die Männer holen die Fässer wieder an Bord. Der Hai taucht hinter dem Boot auf und versucht sich von den Fässern loszureißen. Diese Aufnahmen des Hais, der nun das Boot mit sich mitreißt, bleiben ohne Musik. Als die nun wieder gelösten Fässer nacheinander nach oben treiben und auf das Boot zuzusteuern beginnen, setzt das Sekundthema ein. Kurz bevor er die „Orca“ erreicht, zieht der Hai die Fässer wieder nach unten. In dem Moment verstummt auch das Sekundthema – nicht aber weil die Gefahr vorüber ist, sondern um mit der nun eintretenden Stille die Wirkung der darauffolgenden Szenen zu verstärken. Der Hai rammt das Boot und beginnt es erneut zu umkreisen. Diese Szene vertont Williams mit schönen Streicherklängen, die majestätisch nach oben führen, gleichsam um diese erstaunliche Leistung der Natur zu präsentieren. Quint beginnt das Boot wegzusteuern, der Hai nimmt die Verfolgung auf. Als die gelben Fässer rasch hinter dem kleinen Schiff herziehen, ertönt das bedrohliche Sekundmotiv. Wann immer der Schnitt zurück auf die Mannschaft erfolgt, erlischt das Thema jedoch, somit folgt John Williams der vorgegebenen Montage. Die nächste Sequenz an Bord ist sogar bis auf Quints eventuellem Gesang unvertont – eine durchaus interessante Wahl für eine „Verfolgungsjagd“. Als der Motor des Schiffes versagt bleibt ihnen nichts anderes übrig, als noch einmal zum Gegenangriff zu rüsten. Dazu ertönt natürlich wieder das Vergeltungsthema. Langsam verschwinden die Fässer und mit ihnen der Hai. Kurze Zeit später verklingen auch die letzten Töne der Musik. Die Männer beschließen Hooper mit dem Käfig ins Meer zu setzen, damit dieser dem Hai eine tödliche Injektion geben kann. Während sie das vorbereiten, mischt sich Korngolds Fanfare mit dem erneuten Vergeltungsthema. Als Hooper schließlich in den Käfig geht, erklingt das Heldenthema. Abwärtsbewegende Melodien deuten die Richtung an, in die sich der Käfig bald

bewegen wird, wieder mischt sich auch das Heldenthema dazu. Schließlich verstummt die Musik während der Käfig nach unten bewegt wird. Unter Wasser angekommen ertönt das Sekundmotiv, welches die herannahende Gefahr durch den Hai deutlich macht. Je näher der Hai an Hoopers Käfig herankommt, desto lauter wird das Thema. Als sich der Hai wieder entfernt, wird auch das Thema wieder leiser und verschwindet schließlich. Hooper hält Ausschau nach dem Hai. Ohne vorherige Ankündigung durch sein bekanntes Thema attackiert das Tier den Käfig aus dem Nichts heraus von hinten. Hooper rutscht die Harpune aus der Hand. Auf die hohen Streichertöne, die diese Situation beschreiben, folgt nun wieder das Sekundthema. Es verklingt aber schnell wieder in den unheimlich tiefen Klängen, die John Williams an dieser Stelle einsetzt. Statt mit seinen typischen Themen arbeitet er hier mit kontrastreichen Effekten, er stellt tiefe Klänge ganz hohen gegenüber und ändert laufend Geschwindigkeit und Dynamik. Wieder und wieder stößt der Hai an den Käfig. Thematisches Material wird in der Käfigsequenz jedoch nicht mehr verwendet.

Nach der Attacke des Hais auf das Boot und Quints Tod beginnt die „Orca“ zu sinken. Der Hai nähert sich erneut. Im unerbittlichen Rhythmus des Sekundmotivs marschieren nun die Streicher auf einem Ton voran. Dazu ertönt im Horn das Haimotiv. Die Geschwindigkeit erhöht sich und plötzlich wechselt Williams in doppeltem Tempo von der wiederholenden Prim zurück in das bedrohliche Sekundthema. Erneut setzt er markante Bläserakzente dazwischen. Als Brody um sein Leben kämpft und auf den Mast klettert, erklingt für ihn dieses Mal jedoch das Heldenthema. Die Musik wird für einen Moment lang ruhig, Brody wartet auf den Hai. Während dieser mit dem kurz angedeuteten, aufsteigenden Haimotiv aus dem Meer auftaucht, ertönt für einen Moment von Neuem auch das Sekundthema. Der Polizist sticht auf den Hai ein, die Musik wechselt vom Thema wieder in eine spannungsreiche Untermalung der Szene. Das Raubtier entreißt Brody die Harpune und taucht damit unter. Diese Bewegung wird in der Musik mitgezeichnet. Brody gibt jedoch nicht auf. Zu der erneuten repetierenden Prim ertönt nun das Vergeltungsmotiv. Mit einer Nahaufnahme des Hais kommt auch dessen aufsteigendes Thema wieder hinzu, die schreitende Prim verwandelt sich wieder in die Sekund des bekannten Bedrohungsthemas. Mit einer der Druckflaschen im Maul schwimmt der Hai auf das Schiff zu. Das Vergeltungsthema erklingt erneut. Brody

feuert immer wieder auf den Hai. Schließlich trifft er die Druckflasche, die im Maul des Hais explodiert und dem Biest ein Ende bereitet. Kurz bevor er diesen Treffer landet, reißt die Musik ab um den Worten Brodys Platz zu machen und den Höhepunkt zu akzentuieren. Der Hai fliegt in die Luft, begleitet von Williams' Musik, Blut und Trümmer regnen auf das Meer hinunter, eine Unterwasseraufnahme zeigt die sinkende, zerfetzte Leiche des Hais. Dieses Sinken wird von John Williams erneut musikalisch paraphrasiert. Das Meer färbt sich blutrot.

Glockenschläge leiten das Ende des Films ein, als Brody und Hooper einander in dem Trümmerhaufen wieder gefunden haben und mit den Fässern nach Hause schwimmen. Während die ersten Credits des Abspanns eingeblendet werden, erklingt das Heldenthema erneut und lässt so den Film ausklingen.

In diesem Film zeigt John Williams die Kunst seines Handwerks auf sehr effektvolle Weise. Er nutzt seine Musik um Ereignisse anzukündigen, vorwegzunehmen, zu erklären aber auch um zu täuschen. Der Komponist verwendet sowohl die Paraphrase als auch den Kontrapunkt. Manchmal haben bewegte Szenen nur ruhige Klangflächen, dann jedoch führt er bestimmte Bewegungen im Bild genau mit. Er ruft durch Stille oder plötzlich auftretende Klänge Schocksituationen im Publikum hervor, wodurch diese besser mit den Protagonisten mitleben können. Er kreiert erstaunliche, mitreißende Leitmotive, mit einem sehr guten Wiedererkennungswert. Manchmal verschafft er dem Filmpublikum einen Wissensvorsprung, indem er ein Thema weg lässt, wie in der Situation des falschen Alarms direkt vor dem Haiangriff in der Bucht. John Williams vertont diese Stelle nicht. Der aufmerksame Zuschauer kann daher schon darauf schließen, dass in dieser Situation etwas nicht stimmt. Sobald die Malerin am Strand jedoch den tatsächlichen Alarm schlägt, hört man das Bedrohungsthema an der richtigen Stelle. Durch diese zuerst so peinlich genaue Etablierung und Bestätigung des Motivs kann Williams später jedoch bei anderen ernsten Situationen durch Weglassen des Themas den Zuseher überraschen. Dieses Sekundthema war das erste Stück, das der Komponist Steven Spielberg vor den Aufnahmen präsentierte. Die tiefen, rhythmischen Töne beschrieb Williams in einem Interview mit der Film Music Society als: „so

*simple, insistent and driving, that it seems unstoppable, like the attack of the shark.*¹⁸

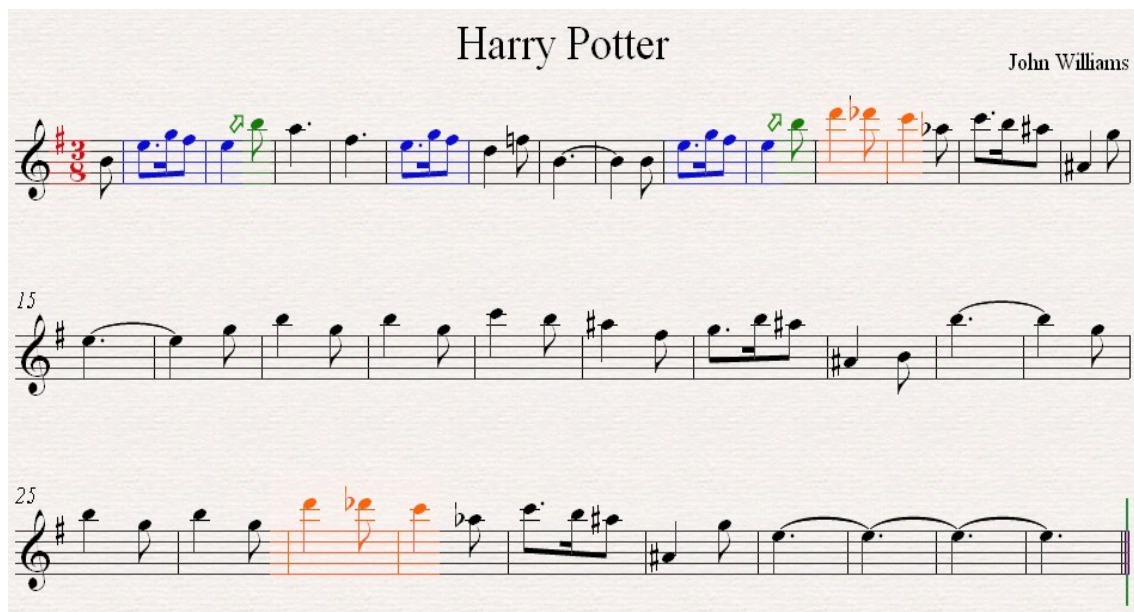
Spielberg war sich anfangs nicht so sicher wie Williams, dass ein so einfaches Thema so gut funktionieren würde, versuchte es jedoch damit und bereute den Entschluss nicht:

„And without that score, to this day I believe the film would have only been half as successful.”¹⁹

4.2.3. Der Einfluss von John Williams' Leitmotiven auf andere Komponisten

John Williams' erfolgreicher Kompositionsstil ist selbstverständlich der gesamten Filmwelt ein Begriff. Egal ob in Hollywood, Deutschland oder Österreich, fast jeder Regisseur kennt seine Themen. Das beeinflusst wiederum den Musikstil anderer Komponisten, die dann von ihren Arbeitgebern Temp Tracks von John Williams in ihren Arbeitsmaterialien vorfinden – vorgegeben von ihren Arbeitgebern.

Bestehen Regisseure oder Produzenten dann auf eine möglichst ähnliche Vertonung, gibt das dem Komponisten nicht viel Freiraum, um seine eigenen Themen zu entwickeln. Dies soll im Folgenden anhand zweier Notenbeispiele exemplarisch veranschaulicht werden.



¹⁸ Williams, John in: Burlingame, Jon: „John Williams Recalls Jaws“. In http://www.filmmusicsociety.org/news_events/features/2012/081412.html, 14. August 2012, abgerufen am 27. August 2012

¹⁹ Spielberg, Steven in: „Making of Jaws“. Bonusmaterial auf der Blu-Ray Disc „Der weiße Hai“ (englischer Titel: „Jaws“) (Blu-Ray) Universal, Hamburg, 2012

Temp Track für Bibi Blocksberg, komponiert von Enjott Schneider, war Harry Potter, komponiert von John Williams.
Die Ähnlichkeiten sind wohl unübersehbar.

Die deutlichste Anlehnung ist wohl das e / g / fis / e - Motiv, welches weiter zu einem h führt. Dieses ist tonal und rhythmisch an den Score von Williams angelehnt.

Bibi Blocksberg

Enjott Schneider

Tonart, Taktart und Schlüssel sind gleich...



Auch der markante d / des / c - Abstieg aus dem Harry Potter Thema wird übernommen...



Die Komposition von Enjott Schneider für den Hexenfilm „Bibi Blocksberg“ weist deutliche Ähnlichkeiten mit dem ihm zugrunde gelegten Temp Track aus „Harry Potter“ auf. Ton- und Taktarten stimmen überein. Das Motiv bestehend aus e – g – fis – e ist auch in beiden Stücken deutlich erkennbar, genauso wie der Abstieg der Töne d – des – c. Auch die Celesta/Glockenspiel–artige Klangfarbe und die Instrumentierung der Streicher danach wurden übernommen.

Sowohl „Harry Potter“ als auch „Bibi Blocksberg“ sind Filme, in denen Magie eine zentrale Rolle spielt. Da „Harry Potter“ zum Erscheinungszeitpunkt von „Bibi Blocksberg“ bereits großen Bekanntheitsgrad genoss, wollte sich der Regisseur mit dem Einsatz ähnlicher Musik vermutlich Williams etablierten Klang der magischen Welt zu Nutze machen und das Publikum in eine angemessene Stimmung versetzen. Er schafft damit von Anfang an eine Verbindung zu der schon bekannten Atmosphäre, was für das Publikum vielleicht hilfreich ist, aber sicherlich nicht zu der Originalität des Soundtracks beiträgt.

4.3. „Off the beaten track“ - John Williams' Klangvielfalt abseits des „klassischen“ Scores

4.3.1. „Catch me if you can“ (2002)

Der Film „Catch me if you can“ weicht vom typisch sinfonisch romantischen Klang Williams' etwas ab und weist einen am Jazz orientierten Stil auf. Die Arbeit führte den erfahrenen Komponisten damit wieder ein wenig in seine Jugend zurück, denn in den 50er Jahren hatte Williams in New York als Jazzpianist gearbeitet und sich so für längere Zeit mit diesem Stil auseinandergesetzt. Das ist vermutlich auch der Grund, warum Williams jazzige Ausdrucksweise so gut in den Score einfließt.

Der Film spielt in den sechziger Jahren und erzählt die Geschichte des Betrügers Frank Abagnale, der sich mit gefälschten Schecks und unterschiedlichsten Identitäten einmal als Pilot, ein anderes Mal als Arzt durchs Leben schwindelt. Der FBI-Agent Carl Hanratty ist ihm auf den Fersen und verschafft ihm zum Schluss des Films, nachdem Abagnale gefasst worden ist, einen Job beim FBI.

Obwohl der Film einen sehr hohen Anteil an diegetischer Musik hat, gelingt es Williams, seinen Score gut in den Film zu integrieren. Wie in den meisten seiner Soundtracks verwendet der Komponist auch diesmal Themen, das bekannteste soll hier kurz vorgestellt werden.

Das Thema steht für die Verfolgung von Abagnale durch Hanratty und wird gleich zu Beginn des Films in der Titelsequenz präsentiert. Es ist leicht jazzig, hat aber auch einen dunklen Charakter. Die Art der Melodieführung macht die Annäherung des FBI-Agenten deutlich und erzeugt Spannung auf emotionaler Ebene. Williams selbst bezeichnet es als „*'closing in' that, as the FBI gets closer and closer and closer to our subject, and tracking him down (...) [it] connects us with the tension of the closing loop of the ever-approaching FBI.*“²⁰

²⁰ Williams, John in: „*Scoring 'Catch Me If You Can'*“. Bonusmaterial auf der DVD „*Catch Me If You Can*“, (DVD), Dreamworks, 2003



Vibraphon, Saxophon, Klarinette, aber auch Streicher und Klavier präsentieren das Thema mit seinen jazzigen Improvisationselementen, bei denen auch gezupfter Bass zu hören ist. Immer wieder wird das Thema wiederholt und umspielt. Auf visueller Ebene zeigt der Regisseur Spielberg hier einen stark an die 60er Jahre angelegten, grafischen Vorspann, in dem ein Agent einen Betrüger verfolgt. Es vermittelt zusammen mit der Musik genau die richtige Einstimmung auf den Film. Williams schätzt es, dass Spielberg ihm auch bei Produktionen wie „Catch Me If You Can“, die stilistisch vom großen sinfonischen Standardscore abweichen, die Möglichkeit gibt, die Musik zu liefern.²¹ Und Spielberg auf der anderen Seite zeigt sich in gleicher Weise zufrieden:

“And then of course, you know, we have Johnny's score, almost an hour of amazing music in the idiom of progressive jazz, that was very popular in the 50's and 60's. I think Charlie Parker would have been very proud of him.”²²

4.3.2. „The Terminal“ (2004)

Nur zwei Jahre nach „Catch Me If You Can“ bekommt John Williams erneut die Möglichkeit für Steven Spielberg eine Komödie zu vertonen. In „The Terminal“ dreht sich die Handlung um Viktor Navorski, der aus dem fiktiven Land Krakozhia stammt und nach Amerika will, um als Andenken an seinen Vater ein Autogramm von Jazz-Legende Benny Golson zu bekommen. Als er in New York ankommt, erfährt er, dass in seinem Land ein Bürgerkrieg ausgebrochen und er damit in eine bürokratische Lücke

²¹ Vgl. Williams, John in „Saving Private Ryan - Music & Sound (part 1 – music)“ <http://www.youtube.com/watch?v=2JR3CUHdtUU>, (Video) abgerufen am 2. Dezember 2012

²² Williams, John in: „Scoring 'Catch Me If You Can'“. Bonusmaterial auf der DVD „Catch Me If You Can“, (DVD), Dreamworks, 2003

gefallen ist. Er darf weder nach Amerika einreisen, noch zurück in seine Heimat und verbringt daher seine Zeit im Terminal des JFK Airport, schließt dort Freundschaften und verliebt sich sogar. Als die Kampfhandlungen in seiner Heimat beendet sind, schafft er es noch, den Flughafen zu verlassen und sich das Autogramm zu holen, bevor er wieder nach Krakozhia zurückkehrt.

Zu Beginn des Filmes verzichtet Spielberg auf den Einsatz von Musik, vermutlich um den Flughafenalltag möglichst realistisch darzustellen. Die erste Melodie, die dann tatsächlich hörbar ist, stellt auch kein Thema vor, sondern untermalt die Verzweiflung, die Viktor verspürt, als er vom Krieg in seiner Heimat erfährt.

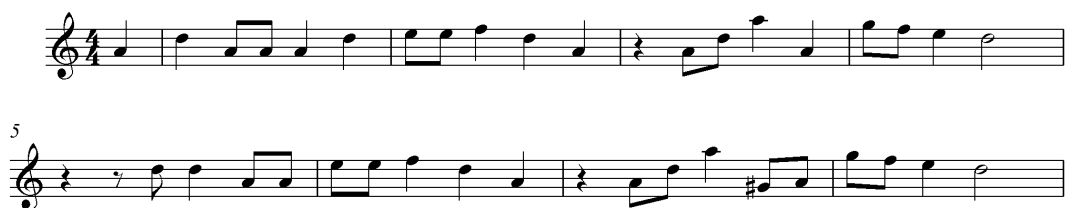
Eine Marschmusik zieht Navorskis Aufmerksamkeit auf einen Nachrichtenschirm, auf dem gerade ein Beitrag über die Krise in Krakozhia gezeigt wird. Er kann kaum Englisch und daher versteht er nicht sofort, worum es geht. Bevor er es begreifen kann, ist der Beitrag zu Ende. Als Viktors Blick auf einen anderen Bildschirm mit Nachrichten fällt, verwendet Williams flächige, synthetische Klänge, die die Sorge und Angst des Mannes unterstreichen. Panisch versucht er am Fernseher etwas zu verstellen, um mehr zu verstehen, eine menschliche Reaktion, die jedoch zu keinem Erfolg führt. Nach dem Ende des Beitrags springen die Bildschirme scheinbar unbarmherzig zum nächsten. Viktor läuft neben der Rolltreppe die Stiegen hinauf zu einem weiteren Bildschirm, um vielleicht noch mehr zu erfahren. Tiefe Basstöne bringen jetzt die Furcht auch in tieferen Lagen zum Ausdruck. Dazu erklingen beunruhigende Töne, die auf einem Cymbalom gespielt werden, einer Art Hackbrett, das aber frei auf Füßen steht und eine Dämpfungsmechanik besitzt. Streicherklänge aus einem „echten“ Orchester gesellen sich nun hinzu, während Viktor die Leute um ihn herum verzweifelt in seiner Muttersprache um Hilfe bittet. Er wird nicht beachtet. Erneut erklingt das Cymbalom. Konstante Paukenschläge in der Tiefe verstärken die Unruhe, die der verzweifelte Mann empfindet. Wieder sucht Viktor nach einem Fernsehgerät, begleitet von einem langsam absteigenden Mollmotiv in den Streichern. Er erreicht eine Clublounge, in der noch Berichte zur Situation in Krakozhia laufen, wird aber vom Betreiber gebeten draußen zu bleiben, da er kein Mitglied ist. Hörner stimmen eine traurige Melodie an, als Viktor weinend vor den sich öffnenden und schließenden Türen der Clublounge steht. Er eilt zu einem öffentlichen Telefon, doch niemand will ihm helfen, die Telefonwertkarte

richtig zu benutzen. Traurige Streichermelodien erklingen, als Viktor aufhört, um Hilfe zu bitten und ihm erstmals die Realität seiner Lage bewusst wird: Er ist alleine auf einem Flughafenterminal in einem fremden Land ohne einen Weg nach Hause, und es gibt niemanden, der ihm helfen will. Bildlich drückt Spielberg das mit einer Kamerafahrt von der Halbnahen Viktors in eine Totale aus, die nur noch die Menschenmassen am Flughafen zeigt. Das Cymbalom klingt noch in die letzten Takte der musikalischen Sequenz.

Diese Szenen verdienen besondere Aufmerksamkeit, da sie sich vom Rest des Scores deutlich absetzen. Obwohl es sich bei dem Film um eine Komödie handelt, ist dieser Teil mit seinen tragischen, traurigen Melodien absolut ergreifend. Der Zuschauer baut sofort eine emotionale Bindung mit dem Protagonisten auf. Das ist jedoch das Gesamtausmaß des „tragischen“ Materials. Der Rest des Scores ist unschuldig, locker und leicht.

Williams etabliert in den eben beschriebenen Szenen auch die Herkunft Viktors durch die Nutzung spezifischer Instrumente wie der Klarinette, dem Cymbalom und später auch des Akkordeons. Alle drei Instrumente stehen für Viktors osteuropäische Herkunft.

Natürlich führt Williams auch in diesem Film Themen ein, hervorzuheben sind hierbei das osteuropäisch klingende Thema Navorskis und das amerikanische Thema von Amelia, die Frau, in die er sich während seiner Zeit im Terminal verliebt. Auf Ersteres wird hier noch kurz eingegangen, da es durch seine Instrumentierung und seine neckische Art zu einem Thema der speziellen Art wird.



Bei seiner ersten Ausführung im Film wird es mit zwei der für Navorski typischen Instrumenten, nämlich der Klarinette und dem Akkordeon, versehen. Es erklingt, während Viktor im Bademantel durch das Terminal und auf die Toiletten geht, um sich dort nach seiner ersten Nacht am Flughafen zu waschen. Wie mit Leitthemen bei John

Williams üblich, wird es im Verlauf des Filmes immer wieder aufgegriffen und ausgeführt.

“It's a very nice point about the jazz being a sub-plot of the film, you know, in a poetic sense I guess you could say the reason that Viktor is here, to have the autograph of Benny Golson, who was a great jazz musician, and the only music that sort of somewhat related to that idiom is the music that I have written for Amelia, who, in my mind is so American.”²³

4.3.3. „Home Alone“ (1990)

Als Chris Columbus zu seinem Film „Home Alone“ ein Testscreening veranstaltete, wurde er von John Williams angesprochen, da der ursprünglich für das Werk vorgesehene Komponist das Projekt nicht durchführen konnte.

In dem 1990 produzierten Film wird Kevin, ein achtjähriger Junge, unbeabsichtigt von seiner Familie, die auf dem Weg nach Paris ist, zu Hause vergessen. Während seine Mutter verzweifelt versucht, wieder zurück zu ihrem Sohn zu kommen, muss dieser sein Haus gegen ein Duo von Einbrechern verteidigen.

Der Score zu diesem Film unterscheidet sich insofern von Williams bisherigem Werk, da es sich dabei erstens um einen Kinderfilm und zweitens um einen Weihnachtsfilm handelt – Themen mit denen sich Williams im Bereich des Films zuvor noch nicht wirklich auseinandergesetzt hatte. Das Resultat sind leichte, eingängige Melodien, die durch die gewählte Instrumentierung einen weihnachtlichen Charakter bekommen. Williams zieht hierbei alle Register: Alles, was schellt oder hohe Glockentöne von sich gibt, wird verwendet: Glockenspiel, Spieldosenmusik, Celesta, Röhren- und Schlittenglocken. Die Filmmusik war innerhalb weniger Monate fertiggestellt und ist einer der erfolgreichsten Aspekte des Films. John Williams wurde in zwei Kategorien für den Oscar nominiert: einerseits „Best Original Score“ und andererseits „Best Original Song“ für „Somewhere in my Memory“. Die Melodie dieses Songs fungiert auch als eines der Hauptthemen in diesem Film. So ist es bereits in den ersten vier Takten des Vorspanns zu hören, bevor es in eine schnelle, winterlich anmutende Musik übergeht, zu der nach und nach die Grafik eines blauen Hauses auftaucht, die dann zum bekannten „Home Alone“ Schriftzug wird.

²³ Williams, John in: „*Boardservice: Die Musik von Terminal*“. Bonusmaterial auf der DVD „*The Terminal*“: 2 Disc Special Edition; Disc 2, (DVD), Universal, Hamburg, 2005



Dieses winterliche Thema wird von Glocken und Schellen begleitet. Williams setzt seine Musik das erste Mal beschreibend ein, als Kevin und seine Brüder den Nachbarn Marley beim Schneeschaukeln beobachten. Gefährliche, spannende Töne untermalen die Szene, die der Komponist mit der berühmten Vier-Ton-Folge aus dem „Dies Irae“ von Berlioz beschließt. Diese Töne sind gut gewählt, sie drücken die Furcht aus, die die Buben beim Anblick des Mannes verspüren. Gleichzeitig steht zur Debatte, ob diese Töne wirklich für das Zitat aus der Symphonie Fantastique stehen, da das prominente Weihnachtslied „Carol of the Bells“, das in „Home Alone“ verwendet wird, genau die gleiche Tonfolge verwendet. Durch musikalische Manipulation wirken diese Töne hier also zuerst gefährlich und bedrohend, später kann man die Verbindung zu dem Weihnachtslied herstellen.

Als die Familie verschläft und in Hektik versucht das Haus zu verlassen, um den Flug zu erwischen, lässt Williams ein Stück erklingen, das stark an Tschaikowskys Nussknacker erinnert. Es wird wiederholt, als die Familie in Paris ankommt und zum nächsten Telefon eilt.

Als Kevin abends spazieren geht und die anderen Familien in der Umgebung glücklich zusammen sieht, ertönt die gesungene Form von „Somewhere in my Memory“, die in diesem Fall dafür steht, wie sehr Kevin seine Familie vermisst. Als er Marley in der Kirche trifft und merkt, dass dieser gar nicht so unheimlich ist, wird das mit diegetischen Weihnachtsgesängen untermalt.

Die Charaktere der beiden Einbrecher vertont der Komponist mit Holzbläsern. Die oft tiefen Töne spiegeln die Dummheit der beiden Diebe gut wieder. In der Sequenz, in welcher die beiden dann tatsächlich in das Haus einsteigen, tendiert Williams dazu, jedes der schmerzhaften Missgeschicke zu paraphrasieren. Dabei führt er das Mickey Mousing manchmal zu einem Extrem. Damit wird es zur Karikatur und lässt die Szenen noch komödiantischer erscheinen, als sie eigentlich sind. Immer wieder zitiert John Williams das Thema „Somewhere in my Memory“, um in den ruhigeren Augenblicken

dieser Sequenzen Kevins „heroische Taten“ zu beschreiben. Um den Buben an den bewegteren Stellen zu folgen, führt er das Thema stark beschleunigt und mit höheren Tönen aus. Es ertönt auch, als Marley Kevin zum Schluss zu Hilfe kommt, unmittelbar folgend auf die zwei Schaufelschläge, mit denen der Nachbar die Diebe außer Gefecht setzt.

Am Weihnachtstag, als die Familie wieder zurückkehrt und in der finalen Szene, als Kevin aus dem Fenster schauend Marley erblickt, der sich mit seinem Sohn versöhnt hat, erklingt „Somewhere in my Memory“ noch einmal als schön auskomponiertes, gut hörbares Thema, bevor es in die Klänge des Abspanns übergeht.



4.3.4. „Rosewood“ (1997)

Der Film „Rosewood“ beschreibt die Geschehnisse des Rassenaufstandes im gleichnamigen Ort im Jänner 1923, bei dem ein aufgeregter weißer Mob eine große Anzahl schwarzer Menschen der Region ermordet und verfolgt.

John Williams Stil in diesem Score unterscheidet sich gleich auf ersten Blick stark von seinen üblichen Soundtracks. Schon beim beginnenden Auftreten seiner Musik im Vorspann bedient sich der Komponist untypischer Sounds: Zu den ersten eingeblendeten Credits ertönt der für Williams nicht so übliche Klang einer Bassgitarre. Mit Einblendung des Bildes, welches die Häuser von Rosewood zeigt, übernimmt eine Streicherstimme in einem countryartigen Fiddle-Stil die Führung. Kurz darauf tragen Gitarren das Thema des Films vor:



Natürlich ist John Williams' Score grundsätzlich ein Orchesterscore, jedoch wird er durch eine für den Filmkomponisten ungewöhnliche Auswahl an Instrumenten bereichert: Klänge der Mundharmonika, Maultrommel und Gitarre sowie zum Teil auch mittels Synthesizer erzeugte Sounds und Rhythmen können verfolgt werden. Der Score vermittelt ein sehr „amerikanisches“ Gefühl: Immer wieder finden sich Blues-Elemente in seiner Musik. Neben dem Hauptthema arbeitet Williams vor allem mit kleinen Motiven, die sich nicht wirklich zu durchgängigen, großen Themen entwickeln. Flötenklänge geben im ersten Teil auch noch den Eindruck eines Paradieses wieder – der Filmkomponist setzt in diesem Score seine Instrumente auch gerne solistisch oder in Kleingruppen ein.

Ein weiteres wichtiges Element des Filmes ist auf musikalischer Ebene der Einsatz von Gospels. Drei verschiedene schreibt Williams für diesen Score, das zentrale ist „Look Down, Lord“, dessen Verwendung zur Stützung der Handlung im Folgenden beschrieben werden soll. Es erklingt erstmals in seinem chorischen Arrangement als Mann, einer der Protagonisten, das Dorf verlassen will, um nicht als Sündenbock missbraucht zu werden. Das Stück hat einen sehr traurigen Charakter und wird von vier bis sieben Chorstimmen ausgeführt.

Nicht immer jedoch erklingt es in seiner chorischen Fassung: als der weiße Mob eine ältere, unbewaffnete Frau erschießt, die versucht, die Menschenmenge vor ihrem Haus zu beruhigen, vernimmt man den Gospel im Klang einer lamentierenden, eindrucksvollen Solostimme.

Nur kurze Zeit später, als einer der Männer auf die Leiche der Unschuldigen im Sarg schaut, wird der Gospel als eigenes Thema instrumental von einem Horn ausgeführt. Zu den Bildern eines in Flammen stehenden Hauses kommt nach und nach der Orchesterapparat in einem ähnlichen Arrangement wie zuvor die Chorstimmen hinzu.

Die chorische Fassung untermalt die Bilder einer einsamen, verlassenen Kirche am Sonntag, Orgelklänge mischen sich dazu. Die schwarze Bevölkerung wagt sich nicht mehr in ihre Kirche.

Als der Ladenbesitzer John Wright einem Flüchtigen Unterschlupf gewährt, ertönt das „Look Down Lord“ - Thema in einer rhythmisch leicht abgeänderten, instrumentalen Fassung.

Die Solostimme trägt „Look Down Lord“ in einer freien, variierten Form vor, als es die flüchtenden Dorfbewohner bis zum Zug schaffen. Vereinzelte, wuchtige Trommelklänge begleiten die Stimme und bilden einen starken Kontrast zu der leichten, rhythmisch sehr freien Solistin.

Im Abspann des Films erklingt das Gospelstück dann in seiner vollen Länge im chorischen Arrangement.

4.4 „Star Wars“ – ein besonderes Beispiel

Mit der Analyse der „Star Wars“ - Saga könnte man vermutlich ein ganzes Buch füllen, sie ist im Grunde beinahe ein Genre für sich. Kaum ein Film hat so viel tatsächliche Filmmusik wie ein Teil der „Star Wars“ - Saga. Nicht ganz zu Unrecht wird also die Reihe oft als „Space Opera“ angesehen. Die Fülle an benötigter Musik für diese Filmreihe gibt John Williams genügend Zeit ausgefeilte Leitthemen zu entwickeln. Allein schon durch ihre Länge – die Reihe hat immerhin sechs Teile – ist „Star Wars“ vermutlich John Williams reichstes Beispiel für seine Leitmotive.

Wie bei seiner Thementchnik üblich, verbindet der Komponist auch hier melodische Phrasen mit bestimmten Charakteren bzw. Elementen der Story, die durch ihre Wiederholung in weiterer Folge vom Publikum als Motive zugeordnet werden können. Manches wird dabei offensichtlich ausgeführt, in seltenen Fällen versteckt oder verknüpft er Themen jedoch in einer Weise, dass sie nur von einem geschulten Ohr erkannt werden können. Grundsätzlich sind die Motive aber für die breite Masse, die sie ansprechen sollen, deutlich erkennbar. Dadurch nimmt die Musik zum Teil die Funktion eines Handlungsträgers an, die an manchen Stellen vielleicht etwas plakativ wirken kann. Bei einer nach dem eindeutig polarisierten „Gut-Böse“-Muster gestrickten Geschichte wie „Star Wars“ ist das jedoch nicht störend. Die ganze Saga basiert im Grunde auf diesem Schema. George Lucas erklärte es in seinem Audiokommentar zu „Star Wars – Episode 1 – A Phantom Menace“, so:

„The film is actually composed along the lines of music, which is that there are many themes going on through the films and the themes are repeated, using different orchestration, you know, you tell a story, do minimal changes and have the same story or same dialogue by other characters and other situations, so that you have a sort of

recurring theme, constantly. But it really is designed as a piece of music where you have a melodic, thematic device that is used over and over again.”²⁴

Aufgrund dieser Formgebung eignete sich John Williams Musik sicherlich besonders gut, da hier für George Lucas nur ein Komponist in Frage kam, der etwas von sinfonisch-romantischer Filmvertonung verstand. Steven Spielberg, der ja mit Williams schon bei „The Sugarland Express“ und „Jaws“ zusammengearbeitet hatte, empfahl daraufhin den Komponisten an seinen Freund George Lucas weiter. Obwohl der Regisseur mit John Williams an sechs „Star Wars“-Filmen mit ähnlichem Themenmaterial gearbeitet hatte, schien der Musiker die kühnsten Erwartungen des Regisseurs immer noch zu übertreffen. So heißt es zumindest in einem Interview mit dem „Star Wars“-Insider: „*The music is always a surprise, a wonderful surprise,“ says Lucas. “It’s like Christmas. It’s always better than I expected, always wonderful.”*²⁵

Da eine Komplettanalyse der „Star Wars“-Filme den Umfang dieser Arbeit übersteigen würde, musste die Analyse stark eingegrenzt werden, denn man kann diese Reihe in John Williams Schaffen nicht komplett ignorieren. Doch anstelle nur einen der Filme zu analysieren oder nur einzelne Aspekte aus allen Filmen aufzuzeigen, wird nun einen Teil aus „Star Wars – A Musical Journey“ behandelt, ein 70-minütiges Musikvideo, welches die Musik aller sechs Filme umspannt.

„This DVD that’s going to be presented allows us to tell the whole story musically for all six episodes with all the principal themes so that people can – can hear the whole story musically which I don’t think has ever been quite done just like that before.“²⁶

4.4.1. A Musical Journey

Mit der Veröffentlichung des Films „Star Wars Episode 3 - Revenge of the Sith“ wurde auch die Bonus DVD „Star Wars - A Musical Journey“ herausgegeben. Wie der Titel treffend sagt, handelt es sich dabei um eine „musikalische Reise“ durch das „Star Wars“-Universum. Ian McDiarmid, der in der „Star Wars“-Saga den Sith Emperor verkörpert, führt in diesem Film durch den Inhalt der sechsteiligen „Star Wars“-Saga, die eine

²⁴ Lucas, George: „*Star Wars – Episode I – The Phantom Menace*“. Audiokommentar, (DVD), Lucasfilm Ltd. Production of 20th Century Fox Release, UK 2001

²⁵ Lucas, George in: Robb, Brian J.: *John Williams Across the Stars*. In: Star Wars Insider, Issue 61, September/October 2002, Renton WA USA, S. 24

²⁶ Williams, John in: *Star Wars – Episode III – Revenge of the Sith*. (DVD) Disc 2, *Endlessly Compelling*. Lucasfilm Ltd. Production of 20th Century Fox Release, UK 2005

Schaffenszeit von beinahe drei Jahrzehnten umspannt. Dazu erklingen die wichtigsten musikalischen Themen, die John Williams für das Weltraummärchen geschaffen hat. In diesem Abschnitt wird diesen Motiven in der Ordnung, in der sie auf der Musik-DVD präsentiert werden, gefolgt. Dabei handelt es sich inhaltlich eher um die chronologische Abfolge, die sich von den Erscheinungsterminen der Filme unterscheidet, da George Lucas seine Filme 1977 mit Episode IV begann. Da selbst die vollständige Analyse von „A Musical Journey“ zu lange dauern würde, beschränkt sich die Arbeit auf einen speziellen Teil, nämlich Aufstieg und Fall des Helden Anakin Skywalker.

Das erste Kapitel ist „A Long Time Ago“ betitelt. Es folgt die von Alfred Newman komponierte 20th Century Fox Fanfare, die mittlerweile ein fixer Bestandteil der sechs Filme geworden ist. John Williams schrieb das Hauptthema von „Star Wars“, die Titelsequenz, in der gleichen Tonart wie die Fanfare – in B-Dur, sodass die beiden Melodien gut zusammenpassen. Die Fanfare und das nachfolgende Hauptthema, welches während der Filme immer von dem Titel „Star Wars“ und einem Lauftext in die Sterne begleitet wird, eröffnen alle sechs Teile der Reihe. Anstelle des Fox Logos sieht man in „A Musical Journey“ eine kleine Collage an Bildern von John Williams und George Lucas. Mit dem eröffnenden Akkord des „Main Title“ zeigt die Musik-DVD das bekannte „Star Wars“ Logo, doch anstatt des sonstigen Lauftexts werden Bilder aus der „Star Wars“ Reihe gezeigt, die Szenen aus allen sechs Teilen in der Reihenfolge der Erscheinung der Filme umspannen. Die Melodie dieses bekannten „Star Wars“ Titels kann gleichzeitig als das Leitthema von Luke Skywalker gesehen werden. Es wird in der alten Trilogie im Zusammenhang mit seiner Person oftmals zitiert und normalerweise mit Bläsern ausgeführt. Lukes Thema beginnt mit dem Ur-Intervall Quint, dem ersten Ton nach der Oktav in der Naturtonreihe. Diese Oktav wird als nächstes angestrebt, zunächst lässt Williams sein Motiv mittels einer Triole nach unten fallen und komplettiert dann die Wendung mit einem Sprung nach oben auf die Oktav über dem Grundton und einem Abfall im Abstand einer Quart. Nach Wiederholung der Triole und der zwei Töne, setzt Williams erneut eine Triole ein, um zur Sekund über dem Grundton zu kommen.



Die einleitende Triole, die in einer Quart von f auf den Grundton b führt, sollte als genau das gesehen werden: eine Einleitung. In ihrer Aufwärtsführung hat die Quart einen starken Fanfarencharakter – so verwandelt John Williams Lukes Thema in eine Eröffnungsfanfara für die sechs Filme. Steht Lukes Thema in den Filmen alleine, fehlt diese anfängliche Fanfarenquart. Dieser erste Thementeil wird repetiert und führt schließlich in einen zweiten über:



„When I thought of a theme for Luke and his adventures, (...) I composed a melody that reflected the brassy, bold, masculine and noble qualities I saw in the character.“²⁷

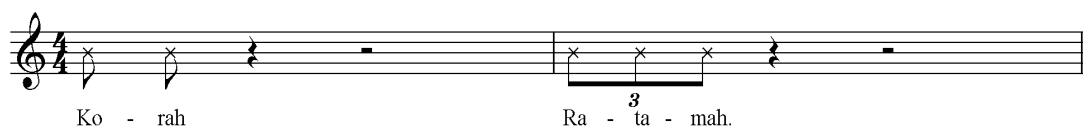
Nach diesem 2. Teil des Motivs, wird der erste Teil nochmals repetiert und führt in eine spannungsvolle Sequenz, von der aus dann für jeden Film die individuelle Musik beginnt. In „A Muscial Journey“ werden hier zuletzt Bilder des am Ende von Episode III der dunklen Seite der Macht verfallenen Anakin Skywalker gezeigt.

Das nächste Kapitel ist als „Dark Forces Conspire“ betitelt und entspricht dem beliebtem Thema und Musikstück „Duel of the Fates“ aus der neuen Trilogie der „Star Wars“ Reihe. Inhaltlich wird hier in erster Linie Bildmaterial aus Episode I und Episode II gezeigt, im speziellen die Schlachten auf Naboo und Geonosis, die das Mobilisieren des „Bösen“ verkörpern sollen. Der berühmte Kampf der zwei Jedi Knights Obi Wan und Qui Gon gegen den dunklen Sith Schüler Darth Maul, der in „Star Wars – A Phantom Menace“ den zentralen Handlungspunkt für dieses Thema darstellt, nimmt auch in den Bildern der Musik DVD einen zentralen Platz ein.

Um das Stück zu analysieren, sollte zuvor noch ein kleines Motiv vorgestellt werden, nämlich das des Sith Schülers Darth Maul, da es einer der Hauptbestandteile von „Duel of the Fates“ ist. Es wird schon früh im Film eingeführt, als Darth Sidious seinen Schüler den Verbündeten in der Trade Federation vorstellt, und es wird immer dann eingesetzt, wenn dieser auftaucht. Das kleine Leitthema steht im 4/4 Takt und ist eine

²⁷ Williams, John in: „Star Wars - A New Hope.“ (CD) Booklet zur CD, Lucasfilm Ltd. 1997, S. 13

Folge der geflüsterten Worte „Korah, Ratamah“, die dann auch bei „Duel of the Fates“ eine große Rolle spielen. Auch der Rhythmus (zwei Achtel - Ko-rah, drei Viertelschläge Pause, und das Wort „Rah-tah-mah“ als Achteltriole) dieses Sprachmotivs ist eine Antizipation des Rhythmus von „Duel of the Fates“.



Anders als sein großer Bruder steht es nicht zwangsläufig für Duell- oder Schlachtszenen, sondern ist wirklich das Leitmotiv Darth Mauls. Die Etablierung des Motivs in „Star Wars Episode I“ gelingt besonders gut, da das erste Wort „Korah“ zeitgleich mit dem Erscheinen des holographischen Bildes des Sith erscheint.

Ein weiterer wichtiger Bestandteil des großen Leitthemas „Duel of the Fates“ ist der schnelle, in Achteln und Sechzehnteln geführte Grundrhythmus, der sich dann durch das Stück zieht.



Das dritte Element, das in diesem Stück immer wieder hörbar wird, ist eine von den Bläsern gespielte Melodie:



Der letzte Bestandteil, der dann „Duel of the Fates“ vervollständigt, ist der Chorgesang. John Williams hat für dieses Stück einen Satz aus der Übersetzung eines alten, walisischen Gedichts namens „Cad Goddeu“ („Krieg der Bäume“) gewählt: „*Under the tongue root a fight most dread, and another raging, behind, in the head.*”²⁸

²⁸ Williams, John: *FAQ*. In: <http://www.johnwilliams.org/reference/faq.html>, 5. Juni 2006, abgerufen am: 12. Oktober 2012

Diese Phrase ließ er dann in verschiedene Sprachen übersetzen und entschied sich letzten Endes für die Version in Sanskrit, einer alten indianischen Sprache. „*Ich wählte diese Worte aus dem Sanskrit wegen der Tonqualität der Vokale.*“²⁹

Das Stück öffnet mit der dramatischen a-capella Phrase „Korah, Mahtah, Korah, Rahtahmah!“ Akzente im Bass begleiten die nun auftretenden, schnellen Achteln und Sechzehnteln in den Streichern. Nachdem dieses Motiv zwölf Mal wiederholt wurde, setzen die Bläser ein. Wenn diese Instrumentengruppe das erste Mal die acht Takte ihres Motivs gespielt hat, wird der etablierte Grundrhythmus durch zusätzliche Orchesterinstrumente verstärkt. Nach weiteren vier Takten dieser Verstärkung leitet ein aufsteigendes Harfenglissando in eine neuerliche Ausführung des Bläsermotivs über, welches nun von den Hörnern ausgeführt und mit einem leisen Echo von tieferen Bläserstimmen versehen wird. Nach dessen Abschluss und weiteren vier Takten des erneut verstärkten Grundrhythmus, setzt der Chor wieder mit dem Sanskrit-Text, unterstützt von den Hörnern, ein. In den Pausen setzt Williams immer wieder scharfe Akzente, und als der Chor danach auf der gesteigerten Stufe wieder einsteigt, führen die Bläser darunter ihr Motiv deutlicher als zuvor aus. Der Chor singt nun das gesamte Thema aus. Damit sind alle Motivelemente gleichzeitig in dem Score zu hören und werden im Verlauf des Stücks mehrfach repetiert und gesteigert. Die leisen Zwischensequenzen heben den neuerlichen Einstieg des dramatischen Themas wieder besser hervor. In triolischen Rhythmen wiederholt der Chor auf den Silben „Nyohah, Keelah, Korah, Rahtahmah“ eine zuvor von den Blechbläsern ausgeführte Sequenz. Der Höhepunkt des Stückes wird vom Chor mit langen Tönen der neuerlich ausgeführten Silben „Korah – Matah“ eingeleitet. Ein Paukenwirbel leitet auf einen einzelnen Paukenschlag hin, auf den hinauf der Chor auf höherer Stufe die langen Töne repetiert. Der einzelne Paukenschlag wird im Musikvideo mit dem Todesstoß zusammengeschnitten, und Obi-Wans hörbares „No!“ mischt sich in die Chorsequenz. Danach wird schon bekanntes Material erneut wiederholt. Auf die letzten drei Sechzehnteln des Stückes wird der in die Tiefe stürzende Darth Maul gezeigt, dessen flatternder Mantel den Übergang zum Schwarzbild bildet.

²⁹ Williams, John in: „*Movie Music*“ - *John Williams strikes a Chord*. (Übersetzung: Untertitel) In: Star Wars – Episode I, A Phantom Menace (DVD). Disc 2 (Specials), Web Documentary, o.O. 2001

Während sich im Hintergrund das Böse zu entwickeln beginnt, verfolgt das nächste Kapitel - „A Hero rises“ den Weg Anakins, der ein Sklavenjunge auf dem Planeten Tatooine ist. Musikalisch ist dieses Stück im Grunde das Thema Anakins aus „The Phantom Menace“. Es setzt gleich zu Beginn mit dem ersten Teil des Themas ein:



Nach einer kleinen Überleitung wird der zweite Teil des Themas vorgestellt:



Bilder des kleinen Anakin werden zu diesen Motiven gezeigt, als dieser seine erstaunlichen Fähigkeiten unter Beweis stellt und Qui Gons Aufmerksamkeit erregt. Der Junge lernt auch Obi Wan kennen, der Qui Gon verspricht Anakin auszubilden. Im Grunde ist dieses Stück einfach aufgebaut: Anakins Motive werden immer wieder aufgezeigt und durch romantische kleine Melodien miteinander verknüpft. Interessant wird es, wenn die kleineren Variationen des Themas genauer betrachtet. So ändert Williams nicht nur die Melodik leicht, um die Dramatik des Motivs zu steigern, sondern passt auch die Schlusstöne des Motivs so an, dass sie zu einer Tonfolge des „Imperial March“ werden und damit auf Anakins düstere Zukunft und seinen Überlauf zum bösen Imperium hinweisen.



Immer wieder repetiert Williams am Ende des Stücks diese Töne, bis es langsam und sanft verklingt.

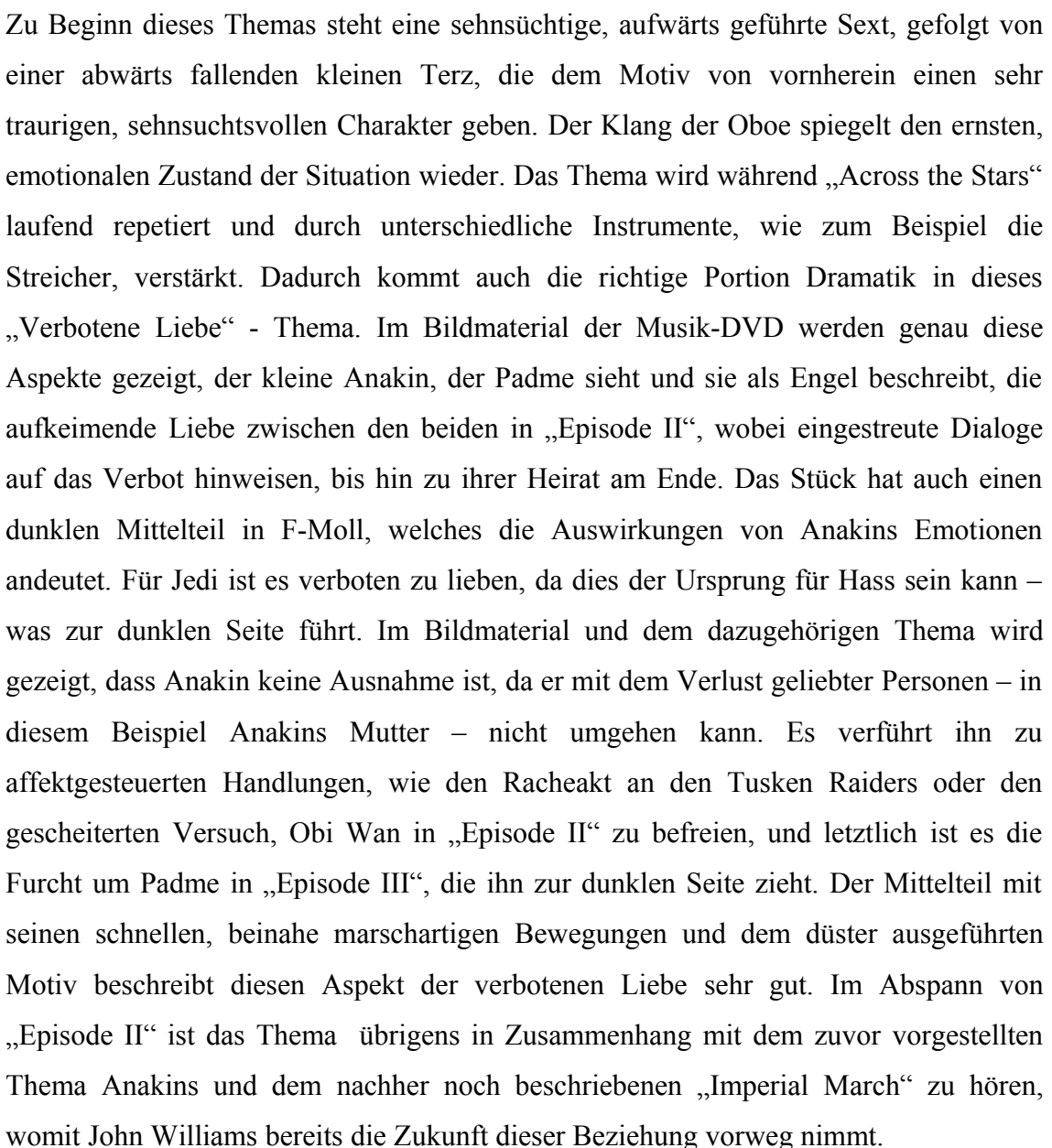
Auf Tatooine lernt Anakin Padme Amidala kennen. Jahre später trifft er wieder auf sie. Das Kapitel „A Fateful Love“ beschreibt mit Hilfe von John Williams' Thema „Across the Stars“ Anakins Gefühle für die ehemalige Königin und Senatorin. Es ist das zentrale Stück aus „Star Wars – Episode II – Attack of the Clones“ und wird in dem Film vergleichsweise häufig zu Gehör gebracht.

„When George first began to speak to me about Episode II, George said to me, ‘Why don’t you make a love theme that’s like the old Hollywood movies?’ It’s introduced gradually when the lovers are reunited not as lovers but as acquaintances, in the beginning of the film.”³⁰

John Williams sah in der Beziehung von Anakin und Padme eine Art “Romeo und Julia”- Story, in der die Liebenden voneinander getrennt sind und an der Entwicklung ihrer Beziehung gehindert werden. *„In this case they are seperated by rank: One is a senator, and the other is a soldier.”³¹* Dieses Thema erscheint zum ersten Mal, als Anakin und Padme sich auf ihre bevorstehende Abreise von Coruscant nach Naboo vorbereiten. Anakin wird mit der Aufgabe betraut, die Senatorin zu begleiten und zu beschützen. Als Jedi darf er sich nicht verlieben, egal wie stark seine Gefühle sind. Genau diese Art von Emotionen - diese Stimmung - versucht John Williams mit seinem Liebesthema zu vermitteln. Mit seinen warmen, hoch-romantisch gefärbten Melodien wird dieses Gefühl der verbotenen Liebe gut an den Zuseher übermittelt. Da es in seiner Klangqualität durchaus ein wenig an das Thema aus „Gone with the Wind“ erinnert, hat John Williams den von Lucas gewünschten „Old Hollywood Stil“ wohl erreicht. Das Thema beginnt mit einem von Harfen ausgeführten, zarten, aufsteigenden Triolenrhythmus in Moll, über den sich sanfte, langsame Streicherstimmen legen. Nach knapp vier Takten setzt die Oboe mit dem Hauptthema ein:

³⁰ Williams, John in: „Love“. Web documentary Bonusmaterial auf der DVD „Star Wars –Episode II, Attack of the Clones“ (DVD) Lucasfilm Ltd. Production of 20th Century Fox Release, UK, 2002

³¹ Lucas, George in: Robb, Brian J.: *John Williams Across the Stars*. In: Star Wars Insider, Issue 61, September/October 2002, Renton WA USA, S. 29



Das nächste Kapitel „A Hero Falls“ ist vertont mit der Hilfe von „Battle of the Heroes“, das Thema, welches Anakins und Obi-Wans Duell in „Star Wars – Episode III – Revenge of the Sith“ begleitet. George Lucas wollte, dass John Williams für die Duellsszene auf Mustafar ein neues Thema entwirft. Es sollte über „Duel of the Fates“ hinausgehen, um die Tragik der zwei miteinander kämpfenden Freunde auszudrücken.³² „A Musical Journey“ steuert hier vor allem Bildmaterial von Anakins Übertreten zur dunklen Seite, seinem Kampf mit Obi-Wan und dem Fall des Jedi-Ordens bei. Das Stück beginnt mit schnellen Streicherläufen – nach vier Takten kommen Hörner hinzu, die bereits das Hauptmotiv des Stücks erklingen lassen:



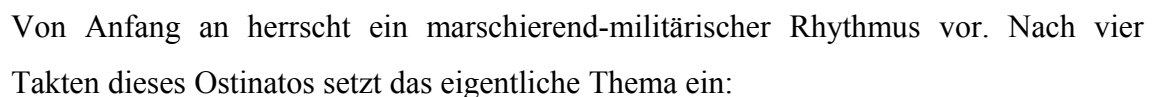
Nach der ersten Ausführung akzentuieren tiefe Streicher den jeweiligen Taktbeginn der darauf folgenden 2/2 Takte. Für das Hauptmotiv springt Williams wieder zurück in den 3/2 Takt. Es ist interessant anzumerken, wie stark das Stück zwischen Zweier- und Dreier- Taktarten hin und her wechselt. Generell arbeiten hier viele unterschiedliche Geschwindigkeiten auf mehreren Ebenen des Orchesters scheinbar gegeneinander, ohne sich jedoch zu behindern. Die schnellen Streicherbewegungen vom Beginn drängen „Battle of the Heroes“ konstant vorwärts. Das zuerst von Hörnern und später vom Chor ausgeführte Hauptthema hingegen zieht sich mit langem, dramatischem Effekt durch das Stück. In dieser Art erinnert es sehr stark an „Duel of the Fates“.

Die spannendste Wendung ist jedoch der gelungene Einsatz des „Machtmotivs“, bei dem sich das Stück zu sammeln scheint. Es wird stark verbreitert, dramatisch vom Chor ausgeführt und wirkt an dieser Stelle besonders düster:



³² Vgl. Lucas, George: „*Within A Minute*“. - *Score*. In: Star Wars – Revenge of the Sith, (DVD), Disc 2, Lucasfilm Ltd. 2005, UK

Das nächste Kapitel „An Empire is Forged“ ist das letzte der Musik-DVD, welches im Rahmen dieser Arbeit behandelt werden soll. Anakin gehört nun der dunklen Seite der Macht an. Der „Imperial March“ ist die tonale Verkörperung Lord Vaders und des Bösen im Allgemeinen. Es wird oft auch als „Darth Vaders Theme“ bezeichnet und ist wohl eines der bekanntesten filmmusikalischen Leitthemen überhaupt. Es beginnt mit einem machtvollen Ostinato im Bass:



Dieses gebieterisch wirkende Thema wird bei seinem ersten Auftreten sehr hart und direkt von den Blechbläsern angespielt. Man könnte es vom Klang und seiner zackigen Art her sofort mit einer Militärkapelle verbinden. Interessanterweise war die Figur des Darth Vader nicht von vornherein mit diesem Thema versehen. Williams komponierte es erst für „Star Wars – Episode V – The Empire Strikes Back“. In dem Film wird es jedoch besonders oft verwendet. Auch in allen anderen Filmen – abgesehen von „Episode IV – A New Hope“ wird es verwendet, in „Episode I“ - wie zuvor erwähnt – jedoch nur versteckt in Anakins Thema. Ein leises Zwischenspiel gibt dem Stück eine kleine Atempause und lässt es von g-Moll nach a-Moll wechseln, wo es nun leiser von Hörnern ausgeführt und immer wieder von kleinen, beschleunigten Figuren in Holzbläsern und Violinen durchbrochen wird. Das Hauptthema wird danach immer wieder repetiert. Da es sich hier um das Leitthema Vaders bzw. des Empires handelt, sind auch im Bildmaterial in erster Linie Szenen Vaders und des Imperiums zu sehen. Das Thema wird immer weiter gesteigert, landet jedoch wieder in seiner Ausgangstonart und wird dann erneut repetiert.

„Darth Vaders Thema“ wurde zu einem der berühmtesten Themen überhaupt und ist eines der Beispiele, das - wie das Beispiel des Sekundmotivs aus „Jaws“ - die Grenzen seines eigenen Films bereits überschritten hat. Es wurde mittlerweile in so vielen anderen Situationen zitiert und karikiert, das selbst Leute, die „Star Wars“ nie gesehen haben, das Thema oft schon gehört haben. In einem Interview mit Music Express Magazine erklärt John Williams, wie er solche Themen entwickelt:

“We’ve never seen him [Darth Vader] before, with that helmet that’s on there and he is terrifying and I try to analyse what this character is. This is somebody who’s imperious, meaning great authority and great power. And – also frightening in many ways. And also has a military bearing about him. (...) Those qualities are a starting point for me to develop musical phrases that would fit this kind of a character. So I think the trick is to think about the person you are writing for, trying to get inside that person to the qualities and characteristics that he or she shows us and try to describe that musically – and that’s the – probably for me – the biggest challenge and the most difficult thing to get just right.”³³

³³ Williams, John: *John Williams Interview for Music Express Magazine*. In: <http://www.musicexpressmagazine.com/teacherscorner/VideoInterviews20102011.jsp> (Video), Jänner/Februar 2011, abgerufen am 28. Oktober 2012

Für George Lucas scheint diese Herangehensweise jedenfalls perfekt zu funktionieren.
Für ihn ist „Star Wars“ ohne die Musik von John Williams gar nicht mehr denkbar:

*„It’s old fashioned movie music,’ he says. ‘It’s from the golden age of film composing.
John Williams’ music is the glue that holds the whole movie together.’“³⁴*

³⁴ Lucas, George in: Robb, Brian J.: *John Williams Across the Stars*. In: Star Wars Insider, Issue 61, September/October 2002, Renton WA USA, S. 22 – 32

5. Hans Zimmer

Der zweite große Themenkomplex dieser Arbeit beschäftigt sich mit der Musik von Hans Zimmer. Wie schon in der im Kapitel 3 gezeigten Gegenüberstellung gibt es deutliche Unterschiede zwischen ihm und John Williams, und zwar sowohl in ihrer Biografie als auch in ihrem Kompositionsstil.

5.1. Improvisation in der Filmmusik beziehend auf Hans Zimmer

Bevor die Kompositionsweise Hans Zimmers anhand von Beispielen aufgezeigt wird, soll noch ein Augenmerk auf die Improvisation in der Filmmusik allgemein gelegt werden. Grund dafür ist die Herangehensweise Zimmers an einen zu schaffenden Filmscore. Während klassisch ausgebildete Filmkomponisten nach Notenpapier und Bleistift greifen um die ersten Motive niederzuschreiben, beginnt Hans Zimmer auf seinem Synthesizer zu improvisieren und seine Ideen zu realisieren.

„In a way, everything's improvised. Then slowly something starts (...) crystallizing out of it. Work on this a bit. Then suddenly you think, well, a string part here would be good, a rhythm part here and suddenly you've done it all.“³⁵

Es gibt immer wieder kritische Stimmen, die diese Herangehensweise missbilligen und die Scores von Hans Zimmer herabwürdigen: Seine Scores wären zu primitiv, harmonisch uninteressant und ideenlos. Sie klingen zu ähnlich und er rekrutiere seine Mitarbeiter und Co-Komponisten als „Klone“.

Die Aussage, dass Zimmers Musik harmonisch anderen Filmkomponisten unterlegen sei, mag wohl stimmen. Filmmusik in solch einem Kontext zu beurteilen ist jedoch nicht unbedingt zielführend. Ein Filmscore muss andere Anforderungen erfüllen als eine Sinfonie, ein Konzert oder eine Oper. Zwar werden in letzter Zeit Filmmusikkonzerte immer populärer und für diesen Zweck Stücke aus Soundtracks in eine konzerttaugliche Form gebracht, die Hauptaufgabe eines Scores ist jedoch die Untermalung und Stützung eines Films: dies drückt die Musik schon von vornherein in eine bestimmte Richtung. Der Komponist muss ein musikalisches Werk schaffen, das dem Budget des Films unterliegt, dem Geschmack des Regisseurs entspricht, sich dem Inhalt, dem Schnitt, der

³⁵ Zimmer, Hans in: Shivers, Will: *Interview with Hans Zimmer*. Film Score Monthly, Issue #49, September 1994, Amherst MA USA, S. 15

Cinematographie und dem Sound des Films anpasst, ohne dabei einerseits langweilig zu sein oder andererseits vom Filmgeschehen abzulenken. Neben all diesen Punkten ist nun auch noch an das Publikum zu denken. Wie reagiert es, was will der Zuhörer haben? Wie kann man als Filmkomponist mit den Erwartungshaltungen spielen, um der Filmmusik mehr Tiefe zu geben? Durch Beachtung all dieser formalen Kriterien ergibt sich von vornherein eine Struktur, die nicht ignoriert werden kann. Improvisation – so frei sie einem erscheinen mag – hat Struktur. Die Erarbeitung von musikalischen Themen mit Hilfe der Improvisation mag der „klassischen“ Kompositionstechnik musiktheoretisch etwas unterlegen sein, die Emotion wird darunter jedoch kaum leiden. Und das ist wohl eine der wichtigsten Funktionen von Filmmusik: die Übermittlung, Verstärkung beziehungsweise Manipulation der Emotionen des Kinobesuchers.

5.2. Analyse von Hans Zimmers Kompositionsweise anhand früherer Werke des Komponisten

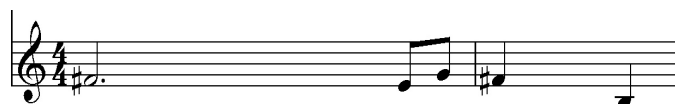
In dem folgenden Abschnitt soll Hans Zimmers früheres Schaffen beleuchtet und der Beginn seiner Karriere anhand von ein paar Filmen zwischen 1988 und 1991 dargestellt werden. Seine Beschäftigung auf dem Gebiet der Filmmusik begann zwar schon früher, vor 1987 waren dies aber meist Arbeiten zusammen mit Stanley Myers, von dem er viel über das Gestalten von Musik in der Industrie lernte. 1988 folgte dann Zimmers erster eigenständiger Score zu dem britischen Spielfilm „A World Apart“. Er schuf die Musik auf seinem Synthesizer und es war sein erster Versuch, sich auch mit afrikanischer Musik auseinanderzusetzen – etwas, was für seinen Stil wegweisend sein würde.

5.2.1 „Rain Man“ (1988)

Dieser erste Score ebnete ihm den Weg und verschaffte ihm noch im selben Jahr die Chance für Barry Levinson die Filmmusik von „Rain Man“ zu komponieren. Die Arbeit an diesem Projekt war sicherlich absolut wegweisend für die Zukunft von Hans Zimmer – der erfolgreiche Film brachte Zimmer sofort seine erste Oscarnominierung. Hört man ein wenig in den Score von „A World Apart“ hinein, kann man manche Ähnlichkeiten zu „Rain Man“ feststellen. Die rhythmischen Trommelfiguren im Untergrund, der

Gesamtklang, die Einstellungen des Synthesizers, das Hinzufügen leicht ethnischer Klänge – dies sind Charakteristika, die beide Scores beinhalten und die für Hans Zimmers Stil richtungsweisend waren.

Die Musik für „Rain Man“ produzierte Zimmer in erster Linie auf seinem Fairlight CMI Synthesizers und mit Steel Drums. Das Hauptmotiv des Filmes führt er gerne mit Hilfe von Panflöten aus:



Der leicht „ethnische“ Klang des Scores ist eine durchaus interessante Wahl. Eine Musik für eine Welt, die nicht wirklich existiert – nur im Kopf des Protagonisten Raymond. Das Thema wurde berühmt und verhalf dem Score zu seinem Erfolg. Zimmer war jedoch nicht so zufrieden:

„Rain Man ärgert mich... weil ich die Melodie nie fertig geschrieben habe. Ich weiß warum. Ich war so nervös, es war mein erster Hollywood Film. Ich hab alles in Barrys Büro geschrieben. Er kam rein, als ich rumklimperte und sagte: 'Das ist gut. Das kann das Hauptthema sein.' Und ich war zu nervös, um ihm zu sagen 'Nein, es ist nicht fertig.' Ich sagte: 'Ok.'“³⁶

Das erste Mal taucht dieses Thema im Film nach etwa 27 Minuten auf, als Charlie mit seinem autistischen Bruder Raymond das Wallbrook Institut verlässt, in dem dieser bis dahin seinem streng geregelten Tagesablauf gefolgt ist. Charlie, ein Autohändler zweifelhaften Charakters, der noch dazu mit seinem Unternehmen in einer Finanzkrise steckt, hatte kurz davor erfahren, dass er nach dem Ableben seines Vaters leer ausgeht und sein Bruder Raymond, von dessen Existenz er bis dahin nichts gewusst hatte, die drei Millionen des Vaters erhält. Um in irgendeiner Form an das Geld zu heranzukommen nimmt er Raymond kurzerhand, ohne Absprache mit dessen Pflegern, aus dem Institut mit. Hans Zimmer vereinigt an dieser Stelle erfolgreich musikalisch die Einstellung und die unterschiedlichen Welten der beiden Brüder: zum einen erklingt das

³⁶ Zimmer, Hans in: Riecker, Ariane und Schneider, Dirk: *Hans Zimmer – Der Sound für Hollywood*. TV, LOOKS Medienproduktionen GmbH, Arte 2011

Panflötenmotiv Raymonds, welches hier am Beginn des Films sogar noch mit einem Didgeridoo kombiniert wird, andererseits hört man die neuen, rhythmischen Synth - Klänge Charlies, der Teil der realen, „modernen“ Welt ist. Das rhythmische Grundmotiv im E-Piano zieht sich durch weite Teile des Films und ist das erste Mal hörbar, als Charlie zum Wallbrook Institut fährt. Die Kombination von E-Piano Sound und Panflöte begleitet die beiden Brüder in stetigen Variationen auf ihrer gemeinsamen Reise, bei der sie mehr und mehr zueinander finden und sich verstehen lernen.



Eine weitere interessante Klangwahl zeigt Zimmer auch, als Charlie seinen Bruder nach Las Vegas bringt. Hier gibt er vor allem Charlies Welt einen klanglichen Rahmen, während der übrige Score eher auf Raymond fokussiert ist. Der extravagante, spritzig – moderne Charakter Charlies wird mit schnellen, rockigen Rhythmen umspielt und mit Vokalstimmen angereichert.

Das einzige Thema, auf das Zimmer jedoch immer wieder zurückgreift, ist das schon vorhin beschriebene Hauptthema, welches diesen Score auch zu seinem Erfolg verhalf. Rain Man war der bedeutende Schritt des Komponisten nach Hollywood. Die meisten seiner Scores zwischen 1988 und 1994 zeigen auch stilistische Verbindungen zu Rain Man. Die Art der Percussion erkennt man später in „The Power of One“ und die im Hauptmotiv verwendeten Panflöten sind beispielsweise in seiner mit Oscar ausgezeichneten Filmmusik zu „The Lion King“ stark vertreten.

„Mit „Rain Man“ wurde ich sofort für den Oscar nominiert. Aber ich glaube nicht, wegen der Musik, sondern weil die dachten: 'Hans Zimmer – das klingt nach einem alten, deutschen Namen. Der ist bestimmt 65 und hat schon viel erreicht.“³⁷

³⁷ Zimmer, Hans in: Riecker, Ariane und Schneider, Dirk: *Hans Zimmer – Der Sound für Hollywood*. TV, LOOKS Medienproduktionen GmbH, Arte 2011

5.2.2. „Driving Miss Daisy“ (1989)

1989 setzt Hans Zimmer seine Karriere mit dem Score zu „Driving Miss Daisy“ fort, ein Werk, das erneut großen Erfolg bei den Academy Awards hatte. In diesem Film, der auf einem Theaterstück basiert, wird die entstehende Freundschaft zwischen dem beharrlichen schwarzen Chauffeur Hoke und der exzentrischen Miss Daisy dargestellt. Zimmers Musik wurde zwar bei der Oscarverleihung nicht beachtet, er erhielt jedoch eine Grammy Nominierung. Der Film hatte nur ein sehr kleines Budget zur Verfügung, daher sollte der Score komplett am Synthesizer ohne das Hinzumischen anderer Live-Instrumente entstehen. Dadurch war Zimmer besonders gefordert, mit seinem Sound eine hohe Qualität zu zeigen und das ist ihm sehr gut gelungen: Die Musik komplementiert den Film hervorragend, durch die Wahl der richtigen Samples lässt Zimmer zusätzlich die Klangqualität der Südstaaten einfließen. Die Themen sind eingängig, leicht, lebendig, ungekünstelt und voller Charakter. Das Hauptthema des Films, welches gleich zu Beginn erklingt, verkörpert viele dieser Aspekte:



Die Führung des Themas passt perfekt zum Charakter der etwas sturen alten Dame, die ihre Unabhängigkeit nicht verlieren will. Obwohl die Klarinette, die dieses Thema führt aus Zimmers Sample Library stammt und damals die Sampling Technologie noch nicht auf ihrem heutigen hochwertigen Stand war, klingt das Instrument in keiner Weise fehl am Platz oder gar gekünstelt. Damit ist diese Arbeit hier wegweisend für die Zukunft der Synthesizer und Samplingtechnologie. Mit diesem einfallsreichen und qualitativ hochwertigen Score setzt Zimmer die Latte für seine zukünftigen Kompositionen hoch an. Noch heute messen Zuhörer seine neuen Werke an diesem Soundtrack. „Driving Miss Daisy“ war trotz des geringen Budgets ein enormer Erfolg und spielte beinahe das Zwanzigfache der Produktionskosten ein.

5.2.3. „Green Card“ (1990)

Im Jahr 1990 folgt der Score zu einer weiteren Komödie: „Green Card“. Damit die Amerikanerin Brontë Parrish in ihr Traumapartment ziehen kann, stimmt sie einer Scheinehe mit dem Franzosen Georges Faure zu, der eine Green Card braucht. Die Einwanderungsbehörden beginnen jedoch der Ehe auf den Zahn zu fühlen, was die beiden sehr unterschiedlichen Menschen dazu zwingt, sich miteinander zu befassen und näher kennen zu lernen. Der Score ist deshalb erwähnenswert, da Zimmer erstmals mit neuen Situationen konfrontiert war: Faures Beruf ist Komponist – Hans Zimmer komponierte die Melodien, die Georges während des Films entwickeln sollte: durch Summen, Spielen am Klavier etc. waren diese Melodien im Film sehr präsent und werden zum Hauptthema des Films an sich. Eine weitere Herausforderung war die Überbrückung der Kulturen von Brontë und Georges in einer filmmusikalischen Umgebung, die bereits mit anderer Musik ausgekleidet war. Enya hatte Musik zu dem Film beige-steuert, Zimmer musste darauf achten, dass sein Score stilistisch mit Enyas Stil harmonierte. Daneben war für die Protagonistin Brontë schon ein Thema vorgegeben: das Mozart Klarinettenkonzert in A- Dur, Adagio. Das Stück steht für ihre Art: hohe Kultur mit einer Liebe zur Natur. Georges jedoch sollte eher den Naturburschen darstellen, der mit der Oberschicht der Gesellschaft oftmals Probleme hat. Hierzu werden Rhythmen mit Percussion gewählt – das Archaische (Georges) steht der klassischen Musik Mozarts (Brontë) gegenüber. All diese Kriterien lassen den Score zu „Green Card“ zu einem genügsamen und funktionellen Score werden, der den Film jedoch gut begleitet und vorwärts trägt.

5.2.4. „Regarding Henry“ (1991)

„Regarding Henry“ folgt 1991, also ein Jahr später. Dieser Film ist ein weiteres Beispiel für Zimmers früheres Schaffen und hat einen sehr eindeutig von Synthesizern gefärbten Klang. Bevor Zimmer für diesen Film beauftragt wurde, hatte der französische Komponist Georges Delerue bereits einen stilistisch romantischen Score geliefert, der beim Testpublikum allerdings nicht gut ankam. Der Regisseur Mike Nichols entschuldigte sich bei Delerue und wies die Musik ab. Mit Zimmers Score wird die Musik nun nur sehr sparsam eingesetzt, selbst an Stellen wo man im Normalfall

definitiv Musik erwarten würde, fehlt sie. Generell zählt der Film sicherlich nicht zu Hans Zimmers Meisterwerken, aber es ist interessant, sich mit der Musik auseinanderzusetzen, die einen Komponisten eben nicht berühmt gemacht hat.

Der Film beginnt nach dem Paramount Pictures-Logo mit einer Außenansicht des Gerichtsgebäudes in dem der karriereorientierte Henry Turner arbeitet. Während der gesamten Titelsequenz lässt Zimmer seine Synthesizerklänge hören, vermischt mit den Geräuschen der urbanen Umgebung. Hier nutzt er lange, ruhige, flächige Klänge und sanfte Rhythmen. Die Musik endet beim Übergang zur Innenansicht des Verhandlungssaales, bei etwa 00:02:10. Für die nächsten zwanzig Minuten präsentiert sich der Film ohne Score. Gezeigt wird der übliche Tagesablauf eines Anwalts, der zwar gut verdient, da er sich auf die Seite der reicheren Kunden stellt – in diesem Fall einem Spital, welches von einem ungerecht behandelten Ehepaar geklagt wird – seiner Familie jedoch fern zu sein scheint. Am Ende des Tages, will er sich eine Packung Zigaretten kaufen, wird dabei angeschossen und schwer verletzt. Als Folge kann er nicht gehen und leidet an Gedächtnisverlust. Er beginnt mit der Rehabilitation – hier ist es, wo Zimmers Musik wieder einsetzt – als Henry seinen gutgelaunten Therapeuten Bradley kennenlernt.

00:23:40 – Die elektronisch klingende Musik ist leicht und klingt unbesorgt – genau so wie Bradleys Charakter zu sein scheint. Der Track erscheint als adäquate Paraphrasierung, als dieser Henry mit seinem Rollstuhl durch die Gänge schiebt. Die Musik verschmilzt jedoch bei Szenenwechsel sofort mit den Klängen scheinbar diegetischer Musik. In dem Therapieraum, in dem sich Henry nun befindet um mit Bradley seine Übungen zu machen, ist zwar kein Radio sichtbar, die Aufnahme von „Walking on the Moon“ (The Police) wird jedoch so wiedergegeben, als ob sie aus einem kleineren Lautsprecher kommen würde. Sie reißt auch sofort mit Szenenwechsel zu Henrys Frau ab. Der nächste Einsatz von Zimmers Synthesizer ist bei 00:32:37 zu hören, als Henry den nächsten Meilenstein in seiner Therapie schafft. Zunächst trainiert er mit einer Gehhilfe, dann sieht man ihn mit einem Stock, und letztlich geht er ohne Stock, nur mit einem leichten Hinken. Die Musik wird mit Beginn des nächsten Dialogs wieder ausgeblendet. An dieser Stelle hat die Musik die Aufgabe die vergehende Zeit zu überbrücken und die schnellen Fortschritte Henrys zu zeigen. Hier verwendet Hans

Zimmer eine aufsteigende kleine Sext, ein Intervall, das in dieser Art in dem Score gerne auf unterschiedliche Weise eingesetzt wird und auffällt. Kurz danach ergibt sich in dem Score erstmals eine Art Thema.



Wenig später, als Henry nach Hause fährt, hört man erneut Musik als Überbrückung von Zeit und Raum auf dem Weg nach Hause.

00:41:02 – Interessant hervorzuheben sind hier an diesem Score die gesampelten Klänge von Bobby McFerrin, die verwendet werden, um gepitchte Percussion interessanter zu gestalten. Beginnend mit einer sehr beschwingten Einleitung wandert die Melodie in das vorher gezeigte gebrochene Oktavthema. In der Wohnung angekommen verklingt das Thema wieder.

Allein zu Hause erfährt Henry auf seine Frage von der Hausangestellten, dass er scheinbar in der Vergangenheit in seiner Freizeit immer nur gearbeitet hat. Unmittelbar danach (00:46:20) setzt Zimmers Synthesizer ein. Der nächste Schritt in Henrys „Therapie“ beginnt: er lernt seine eigene Vergangenheit kennen. Dabei durchsucht er das Haus, geht schließlich durch die offene Tür und verlässt die Wohnung. Im folgenden Szenenverlauf wird die Musik paraphrasierend eingesetzt. Wenn Henry durch die Straßen wandert und sich Hotdogs kauft ertönt die unbesorgte, leichte Begleitung. Wechselt die Szene jedoch in das Apartment wird die Musik spannungsgeladener, vor allem als Henrys Frau Sarah nach ihrem Mann sucht. Ihre Sorge spiegelt sich sofort in der Musik wieder. Ein einzelner Ton zu Beginn der zweiten Szene in der Wohnung zeigt die Spannung an. Zu den Worten „Where is he?“, die Henrys Frau an die Haushälterin richtet kommt ein zweiter, dissonant klingender Ton hinzu. Die Töne erklingen gemeinsam im Abstand einer Non. Hinzugefügt wird ein kleiner wechselnder Rhythmus im Abstand einer kleinen Sekund, der die Unruhe anzeigt.

Szenenwechsel zu Henry: Die unbesorgte, leicht beschwingte Synthesizer Musik von zuvor setzt sich fort. Henry erkundet die Straßen. Die Musik verstummt erst als Henry in ein Erotikkino geht. Dort erklingt statt dessen der diegetische Klang des Films. Auch mit Szenenwechsel zur Ehefrau kommt Hans Zimmers Begleitmusik nicht mehr zurück.

Man sieht Henrys Leben und Rehabilitation vorangehen. Er bringt seiner Tochter einen Hund mit nach Hause, den sie Buddy tauft, sie bringt ihrem Vater das Lesen erneut bei. Er bekommt Besuch von einem seiner „Freunde“ und nimmt an einem Dinner mit seinen ehemaligen Arbeitskollegen teil, die nach wie vor große Reden schwingen, mit Henrys kleinen Erfolgen aber nicht wirklich etwas anzufangen wissen.

01:00:31 – Der nächste Einsatz von Hans Zimmers Musik folgt kurz nach diesem Abendessen. Henry ist zusammen mit seiner Tochter, sie sehen sich alte Bilder an. Er scheint seiner Tochter nun viel näher zu sein als vor dem Unfall. Henry nimmt die Hand seiner Tochter und legt sie auf die Narbe seiner Kopfwunde. Sanfte nach oben führende Synthesizer Intervalle untermalen die Szene, in der sich Vater und Tochter wieder neu kennenlernen.

Die Musik endet mit dem Szenenwechsel zu Henrys Firma. Als er später zu Hause arbeitet, hört man zarte „klassische“ Musik – hier handelt es sich jedoch wieder um diegetische Musik, und zwar um das Klavierkonzert Nr.21 in C-Dur von Mozart welches im Hintergrund erklingt, als Henry seine Unterlagen durchgeht.

01:10:30 – Hans Zimmers Score kehrt wieder zurück als Henry seine Tochter zu ihrer neuen Schule bringt. Sie verabschiedet sich von ihm, nachdem er sie mit einer Geschichte seiner Jugend aufgemuntert hat. Zu den Worten „Take care of Buddy“ erklingen sanfte Klänge, diesmal als Klarinettenklang, untermalt von Streichern. Nachdem Henry seiner Frau gesteht, dass er sich nicht wirklich an seine eigene Schulzeit, aus der die eben erzählte Geschichte stammt, erinnern kann, sieht die Kamera seiner Tochter nach, die sich zum Schulgebäude aufmacht. Die Musik rutscht in den Vordergrund und starke, laute Synthesizerklänge lassen das gebrochene Oktavmotiv erklingen. Mit dem nächsten Szenenwechsel reißt die Musik erneut abrupt ab.

01:13:43 – Die Eltern sind nun allein. Sarah wünscht sich Zuwendung von ihrem Mann, Henry ist jedoch nach den Bildern, die er im Erotikkino gesehen hat, nervös vor Intimität. Sarah bittet ihn sie zu berühren, dazu erklingt erneut Hans Zimmers Synthesizer in dem beschriebenen gebrochenen Oktavthema, während die Leidenschaft in der Szene zunimmt und zum nächsten Tag überleitet. Man hört gerade in dieser Szene, wie Hans Zimmer mit unterschiedlichen Sounds auf seinem Synthesizer arbeitet, die künstliche, gesangsähnliche Töne inkludieren. Das Motiv von zuvor wird ausgebaut

und erweitert, jedoch schon bald tritt die Musik mehr und mehr in den Hintergrund als Sarah Henry zu erzählen beginnt, wie sie sich getroffen haben. Die Musik verklingt.

01:16:53 Nach einer Szene, in der sich Henry und Sarah ein Apartment ansehen und wo man als Geräuschkulisse im Hintergrund spielende Kinder und eine Frauenstimme mit Gesangsübungen hört, wechselt das Bild zu einer belebten Straße. Hans Zimmer füllt diese Einstellung mit einer rhythmusbetonten Musik, die zu solch einer Straße passt. Als die Kamera zu Sarah und Henry schwenkt, die diese Straße entlanggehen, ertönt wieder das kleine aufwärts führende Sext-Motiv mit synthetischen Klängen. Der Score verklingt kurze Zeit später, als Sarah von ihrer alten Freundin entdeckt und angesprochen wird. Die Musik scheint hier für die Unbesorgtheit von Henry und Sarah zu stehen, die ihre Beziehung neu entdecken. Aus diesem Gefühl werden die beiden herausgerissen. Sarah wird von ihrer Freundin zu einer Wohnungseinweihung eingeladen. Dort reden einige von ihren alten „Freunden“ abwertend über Henry und Sarah und machen sich sogar über sie lustig. Die beiden verlassen die Party, als sie eines dieser Gespräche mithören. Die nächste Szene zeigt Henry frustriert im Bett liegend.

01:21:05 - Dazu erklingt erneut der Synthesizer Score von Hans Zimmer mit einem weiteren Thema, bestehend aus einer Quint, die dann schrittweise wieder nach unten geführt wird.



Henry verbringt den Tag im Bett. Das Voranschreiten der Zeit wird durch Zimmers Musik überbrückt. Schließlich kommt Bradley auf Besuch. Die Musik verklingt langsam im Gespräch zwischen Henry und Bradley.

01:29:16 – Henry konfrontiert seine Frau mit ihrer Affäre mit seinem Arbeitskollegen Bruce, verlässt daraufhin das Haus und geht in seine Firma. Als er das Büro betritt, setzt Zimmer mit einem sich stetig wiederholenden Basston ein, der dann mit Einsetzen der „Melodiestimme“ am Synthesizer auch auf unterschiedlichen Tonhöhen erklingt. Bruce versucht mit Henry zu sprechen, dieser ignoriert ihn jedoch, holt eine Mappe aus seinem Büro und verschwindet wieder. Auf der Straße wird die Musik lauter. Das Motiv wird

gesteigert, der Bass wird rhythmisch intensiviert und kleine Figuren spielen leicht jazzig im Untergrund. Die Musik wird wieder leiser, als er das „Ritz“ Hotel entdeckt. Er betritt ein Zimmer und sieht aus dem Fenster. Während er sich auf das Bett legt, verklingt die Musik. Durch eine Kollegin, die ihm folgt, erfährt er von seiner eigenen Affäre, deretwegen er Sarah vor dem Unfall sogar verlassen wollte.

01:32:33 – Henry verlässt das Hotel, dies untermalt Zimmer mit einem tiefen Basston. An einem See versucht Henry seine Gedanken zu ordnen. Eines der Themen des Films wird wieder ausgeführt und mit dem gebrochenen Oktavthema kombiniert und weitergeführt. Die Musik begleitet ihn auf seiner Reise zu Mrs. Matthews, der Ehefrau des Ehepaares zu Beginn des Filmes. Als er an ihre Tür klopft verschwindet die Musik. Henry gibt der alten Frau Unterlagen, die ihr helfen sollen, den Fall doch noch für sich zu entscheiden.

01:35:14 – Als er glücklich ihr Wohnhaus verlässt, setzt die Musik wieder ein und begleitet ihn auf dem Weg zurück in seine Kanzlei. Die Musik verstummt erneut, als er das Büro seines Bosses betritt um zu kündigen.

01:39:55 – Nachdem Henry und seine Frau beschlossen haben ihr Leben umzukrempeln und mehr als Familie zusammenleben wollen fahren sie zur Schule der Tochter, um sie von dort abzuholen. Als sie das Gebäude dort verlassen erklingt nochmals Hans Zimmers Quint Thema welches dann auch mit dem gebrochenen Oktavthema verschmilzt. Diese Musik leitet schließlich in den Abspann über.

„Regarding Henry“ ist im Grunde kein spektakulärer Score und wurde daher auch selten analysiert. Gerade deshalb ist es manchmal interessant, sich mit solch einem Score eingehender zu befassen. Außerdem ist es eines der Frühwerke Zimmers. Da sein Score Georges Delerues romantische Filmmusik, die beim Testpublikum nicht gut ankam, ersetzen musste, war es für Zimmer sicherlich eine Herausforderung in so kurzer Zeit eine neue Filmmusik zu liefern. So ist es ein stark vom Synthesizer geprägter Score, in dem sich der Komponist dennoch nicht scheut mit interessanten Samples und Klangkombinationen zu arbeiten. Erneut zeigt Hans Zimmer seine Vielseitigkeit. So nutzt er Bobby McFerrins gesampelte Vocals, ätherische Synthesizer Klänge und akustische Instrumente, um den Klang zu vervollständigen. Er greift auf die beliebte Klarinettenstimme von „Driving Miss Daisy“ zurück und kombiniert weiche Klänge

und jazzigen Sound in ein und demselben Score.

Die Musik hat in diesem Film oftmals den Nutzen, Raum und Zeit zu überbrücken. Damit wird sie zu einem sehr grundlegenden gestalterischen Tool, welches sich seit Beginn des Filmes Beliebtheit erfreut. Obwohl die Musik in diesem Film durchwegs auch paraphrasierenden Charakter hat, fehlt sie an gewissen Stellen, wo man sie erwarten würde – wie zum Beispiel bei Henrys Unfall selbst. Auch die Trauer und Schockphase von Mutter und Tochter wird musikalisch nicht dargestellt, der Score kehrt erst mit dem Therapiebeginn Henrys zurück. Somit baut die Musik – abgesehen von der Titelsequenz – völlig auf Henrys Rehabilitation und seiner neuen Charakterbildung auf. Obwohl Zimmer sich sichtlich bemüht hat, interessante Klänge für den Film zu entwickeln, nutzt er das Potential derselben nicht voll aus. Dieser Score zählt somit im Gegensatz zu anderen Produktionen Zimmers nicht gerade zu seinen Meisterwerken.

5.2.5. „Backdraft“ (1990)

Im gleichen Jahr komponierte Hans Zimmer den Score zu Ron Howards „Backdraft“. Die Filmmusik ist in ihrer Art nicht mit dem Score von „Regarding Henry“ vergleichbar. Der Film ist gefüllt mit Musik, bei „Regarding Henry“ wird sie nur spärlich eingesetzt. Die Themen bei dem eben beschriebenen Film sind nicht besonders kreativ, die Instrumentierungen im Gegensatz zu „Backdraft“ beinahe eintönig. Kein Wunder also, dass die Musik zu „Backdraft“ einen hohen Bekanntheitsgrad erzielte, während die zu „Regarding Henry“ fast in Vergessenheit geriet. Interessanterweise war Zimmer in letzterem Film der Komponist, der einen abgewiesenen Score ersetzte, während er bei „Backdraft“ diese Erfahrung beinahe selber machen musste, da fehlende Kommunikation zu Missverständnissen in der Entwicklung der Melodien führten. „Backdraft“ wurde für Zimmer jedoch zu einem Erfolg. Eines seiner Hauptthemen inspirierte nicht nur andere Soundtracks, sondern wurde auch als Thema für die Fernseh – Kochshow „Iron Chef“ verwendet. Die Filmmusik zu Ron Howards Feuerdrama gibt einen kurzen Ausblick in die Richtung, wie Zimmer seine Musik weiterentwickelt. Es gelingt ihm eine erfolgreiche Mischung von Synthesizer und Orchester auf großer Ebene. Zimmer arbeitet gleichsam mit Samples, akustischen Instrumenten, interessanten perkussiven Wendungen und fügt sogar einen Chor hinzu. Die Vereinigung dieser

Elemente ist ein Merkmal, welches seine Scores auch heute noch beherrscht. Ron Howard wurde durch den Film „Black Rain“ auf Zimmers Arbeit aufmerksam – ein Stück aus Zimmers Score wurde einigen Inferno Szenen als Temp Track unterlegt. Es ist nicht die Story, die „Backdraft“ bis zum heutigen Tag zu einem außergewöhnlichen Film macht, es ist vielmehr die Darstellung des Feuers, die den Zuseher in den Bann zieht. In „Backdraft“ bekommt das Feuer Charakter, es wird mit Leben und Emotion versehen. Im Film wird es sogar so beschrieben: „*Fire. - It's a living thing, Brian. It breeds, it eats,... and it hates.*”³⁸ Zimmers Aufgabe als Komponist war es selbstverständlich diese „Emotion des Feuers“ filmmusikalisch darzustellen. Und das erschien anfangs schwierig – fehlende Kommunikation zwischen Ron und Hans führten fast zur Zurückweisung des Scores. Erst als der Music-Director einschritt und dem Komponisten klarmachen konnte, was sich der Regisseur genau vorstellte, konnte die Zusammenarbeit gerettet werden. So aber hatte Zimmer die Chance seinen Klang weiterzuentwickeln und schuf eine Filmmusik, die sowohl sanfte Klänge als auch bombastisch laute Melodien beinhaltet. Für „Backdraft“ konnte er erstmals einen wirklich „amerikanisch – heroischen“ Score erschaffen. Feuerwehrmänner konnten ohne Bedenken als wahre Helden dargestellt werden, und so genoss es Zimmer einfach ungezügelt heroisch zu komponieren. Für den Film entwickelte er zwei spezielle Themen: Die heroische Heldenmelodie der Feuerwehr auf der einen und das Charakterthema der beiden Brüder auf der anderen Seite. Als der jüngere am Ende des Films in die Fußstapfen seines älteren Bruders tritt und selbst den Weg zum erfahrenen Feuerwehrmann abgeschlossen hat, werden die beiden Motive vereinigt – bei der letzten Einstellung von Chicago hört man die beiden Themen im Kontrapunkt. Daran musste Zimmer lange arbeiten: Themen entwickeln, die für sich selbst eine Aussage hatten, die aber letztendlich so ineinandergreifen konnten, dass sich gegenseitig unterstützten. Die Musik zu „Backdraft“ ist sehr passend und unterstützt den Film hervorragend. Er verbindet Charakter, Teamwork und Heldentum ohne dabei zu sehr vom Filmgeschehen abzulenken. An dieser Stelle sind auch die hochwertigen Sound Designs des Films hervorzuheben, auf die Zimmer rücksichtsvoll eingeht. Anstatt einfach nur laut darüber zu spielen setzt er seine Musik und Samples gekonnt ein, um

³⁸ Howard, Ron: *Backdraft*. (DVD), Universal o.O. 2002

den Sound zu verstärken. Die kleine Trommel hat in diesem Score einen sehr bedeutenden Platz, sie gibt den Feuerwehreinsätzen den geeigneten Rhythmus und vermittelt gleichzeitig den entschlossenen Kampf gegen das Feuer. Zimmer zeigt in diesem Score eine breite Palette an Stil und Kreativität. Sein Score erreicht mit der Begleitung der Begräbnisprozession einen emotionalen Höhepunkt, nicht nur für den Film, sondern auch für seine Karriere bis zu diesem Zeitpunkt.

„Backdraft became (...) the sum total of everything I knew up to that point in my life.“³⁹

5.3 Hans Zimmer auf Erfolgskurs: Analyse des bekannten Scores zu „The Lion King“⁴⁰ (1994)

Im Kapitel 5.2 wurde Hans Zimmers früheres, selbständiges Schaffen beschrieben. Seine Scores erlangten durch seine innovative Wahl an Sounds mehr und mehr Berühmtheit und er erhielt seine ersten Oscar Nominierungen. Einer seiner bekannteren Filmscores, der ihm auch seinen Oscar einbrachte, wird im Folgenden analysiert.

Nur drei Jahre nach seinem Score zu „Backdraft“ wurde Hans Zimmer von Walt Disney beauftragt, die Musik zum Film „The Lion King“ zu komponieren. Ausschlaggebend dafür waren seine Scores zu „The Power of One“ und „A World Apart“, die Zimmer als einen Komponisten mit Erfahrung für afrikanische Musik und ethnische Klängen präsentierten. Für die so typischen „Disney – Songs“ wurden Tim Rice und Elton John engagiert.

Der Film beginnt mit der Einblendung des Walt Disney Logos in oranger Farbe, dazu sind Tiergeräusche zu vernehmen. Mit Schnitt auf die aufgehende Sonne erklingt Lebo M.s starke, charaktervolle Stimme, die das erste Musikstück des Films einleitet: „Circle of Life“. Zu den afrikanischen Chorklängen werden Scharen von Tieren gezeigt, die sich alle in die gleiche Richtung bewegen. Schließlich mischt sich die Stimme von Carmen Twillie über die afrikanischen Chorklänge und beginnt die Melodie

³⁹Zimmer, Hans in: *Hans Zimmer - Making of Backdraft Soundtrack*. In: Backdraft, 2 Disc Special Edition (DVD), Universal o.O. 2007

⁴⁰ Der nun folgenden Analyse liegt die The Lion King Special Edition, Disney (DVD) UK 2003 - D888911 Edition zu Grunde.

auszuführen. Das Lied stammt zwar ursprünglich aus der Feder von Elton John mit Text von Tim Rice, das Arrangement ist jedoch das Werk von Hans Zimmer.

Die afrikanischen Vocals des Titels wurden von dem südafrikanischen Sänger Lebo M. hinzugefügt, den der Komponist schon von der Produktion „The Power of One“ kannte. Nachdem Lebo erfahren hatte, worum es in dem Film gehen sollte, notierte er sofort etwas auf einem Stück Papier, kam zurück und begann mit seinen Freunden zu Zimmers Track „Ingwenyama nengw' Enamabala“ auf afrikanisch zu singen.⁴¹ „Lebo came in with this vocal approach that just floored everybody, and that really set the tone for where everything was going.“⁴²

Schließlich erreichen die Tierscharen den Felsen, auf dem der derzeitige König der Löwen wartet. Sein Sohn Simba, der zukünftige Thronfolger, soll dem Tierreich vorgestellt werden. Die Tiere verneigen sich zu der ergreifenden Musik. Mit dem letzten Perkussionsklang erscheint nun auch der Titel: „The Lion King“.

Ursprünglich war für die Sequenz Dialog geplant gewesen. Eltons Melodien überzeugten zusammen mit Zimmers Arrangement und Lebos Gesang so sehr, dass der Dialog völlig gestrichen wurde und statt dessen diese erste Sequenz völlig instrumental ausgeführt wird.

„It immediately took you to Africa. I mean, at that point it wasn't a bunch of Hollywood people trying to do what we thought Africa should be – it was somebody from that place, who was able to express his feelings about that place.“⁴³

Die nächste Einstellung zeigt eine Maus. Schon bald landet eine große, wuchtige Löwentatze auf ihr. Zeitgleich damit erklingt ein lang gezogenes Thema in den Bläsern, ein Ausdruck für das langweilige Dasein des Löwen Scars, dem Bruder des Königs Mufasa.

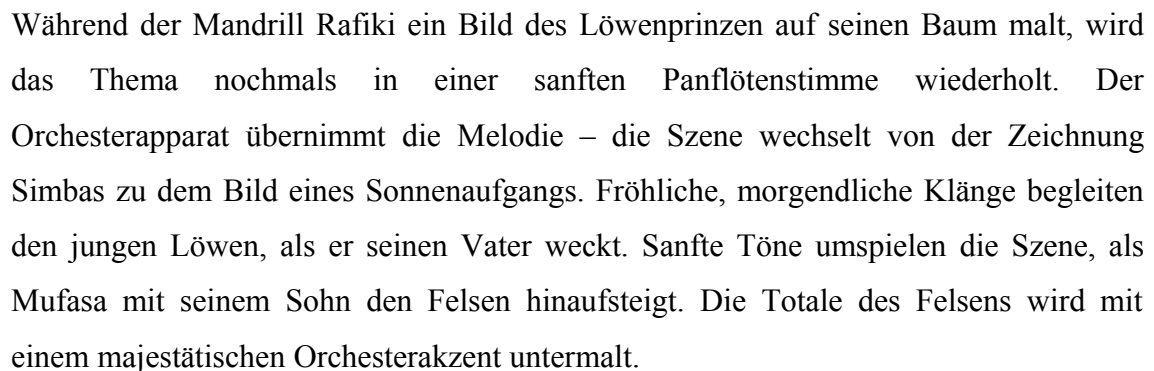


⁴¹ Vgl. *Music: African Influence*. Featurette in: *The Lion King – Special Edition – Disc 2 – Disney* (DVD), UK 2003

⁴² Mancina, Mark in: *Music: African Influence*. *The Lion King – Special Edition – Disc 2*, Disney (DVD), UK 2003

⁴³ Montan, Chris in: *Musical Inspiration*. *The Lion King – Special Edition – Disc 2*, Disney (DVD), UK 2003

Der nächste Einsatz folgt mit Szenenwechsel. Eine Flöte beginnt über liegenden Chortönen ein sanftes Thema vorzutragen, welches Simba zugeordnet werden könnte. Chor und Orchesterapparat nehmen in Dynamik zu und verstärken bzw. führen die Melodie in majestätischen Tönen zu Ende.



79



In der Special Edition folgt nun ein im Originalfilm nicht vorhandenes Lied: „The Morning Report“, welches für die Analyse von Zimmers Score nicht weiter von Bedeutung ist.

Als Zazu und Mufasa von der Anwesenheit der Hyänen erfahren, kehrt Zimmers Instrumentalscore sanft in den Hintergrund zurück, führt noch ein kleines Motiv aus, reißt aber mit Scars Anwesenheit sofort wieder ab. Die Melodien werden oft sehr abrupt ausgeblendet, etwas, dass dem Zuseher im Kino nicht auffallen wird, bei exaktem Hinhören jedoch etwas lieblos klingen kann. Da hier jedoch die Musik weniger dem Ohrenschmaus dienen, sondern in erster Linie die Bilder verstärken soll, ist es nicht verwunderlich, dass darauf wenig geachtet wurde.

Die nächsten Szenen verlaufen musikalisch gesehen eher unspektakulär: Als Scar seine Unterhaltung mit Simba abschließt, ist lediglich ein bedrohlicher, tiefer Basston hörbar. Sein Onkel hat also nicht wirklich Simbas beste Interessen im Sinn. Die nächsten Einstellungen werden mit spritzig leichten Flötentönen untermalt. Die Dialoge werden von sanften, zurückhaltenden Klängen begleitet. Als Zazu eine sich entwickelnde Romanze zwischen den beiden kleinen Löwen andeutet, wird dies mit dem erstmaligen Ausführen der Melodie des späteren Love-Songs „Can You Feel the Love Tonight“ musikalisch mit ausgedrückt. Durch Zimmers Einsatz der Wendung an dieser Stelle erhält Elton Johns Liebeslied einen thematischen Charakter.

Das kurz darauf erklingende Stück „I Just Can't Wait To Be King“ ist für die Analyse von Zimmers Werk nicht von Bedeutung, da es nicht aus seiner Feder stammt.

Der Score setzt wieder ein, als die beiden Löwenkinder beim Elefantenfriedhof landen. Hohe Violinen deuten auf die Gefahr hin, in der sich die beiden befinden. Dunkle, mystische Töne bilden einen spannungsreichen Kontrast. Als Nala und Simba auf den Friedhof blicken, begleiten Blechbläser die Weite der Einstellung. Dissonante Chorklänge verstärken den unangenehmen Eindruck der Szene noch mehr. Ein lauter,

nachhallender Akzent taucht mit Zazu auf, der die beiden auffordert, diesen Ort sofort zu verlassen. Untermalt wird dies von eindringlichen Chor- und Streicherstimmen. Schließlich erscheinen die Hyänen, begleitet von einem ähnlich müden Motiv wie beim ersten Auftritt von Scar am Beginn des Films. Zazu, Nala und Simba versuchen den Friedhof zu verlassen – an dieser Stelle setzt ein heiteres Motiv mit schrägen Tönen im Walzerrhythmus ein. Als die drei einen Fluchtversuch starten, wird dieses kleine Thema in einem hektischen Tempo repetiert. Diese nun gezeigten Verfolgungsszenen werden mit actiongeladener Musik untermalt. Blechbläser geben den Melodien einen dramatischen Effekt, während Streicher in schnellem Tempo die Geschwindigkeit der Jagd mitzeichnen. Als die Tierkinder einen riesigen Knochen hinunterrutschen, verfolgt Zimmer die Bewegung und führt sie mit einem typischen „Mickey Mousing“ Effekt mit. Das Verfolgungsthema erklingt erneut, als die beiden landen und ihre Flucht fortsetzen. Sie werden in die Enge getrieben, die Musik verstummt kurz. Simba versucht die Hyänen durch Löwengebrüll einzuschüchtern, was ihm jedoch misslingt. Dieses versuchte Brüllen Simbas wird mit Blechbläserklängen unterstrichen. Die Musik setzt in vollem Klang wieder ein, als Mufasa erscheint und die Hyänen in die Flucht schlägt. Eine ruhige, aber traurig anmutende Melodie im Horn zeigt die Enttäuschung Mufasas über den Ungehorsam seines Sohnes. Die Melodie geht in bedrohliche, von Chorstimmen gestützte Klänge über, die mit Scar in Verbindung stehen, der an dieser Stelle den Löwen grimmig nachsieht. Die Musik verstummt.

Zimmers Score setzt schon bald wieder mit Perkussionsschlägen, gestützt von den tiefen Streichern ein, als Simba mit hängendem Kopf zu seinem Vater geht. Eine traurige Melodie erhebt sich erneut, die die Enttäuschung Mufasas auch in der Musik sehr deutlich macht. Bald geht diese in das Mufasa Thema über, von dem beide Thementele dann nochmals in einer höheren Tonart wiederholt werden.

Nach dieser Szene folgt der von Hans Zimmer arrangierte Song „Be prepared“. Bedrohliche Chortöne leiten das Stück ein und Chorakzente bleiben auch den ganzen Song über ein Kennzeichen. Ein kleiner Paukenwirbel leitet von Scars dunklem Felsen zur Schlucht, in die Mufasa und Simba in die Falle gelockt werden sollen, über.

Auf die Worte „To die for“ setzen hohe Töne ein, die Spannung wecken sollen. Ein Paukenwirbel begleitet die Kamera, als sie dem Zuseher eine Herde Wildtiere offenbart.

Im Hintergrund befinden sich die drei Hyänen, der Ton von zuvor wird – jedoch mit weniger Schärfe – fortgesetzt. Als Scar auftaucht, ertönt ein düsterer, lauter Klang in Chor und Blechbläsern, der aber mit Szenenwechsel wieder abreißt.

Simba ist in der Schlucht und übt sein Löwengebrüll. Plötzlich setzt ein unheimlicher, hoher Chorklang ein. Streicherglissandi verstärken den unangenehmen, hohen Charakter der Szene, während auf der Soundebene des Films das dumpfe Grollen der flüchtenden Wildherde zu hören ist. Mit einem angedeuteten Vertigo Zoom im Bild auf das entsetzte Gesicht Simbas ertönt ein glissandierender Chorklang, der dann auf einem dissonanten, hohen Cluster verweilt. Mit dem nächsten Schnitt setzt Zimmer hektische Rhythmen und Chorwendungen ein, um diese emotional aufwühlende Szenen zu begleiten. Der Komponist wählt hier äußerst dramatische Phrasen und umschreibt die Szene mit erhebenden, heroischen Tönen, wie man sie in ähnlicher Art auch in seinen späteren Werken von ihm gewohnt ist. Mufasa rettet seinen Sohn aus der Schlucht, wird jedoch schwer verwundet. Anstatt seinem Bruder zu helfen, versetzt Scar ihm den Todesstoß. Zu einem erschreckenden Chorklang stürzt er in die Tiefe. Als die Herde in der Ferne verschwindet, decrescendiert auch der Chor langsam ins Nichts.

„What I wanted it to do was to be relentless so these drums just never stop. At one point they had a lot more hoofs and effects stuff and then they started pulling that stuff out. And now it's just sort of spot effects and the music. Because I didn't want you to be able to tell what's the drums, what's the wildebeests. I scored it as a grown-up thing.“⁴⁴

Die Szenen, in denen Simba nach seinem Vater sucht, bleiben unvertont – das Ausbleiben der Musik an dieser Stelle nimmt den Ausgang des Geschehens vorweg, denn es herrscht Totenstille. Ein einzelntes Wildtier springt nochmals an Simba vorbei und gibt den Blick auf den reglosen Körper des mächtigen Löwen frei. Hier setzen die Streicher in gefühlvollen Tönen wieder ein und ein trauriger Chor kommt hinzu. Dies verleiht dem Beginn des Stückes einen starken Requiem Charakter im Stile Mozarts. Der zweite Teil des Mufasa-Themas wird in traurigen Chorklängen dramatisch ausgeführt, während der kleine Simba verzweifelt um Hilfe ruft und sich schließlich neben den toten Körper seines Vaters legt. Das Thema geht in ein gefährlich klingendes, absteigendes Motiv über, als Scar sich nähert. Er überzeugt Simba davon zu laufen und niemals zurückzukehren. Der Chor verklingt, als Simba verschwindet.

⁴⁴ Zimmer, Hans in: Shivers, Will: *Interview with Hans Zimmer*. Film Score Monthly, Issue #49, September 1994, Amherst MA USA, S. 12

Nur Scars Befehl „Kill him!“ bleibt unverhört, dann taucht Zimmer sofort wieder mit Blechbläsern in eine wilde Verfolgungsmusik ein. Die Themen aus der Verfolgungsjagd am Elefantenfriedhof werden wiederholt, kommen aber zu einem abrupten Stopp, als die Hyänen die Verfolgung abbrechen.

Die traurige Melodie, die schon etwas früher im Film zu vernehmen war, wird nun nochmals ausgeführt, als Scar vermeintlich schweren Herzens die Aufgabe als neuer König übernimmt. Blechbläser im Anschluss an diese Melodie lassen die neue Zukunft in Zusammenarbeit mit den Hyänen düster wirken.

Als Rafiki traurig Simbas Zeichnung auf seinem Baum verwischt, tritt das Thema des kleinen Löwen wieder in den Vordergrund. Eine weiche Blende zeigt Simbas fast leblosen Körper in der Wüste. Das Thema wird von den wilden Tönen Timon und Pumbas unterbrochen, Zimmers zarte Panflötentöne kehren jedoch nochmals kurz zurück, als die beiden den kleinen Löwen in Sicherheit und wieder zu Bewusstsein gebracht haben.

Das nächste Lied, „Hakuna Matata“ ist für die Analyse von Zimmers Score wieder unbedeutend. Er überbrückt jedoch Simbas Heranwachsen, der sich am Ende des Songs als ausgewachsener Löwe präsentiert.

Die folgenden Szenen, in welchen Scars Regime gezeigt wird, untermalt Hans Zimmer mit desolat und kärglich klingenden Tönen. Mit Einstellungswechsel hört man zuerst wieder die etwas variierte Form von Simbas Thema. Als er zum Sternenhimmel hinaufblickt und an seinen Vater denkt, hört man den ersten Teil von Mufasas Thema im Hintergrund. Es reißt mit dem Gelächter Timon und Pumbas wieder ab, setzt aber danach mit dem zweiten Teil des Themas fort. Simba geht etwas abseits und lässt sich deprimiert ins Gras fallen. Dabei wirbelt er Blätter und Erde auf, die – begleitet von Mufasas Thema – bis zu Rafikis Baum getragen werden. Dort schwingt die Musik in ausgelassene Fröhlichkeit um, als der weise Mandrill erkennt, dass Simba noch am Leben ist, und endet schließlich in einer majestätisch triumphierenden Orchestrierung von Simbas Thema.

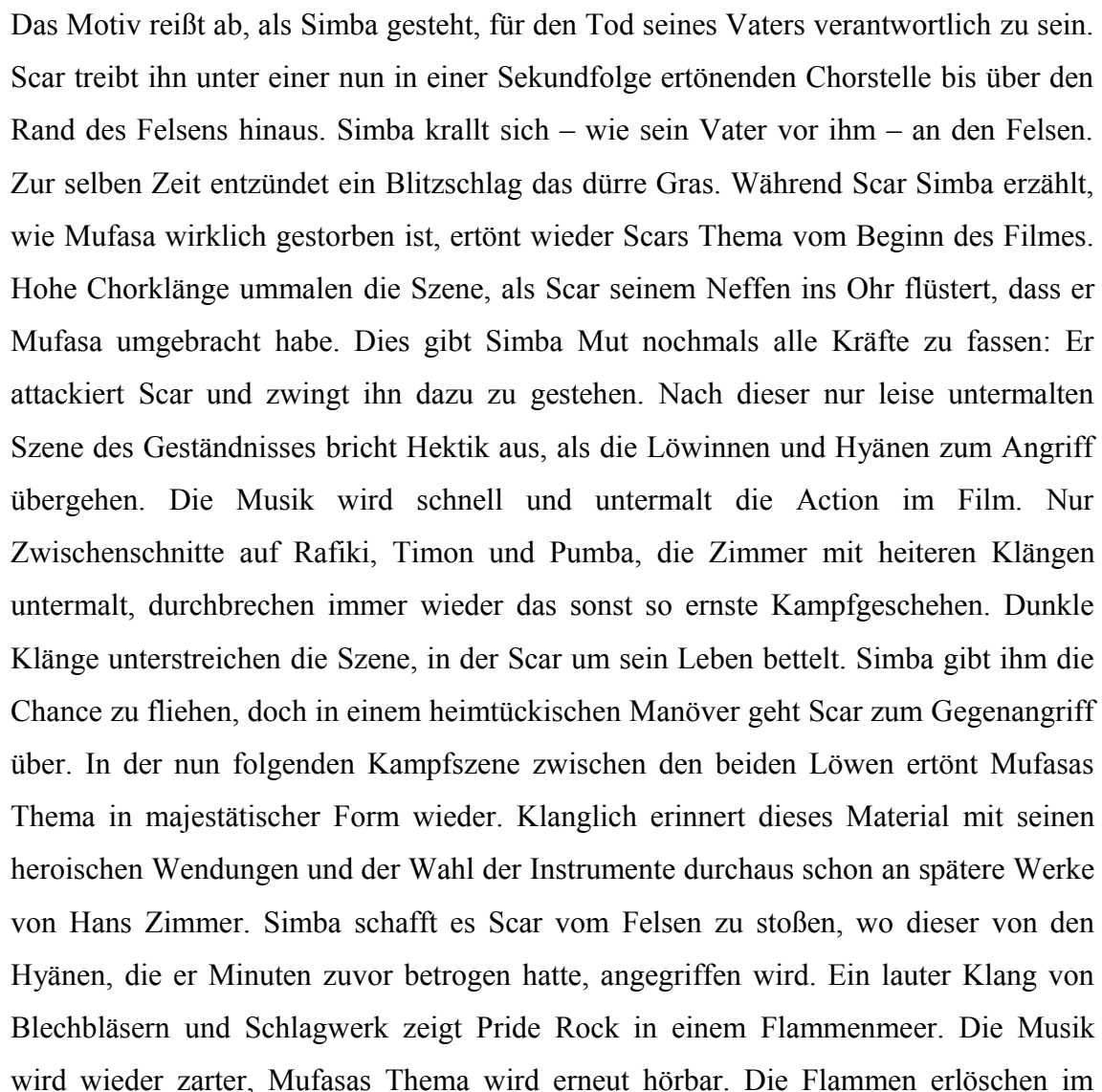
Zimmers Musik setzt mit einer akustischen Beschreibung des etwas schwerfälligen Pumba bei der Jagd ein, tiefe Töne zeigen die Behäbigkeit des Schweins. Die Unbefangenheit der Melodie verschwindet jedoch, als eine Löwin – die nun auch

ausgewachsene Nala – Jagd auf ihn macht. Simba kommt zu Hilfe, actionreiche Musik setzt ein, als die beiden Löwen kämpfen, ändert jedoch schnell ihren Charakter, als Simba Nala wieder erkennt und sich ihr auch zu erkennen gibt. Die alten Freunde begrüßen sich fröhlich, während Timon noch etwas fassungslos die Szene betrachtet. Kleine Themen greifen an dieser Stelle ineinander, Simbas Thema wird mehrfach angedeutet – die Szene schließt auch mit diesem Motiv, bevor Timon den Song „Can You Feel The Love Tonight“ anstimmt.

Hans Zimmer beschreibt die Stimmung in den nächsten Szenen zuerst mit leichten Flötenklängen, bevor er bekannte Melodien nochmals aufgreift. Nala will, dass Simba nach Hause kommt, um ihnen zu helfen, der junge Löwe jedoch verweigert. Kurze Violinklänge stellen seinen inneren Kampf dar, als er auf und ab geht und mit sich selbst spricht.

Der plötzlich auftretende Gesang Rafikis wird zusätzlich von wohlklingenden Chortönen untermalt. Der Affe verfolgt den Löwen mit seinem Gesang. Simbas Thema flackert in diesen Sequenzen immer wieder kurz auf und durchbricht die ruhigen Streicher und Chorklänge. Während der Löwe nun den Affen verfolgt, erklingt lockere, schnellere afrikanische Chormusik. Zimmer macht hier die Bewegungen des Bildes wieder mit seiner Musik mit. Rafiki behauptet, er könne Simba zu seinem Vater bringen und stürmt davon. An dieser Stelle ertönt schnelle Trommelmusik, begleitet von Chorrufen und Chorklängen. Es ist klanglich eine äußerst interessante Stelle, die mit Rafikis „Stop!“ zu einem plötzlichen Ende führt. Als Simba seine Reflexion im Wasser sieht, ertönt ruhige Chormusik – umrahmt von Streichern. Während der darauf folgenden Vision, in der Simba seinen Vater sieht, erklingt Mufasas Thema. Diese drängt Simba dazu sich daran zu erinnern, wer er ist, und nach Hause zu gehen. Mit dem Verschwinden der Vision verblasst auch das musikalische Thema des Vaters und geht in Simbas eigenes Motiv über, der nun beschließt, heimzukehren.

Kraftvolle Chorklänge begleiten Simba auf seiner Reise nach Pride Rock. Tragische Klänge begleiten seine Ankunft, als er erkennt, was aus seiner ehemals so schönen Heimat geworden ist. Eine Einöde breitet sich vor seinen Augen aus. Dunkle Chorklänge lassen Mufasas Thema nochmals schauerlich anklingen, als Simba mit seinen Freunden beschließt Pride Rock zurück zu erobern. Timon und Pumba lenken die



Regen. Simba beginnt in Begleitung erhebender Chortöne, die sein Thema ausführen, den Felsen zu besteigen, um seinen Platz als König einzunehmen. Oben angekommen, hört er erneut die Stimme seines Vaters, die „Remember!“ erschallen lässt. Sein lautes Brüllen zusammen mit den Löwinnen lässt die Chormusik wieder wechseln und in ein schnelles Motiv übergehen, das gleiche, welches Simba auf seiner Heimreise begleitet hat. Wieder überbrückt es einen Zeitsprung, man sieht, wie sich die Umgebung um den Felsen von einer Einöde wieder in ein Paradies verwandelt.

Der Film endet, wie er begonnen hat: Eine Nahaufnahme des Felsens zeigt eine Schar Tiere, die gekommen sind, um den neugeborenen Prinzen – Simbas Sohn – zu ehren. So geht auch die afrikanische Musik wieder in die Melodie von „Circle of Life“ über, dessen finale Sequenz ausgeführt wird. Ein lauter Akzent aus der Percussion lässt die Einstellung von Simbas Sohn wie anfangs auf den roten Titel auf schwarzen Hintergrund umspringen und beendet so den Film.

Zimmers ursprüngliches Ziel war es, den Score ähnlich zu gestalten, wie „The Power of One“ - nämlich unter starker Verwendung von Chor und Percussion, ohne großes Orchester. Je länger Zimmer an dem Animationsfilm arbeitete, desto mehr kam er jedoch von seinem anfänglichen Plan ab. Letztlich präsentiert sich ein schöner, vom Orchester gefärbter Score, der genug afrikanische Elemente beinhaltet, um die Stimmung und Umgebung des Films würdig zu untermalen.

Der Komponist führt in „The Lion King“ sehr viele kleine Themen und Motive ein, viel mehr als man es von seinen Scores gewohnt ist. Er verarbeitet sie nicht stark, nur Simbas Thema weicht in der später zitierten Art leicht von der Tonfolge ab, mit der es vorgestellt wird. Die Themen sind auch klanglich ähnlich, was für das ungeschulte Ohr eine Differenzierung erschwert. Würde man Leute, die „The Lion King“ gesehen haben, bitten, Mufasas oder Simbas Thema zu summen, würden das vermutlich viel weniger Personen schaffen, als wenn man das gleiche für eines der Themen zu „Star Wars“, „Jaws“, „E.T.“ oder „Harry Potter“ versucht. Während also das musikalische Material durchaus thematischen Charakter hat, sind die einzelnen Themen nicht auffällig genug, um sie für den durchschnittlichen Zuseher leitmotivisch erscheinen zu lassen. Zimmer scheut sich in diesem Film nicht, sein Material stark paraphrasierend zu verwenden und

greift dazu auf die Technik des „Mickey Mousings“ zurück. Bei dieser stärksten Form der Paraphrasierung in der Filmmusik wird eine Bewegung am Bild ganz exakt durch die Musik mitgeführt. Kritiker bezeichnen dies mitunter als künstlerisch wenig wertvoll, da das Bild eines Filmes für sich stehen und nicht nur konstant durch die Musik erklärt werden sollte. Eine Szene da und dort mittels Paraphrasierung hervorzuheben und zu stärken gilt nicht als Problem, wenn aber der ganze Film nur aus einer Bewegungsstudie der Bildabläufe besteht, wird der Soundtrack schnell unzusammenhängend und langweilig. Das mag für den herkömmlichen Film auch zutreffen, der animierte Kinderfilm, zu dessen Genre „The Lion King“ auch zählt, sollte hier vielleicht als eine der Ausnahmen erwähnt werden. Auch für Zimmer hängt die Wahl des Stilmittels völlig von Film und Bild ab. Bei einem animierten Film von Walt Disney ist die Entscheidung einfach:

„The Lion King is a really tight musical. Whenever something happens, something happens in the music. They don't call it Mickey Mousing for nothing.“⁴⁵

5.4. Hans Zimmer und seine Mitarbeiter: Remote Control Productions

Hans Zimmer ist geradezu „berühmt – berüchtigt“ dafür, sich mit einem Team von Musikern zu umgeben, welches mit ihm bei unterschiedlichsten Projekten zusammenarbeitet. Ein Grund dafür ist sicher, dass Hans ursprünglich das theoretische musikalische Wissen fehlte, welches notwendig war, um seine Scores selbst zu orchestrieren. Dazu kommt auch noch die Idee der gegenseitigen Inspiration und Hilfe unter den Komponisten – ein Konzept, das Zimmer mit Hilfe der Gründung von „Media Ventures“ umzusetzen versuchte. Das Ziel dieser 1988 gegründeten Firma war es, ein Studio für die Produktion von Film- und Medienmusik zu etablieren. Zusammen mit Zimmers Hollywoodkarriere wuchs auch „Media Ventures“ zu einem Unternehmen heran, das die Zusammenarbeit von Komponisten und Orchestratoren förderte und so jungen Musikern die Chance auf den Start einer Karriere in Hollywood ermöglichen sollte. Nach einer Auseinandersetzung mit Co-Gründer Jay Rifkin wurde aus „Media Ventures“ die Firma „Remote Control Productions“. Bis zum heutigen Tage ist sie eine Plattform für junge aufstrebende Musiker und der hauptsächliche Arbeitsplatz für Hans

⁴⁵ Zimmer, Hans in: Shivers, Will: *Interview with Hans Zimmer*. Film Score Monthly, Issue #49, September 1994, Amherst MA USA, S. 14

Zimmer, wenn er Filmmusik komponiert.

Ein Komponist, der in der Zusammenarbeit mit Hans Zimmer hier genannt werden sollte, ist Klaus Badelt. Schon bei Zimmers Oscar nominierten Score zu „The Thin Red Line“⁴⁶, arbeitete der ebenfalls in Deutschland geborene Komponist an der Seite von Hans Zimmer. Bei diesem Projekt half er dem Oscar-Preisträger beim Orchestrieren und steuerte auch eigene Arrangements zu dem Score bei. Nach dieser gelungenen Zusammenarbeit war es nicht verwunderlich, dass Hans ihn für seine Arbeit an „Gladiator“ erneut hinzuzog. Da dieser Film ein gutes Beispiel für die Zusammenarbeit von Zimmers Team ist und gleichzeitig zu dessen bekanntesten Scores zählt, wird er im Folgenden etwas näher erläutert.

5.4.1. „Gladiator“ (2000)

Sechs Jahre nach seinem Oscarerfolg „The Lion King“ sollte Hans Zimmer wieder Filmgeschichte schreiben: seine Musik zu Ridley Scotts „Gladiator“ zählt zu den bekanntesten überhaupt.

Im Zentrum der Handlung steht General Maximus Decimus Meridius, ein Spanier, der unter Marcus Aurelius für den Ruhm des römischen Reiches kämpft. Als Marcus Aurelius seinem Sohn Commodus verkündet, dass nicht er, sondern Maximus das Erbe Roms antreten soll, bringt dieser seinen Vater kurzerhand um, bevor der Herrscher sein Vorhaben publik machen kann und erteilt zusätzlich den Befehl zur Hinrichtung seines Konkurrenten und dessen Familie. Maximus kann fliehen und versucht seine Frau und seinen Sohn zu retten, kommt jedoch zu spät und findet nur noch ihre Leichen vor dem niedergebrannten Haus vor. Er bricht zusammen und wird bald darauf von Sklavenhändlern aufgelesen, die ihn nach Afrika bringen und dort an den Gladiatorentainer Antonius Proximo verkaufen. Maximus macht sich schnell einen Namen als erfolgreicher Kämpfer und wird mit seiner Truppe schon bald nach Rom eingeladen, um dort im Kolosseum zu kämpfen. Der ehemalige Feldherr erobert die Herzen der Massen und so ist Commodus gezwungen, Maximus' Leben zu schonen, als dieser sich ihm zu erkennen geben muss. Immer und immer wieder hetzt Commodus die

⁴⁶ Siehe Kapitel 6.1

gefährlichsten Gegner auf seinen Erzfeind, der diese jedoch alle bezwingt. Zuletzt beschließt Commodus, selbst gegen Maximus anzutreten, verletzt ihn jedoch vor dem Kampf in der Zelle, um sich den Sieg zu erleichtern. Trotz dieser schweren Beeinträchtigung besiegt Maximus den Mörder seiner Familie, erliegt aber kurz darauf selbst seinen Verletzungen. Unter seinen letzten Atemzügen verkündet er die Wünsche von Marcus Aurelius und wird als Soldat Roms mit allen Ehren zu Grabe getragen.

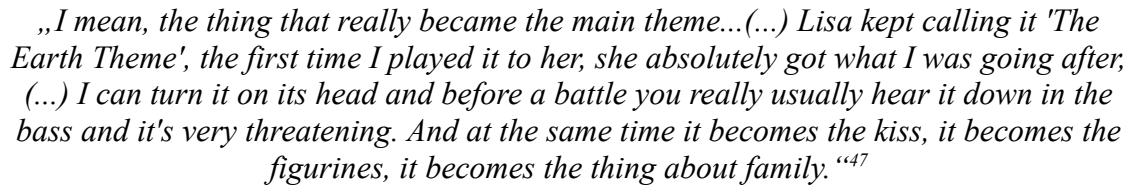
Da eine Komplettanalyse den Rahmen der Arbeit übersteigt, wird nun auf die Musik von „Gladiator“ anhand exemplarischer Szenen näher eingegangen.

Die erste ausgewählte Sequenz beginnt kurz nach dem Beginn des Filmes, der von Lisa Gerrards eindrucksvoller Stimme begleitet wird.

Schauplatz der Szene ist Germanien. Maximus bereitet sich und seine Truppen auf den Kampf gegen die germanischen Horden vor. Hier erhebt sich ein durch Blechbläser heroisch wirkendes Thema, welches von eindrucksvollen Rhythmen getragen wird.



In der Wiederholung kommen Chorstimmen hinzu, die dieses Motiv verstärken. Die Melodie reißt ab, als die Germanen die Leiche des ausgesendeten Kuriers zum Lager zurück schicken. Hier durchbricht Hans Zimmers Gitarrenklang die Stille, begleitet von einer tieferen Solostimme. Die feindliche Horde erscheint, der Kopf des Kuriers wird in Richtung des römischen Lagers geworfen: das bedeutet Krieg. Eines der wichtigsten Themen des Filmes, das „Earth-Thema“, wird nun in einer tiefen Basslinie langsam ausgeführt und repetiert, als Maximus, seiner Gewohnheit folgend, vor der Schlacht in die Erde greift, und sie durch seine Finger rieseln lässt.



⁴⁷ Zimmer, Hans in: „*Composing Gladiator*“. (DVD) *Gladiator Collector's Edition*, Disc 2, o.O., Universal 2000

die Szene in die subjektive Sicht des Feldherren und wird gefühlsbetonter. Schließlich erklärt dieser mit „Roma victor!“ den Sieg. Mit ruhigen Tönen und dem Schnitt auf Marcus Aurelius geht die Schlachtsequenz zu Ende.

Wie schon zuvor erwähnt, hat Hans Zimmer nicht alleine an seinem Score gearbeitet. Die Sängerin Lisa Gerrard und der Komponist Klaus Badelt, mit dem Zimmer auch schon früher gemeinsam gearbeitet hatte, trugen beide maßgeblich zum Erfolg der Musik bei. Die folgende Sequenz wurde von beiden Musikern vertont: Maximus kommt nach Hause und findet die aufgehängten Leichen seiner Frau und seines Sohnes vor seinem abgebrannten Haus vor. Ein einzelner spannungsgeladener Ton leitet die Szene ein. Als er in die Knie sinkt, ertönt Lisa Gerrards klagende Stimme. Gefühlvoll führt sie das Thema aus, als Maximus um seine Familie weint.

Auf dem Weg nach Zucchabar hört man die charakteristischen Töne des Duduk, eines armenischen Instruments, für das Zimmer schon immer etwas schreiben wollte. „*It's really, an Armenian clarinet would be the easiest explanation, and there's one player that is amazing, um, a seventy-two year old man called Djivan Gasparyan.*“⁴⁸ Der Filmmusiker wollte die Szenen in Marokko unbedingt für diesen Duduk-Künstler schreiben, der in Armenien lebt. Obwohl die Chancen schlecht standen, ihn tatsächlich für den Part zu bekommen, gab Zimmer nicht auf – bis sich schließlich eine Gelegenheit in Los Angeles bot. Somit gelang es dem Komponisten erneut, eine einzigartige, seltene Klangfarbe für einen Film zu gewinnen, die in einem typischen Hollywood-Score normalerweise bis dahin kaum zu finden ist. Er löst damit eine wahre Welle aus, denn viele danach entstandene Scores greifen auch zu ethnischen Soloinstrumenten.

Ein weiteres Beispiel für die archaischen Rhythmen Hans Zimmers in „Gladiator“ ist die erste Gladiatorenkampfszene. Eingeleitet wird die Sequenz wieder mit dem „Earth-Thema“, in das sich die ersten perkussiven Rhythmen mischen. Das tonale Material ist hier nicht sehr vielfältig, allerdings gelingt es Zimmer mit den immer schneller werdenden Rhythmen und den langen, aber heroisch wirkenden Tonflächen eine gute, spannende Stimmung aufzubauen. Zu Beginn des Kampfes erklingt auch die Klangfarbe des Duduk erneut. Zimmer steigert im weiteren Verlauf seine Klänge mehr und mehr und lässt den Rhythmus immer schneller werden. Am Höhepunkt dieser langen,

⁴⁸ Zimmer, Hans in: „*Composing Gladiator*“. (DVD) Gladiator Collector's Edition, DVD, Disc 2, o.O., Universal 2000

crescendierenden, rhythmischen Sequenz mischen sich chorähnliche, akzentreiche Stimmen dazu, denen bald eine schnelle Melodie des Duduk folgt. In die Siegesszene in der Arena fügt sich Lisa Gerrards Stimme ein. Als die Szenerie von Afrika nach Rom übergeht, führt Zimmer in einer erhebenden, beinahe wagnerischen Art an den neuen Schauplatz. Die musikalische Sequenz verklingt in einem dunkel geführten, choralen Teil, als Commodus willkommen geheißen wird.

Maximus bekommt die Gelegenheit, im Kolosseum in Rom zu kämpfen. Zu diesem Anlass kehrt Zimmer zu seinem Walzerthema zurück, vor dem Kampf ist dessen Ausführung noch sehr langsam. Als Maximus im Kolosseum Taktiken mit seinen Mitkämpfern austauscht, erklingt wieder das „Earth-Thema“ in der Tiefe. Mit Kampfbeginn ist auch der Gladiatorenwalzer wieder präsent. Während der Schlacht treiben die schnellen, mächtigen Walzerrhythmen den Kampf an. Nachdem dieser gewonnen ist, geht das Stück in das lange heroische 4/4-Thema, welches zu Beginn dieses Abschnitts beschrieben worden ist, über. Damit ist die musikalische Abfolge in diesem Kampf genau umgekehrt zur Schlacht in Germanien.

Der Walzer ist ein sehr prominentes Stück, das in diesem Film mehrmals Anwendung findet – vorzugsweise bei Kampfgeschehen. Zimmers Idee dahinter war es, mittels eines Walzers die „Dualität Roms“ darzustellen: Ein Imperium, das einerseits an der Spitze der Zivilisation steht, sich jedoch auf der anderen Seite diese hohe Stellung durch Härte und Brutalität erkämpft hat. Musikalisch gesehen ist die zivilisierte Seite durch die Vorlage des Wiener Walzers dargestellt. Die wuchtigen Klänge der Blechbläser, die lauten Töne, die wild und akzentreich Zimmers Musikstück mit Kraft versehen, stehen hingegen für die Härte und die Umbarmherzigkeit, mit der sich das römische Reich ausbreitete.

„The funny thing about 'Gladiator' is, there isn't one main theme in there, I actually counted them the other day, there are nineteen themes in this thing, (...) most of them we actually cover in the first fourteen minutes, so the first fourteen minutes are truly an overture to the whole movie.“⁴⁹

In der Produktion von „Gladiator“ war Hans Zimmer für den Großteil der Kompositionen verantwortlich. Seine Stücke – speziell diejenigen, die zu den Kämpfen gesetzt wurden – zeichnen sich durch stark archaische Rhythmen und Klänge aus, was

⁴⁹ Zimmer, Hans in: „*Composing Gladiator*“. Gladiator Collector's Edition, (DVD), Disc 2, o.O., Universal 2000

sicher zur Popularität des Soundtracks beigetragen hat. Dieses Ursprüngliche, Primitive ist etwas, dass nach wie vor einen Großteil der Menschen stark anspricht und beeinflusst. Es weckt Emotionen und Instinkte auf unterbewusster Ebene. Mit dem Duduk und Djivan Gasparyan führt Zimmer einen interessanten neuen Klang ein. Einige Elemente seiner Kompositionen für „Gladiator“ sind Anlehnungen an andere Komponisten wie zum Beispiel Wagner. Auch der zuvor beschriebene Walzer orientiert sich am musikalischen Stil fremder Komponisten:

„Lots of people have commented that this piece reminds them of Holst's 'The Planets', and of course I'm using the same language, the same vocabulary if not the same syntax. I was thinking more of Mussorgsky, of William Walton, of the primal force of Stravinsky.“⁵⁰

Klaus Badelt und Lisa Gerrard ergänzen den Soundtrack mit einfühlsamen Klängen und Themen, die dem Score etwas Ausgewogenheit geben. Andere Mitarbeiter von Media Ventures⁵¹ halfen bei Orchestrierungen und Aufnahmen.

“Steven Spielberg nannte es immer 'Hans Kommune' oder 'Die Selbsthilfegruppe'. Das Problem ist, wir Musiker sprechen eine andere Sprache und es ist schön, Leute um sich zu haben, die diese Sprache verstehen und wissen was man durchmacht.“⁵²

⁵⁰ Zimmer, Hans in: *Gladiator – More Music from the Motion Picture*. CD Booklet, Universal Classics Group, 2001

⁵¹ heute: Remote Control Productions

⁵² Zimmer, Hans in: Riecker, Ariane und Schneider, Dirk: *Hans Zimmer – Der Sound für Hollywood*. TV, LOOKS Medienproduktionen GmbH, Arte 2011

6. Zwei Komponisten – ein Thema: John Williams und Hans Zimmers Umgang mit Krieg und Tod

Nach den individuellen Filmkompositionsanalysen beider Komponisten, die einen Überblick über Stil und Kompositionstechniken vermitteln sollten, folgt nun eine Darstellung, wie die beiden mit ähnlichen Vorgaben umgehen. Zunächst werden hier zwei Filme, die das Thema „Krieg“ behandeln, herangezogen und in ihrer Art gegenübergestellt. Danach werden aus zwei sehr bekannten Werken der Komponisten jeweils die Todesszene eines Helden herausgenommen und diese auf ihre Merkmale untersucht.

6.1. „The Thin Red Line“ und „Saving Private Ryan“

Im Sommer des Jahres 1998 kam Steven Spielbergs Kriegsfilm „Saving Private Ryan“ in die amerikanischen Kinos. Der Film zeigt die Invasion der amerikanischen Truppen in der Normandie im Jahre 1944. Nach der Landung an Omaha Beach stellt sich heraus, dass drei von vier Brüdern der Familie Ryan innerhalb sehr kurzer Zeit gefallen sind. Um der Mutter das Leid zu ersparen eventuell auch noch ihren vierten Sohn zu verlieren, wird beschlossen, den jüngsten Bruder von der Front nach Hause in die USA zu holen. Da der genaue Aufenthaltsort von James Francis Ryan nicht bekannt ist, wird eine Gruppe von acht Mann unter dem Kommando von Captain John H. Miller ausgeschiedt, um den Soldaten heim zu bringen.

Nur wenige Monate nach dem Erscheinen von „Saving Private Ryan“ kam ein weiterer Kriegsfilm in die Kinos: Terrence Malicks „The Thin Red Line“. Auch in diesem Film geht es um den zweiten Weltkrieg, allerdings behandelt dieser die Kämpfe auf der Salomonen-Insel Guadalcanal im Pazifischen Ozean. 1942 landen Truppen der amerikanischen Infanterie auf dieser Insel, um sie von den Japanern zurückzuerobern – der Film zeigt diese Kämpfe und deren Auswirkung auf die dort gelandeten Soldaten. Dieser Film markiert das Comeback von Terrence Malick, dem „Poet des Kinos“, nachdem sich dieser zwanzig Jahre lang völlig aus der Öffentlichkeit zurückgezogen hatte.

	<u>Saving Private Ryan</u>	<u>The Thin Red Line</u>
Regisseur	Steven Spielberg	Terrence Malick
Musik	John Williams	Hans Zimmer John Powell
Erscheinungstermin	24. Juli 1998	25. Dezember 1998
Laufzeit	169 Minuten	171 Minuten
Land	USA	USA
Budget	70,000,000 \$	52,000,000 \$
Box Office	481,840,909 \$	98,126,565 \$

„Saving Private Ryan“ erzielte im Kino eindeutig den größeren Umsatz. Der Film spielte beinahe das Siebenfache seiner Produktionskosten wieder ein, während Malicks Film nicht einmal das Doppelte hereinbrachte. Das lag vermutlich teilweise daran, dass der Inhalt von Spielbergs Kriegsepos wesentlich überschaubarer und strukturierter war, als Malicks intellektuell fordernder Film. Dennoch war „The Thin Red Line“ alles andere als ein Misserfolg. Der Großteil der Kritiken war positiv, manche anerkannte Filmkritiker sehen ihn sogar als den besten Kriegsfilm der heutigen Zeit. Von den sieben Academy Award - Nominierungen konnte jedoch keine gewonnen werden, andererseits erhielt „Saving Private Ryan“, der elf Nominierungen hatte, fünf Oscars.

Beide Filme – und damit sowohl John Williams als auch Hans Zimmer – erhielten eine Nominierung für ihre Filmmusik: Best Music / Original Dramatic Score.

Anhand der Anfänge beider Filme wird im Folgenden gezeigt, wie Spielberg und Malick ihre Filme eröffnen und wie John Williams und Hans Zimmer mit diesen Eröffnungen die ersten Melodien ihrer Scores präsentieren.

„Saving Private Ryan“ beginnt mit der Einblendung der weißen, schlichten Credits auf schwarzem Hintergrund. Dazu ertönt ein einsames Hornsolo, in dessen Pausen im Militärrhythmus Trommeln antworten. Die erste Einstellung des Filmes zeigt die amerikanische Flagge, die im Wind weht. Das Horn wird nun von einem Bläser- und Streicherensemble verstärkt, während man einen Mann einen Militärfriedhof ansteuern sieht. Die Szene ist sehr emotional und wird von der Musik John Williams' hervorragend gestützt. Der Veteran bricht am Grab eines Soldaten weinend in die Knie.

Die nächsten Einstellungen zeigen unzählige Reihen von Gräbern. Die Einstellung springt zurück auf den von seiner Familie umgebenen Mann – die Musik wird nun zunehmend dunkler und dramatischer. Klänge der nächsten Szene schwappen in die Nahaufnahme der Augen des Veteranen über – der Zuschauer erfährt nun dessen Geschichte. Die nächste Einstellung lässt die Musik schnell im Meeresrauschen des Wassers von Omaha Beach im Jahre 1944 verebben. Die folgenden zwanzig Minuten der berühmten Schlacht bleiben völlig unvertont – ein Merkmal dieses Films, das auf alle Kampfscenen zutrifft.

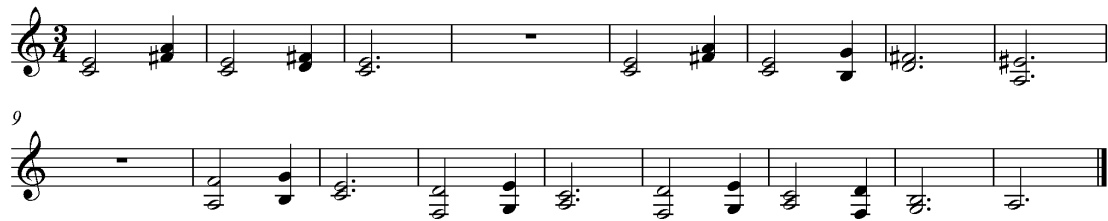
In der eben beschriebenen, dialogfreien, etwa vier-minütigen Einleitung kann John Williams mit seiner Musik den Gang des Veteranen zum Grab emotional gut mittragen und die Stimmung einfangen. Der Rhythmus der Pauke und der Militärtrommel ist ein wiederkehrendes Motiv in diesem Film.



Es taucht im Film immer wieder auf und begleitet auch das abschließende Stück des Films „Hymn to the Fallen“.

„The Thin Red Line“ beginnt ohne Musik nur mit Naturgeräuschen. Auch hier wird der Titel als weiße Schrift auf einfarbigem schwarzen Hintergrund präsentiert. Es mischt sich ein Klang auf D dazu – angelehnt an den Anfang von Avo Pärts „Annum per annum“ für Orgel. Er verschwindet langsam unter dem Voice Over eines Soldaten. Nun ertönt der Chorgesang „In Paradisum“ aus Gabriel Faurés Requiem, während friedliche Bilder der Einwohner eines melanesischen Dorfes gezeigt werden. Ein Soldat kommt ins Blickfeld, der mit ihnen zusammen zu leben scheint. Er rudert mit einem kleinen Boot die Küste entlang. Kurz darauf sieht man ihn an Land stehen, die friedliche Bevölkerung betrachtend. Die Klänge des Requiems verstummen und machen Platz für Hans Zimmers Musik. Als der Soldat Robert Witt im Voice Over über den Tod seiner Mutter spricht, erklingt eines der Motive des Films⁵³:

⁵³ Die Motive, die nicht bestimmten Situationen oder Personen zugeordnet werden können, sind mit Nummern versehen.



Motiv 1

Der Soldat zweifelt an der Unsterblichkeit und hofft, dass er – wenn seine Zeit gekommen ist – dem Tod mit der gleichen Ruhe gegenüber stehen kann wie seine Mutter. Melanesische Melodien werden hörbar, man sieht Witt mit der Bevölkerung interagieren.

Eines der Themen, das die Bevölkerung auch kurze Zeit später im Chor erklingen lässt, wird in einer schönen ausgeschmückten Art instrumental in Streicherklängen von Hans Zimmer als Thema präsentiert:



Dorfmotiv

Nach diesen harmonischen Szenen wird die Idylle zerstört: ein amerikanisches Militärschiff greift Witt und einen zweiten Soldaten, der mit ihm desertiert ist, auf.

In den Einleitungen der beiden Filme kann man einige Merkmale erkennen, die sich mehr oder weniger auf den restlichen Verlauf der Werke übertragen lassen. John Williams unterlegt die ruhige, beginnende Szene mit seinen getragenen Bläser- und Streicherstimmen. Nach vier Minuten springt der Film in ein blutiges Gefecht, das etwa zwanzig Minuten andauert und keinerlei musikalische Begleitung aufweist. Dies ist mit Absicht so gemacht: die Schlachtszenen sollen realistisch wirken, der Klang der Panzer und Gewehre soll im Vordergrund stehen. Aufgabe der Musik ist es in diesem Film, die emotionaleren, stilleren Szenen voranzutragen und zu stärken.

Während der Kampfsequenzen in „Saving Private Ryan“ ist es die Aufgabe des äußerst ausgefeilten Sound Designs, die Anspannung steigen zu lassen und den Zuschauer in die

Mitte des Kampfgeschehens zu versetzen. Es wurden Veteranen allein zu dem Zweck interviewt, um ein realistisches Klangbild zu schaffen, jeder Schuss und Einschlag wurde eigens vertont, um dem Publikum den Eindruck zu vermitteln, die Kugeln flögen durch den Kinosaal. Mit dieser Absicht hinter den Schlachtszenen wäre Musik wohl auch wirklich absolut fehl am Platz gewesen. Da der Film natürlich mehrere Kampfszenen zeigt, reduziert das die Länge von Williams' Score beträchtlich. So gibt es in dem Film – anders als in vielen anderen seiner Filmmusiken – keine wirklich ausgefeilten Leitmotive. Das vorhin erwähnte rhythmische Trommelmotiv zieht sich zwar wiederholt durch den Film, es ist aber genauso wenig einer bestimmten Person zugeordnet, wie das andere Thema, welches das erste Mal nach der Schlacht von Omaha erklingt und mehrmals im Film zitiert wird. Es ist im Grunde das Hauptthema – keiner Person zugeordnet – und wird in den verschiedensten Situationen eingesetzt. Am Ende der zuvor erwähnten Schlacht werden die Leichen gezeigt – das von Blut rot gefärbte Meerwasser wäscht über sie hinweg. Nach den grauenhaft realistischen Szenen des Kampfes braucht der Zuseher nun ein emotionales Ventil: Als Captain Miller die vielen Leichen seiner Truppen am Strand sieht, ertönt John Williams' Hauptthema, um die Emotionen des Publikums über die grausamen Ausmaße der Schlacht zu verstärken:



Es ist ein simples Thema, welches jedoch sehr vielseitig eingesetzt wird und damit sehr effektiv und bewegend wirkt. Es spannt den Bogen über die Einstellung der Damen, die die Meldungen der Gefallenen schreiben, bis hin zur Mutter der vier Brüder.

Das nächste Mal ist dieses Thema hörbar, als Captain Miller sich mit seinem Trupp auf den Weg macht, um Ryan zu finden – etwa bei 39 Minuten nach Filmbeginn. Nach ungefähr 1 Stunde 19 Minuten ist es erneut vernehmbar, als sie verlässliche Hinweise finden, wo sich Ryan aufhalten soll.

Szenen wie den Tod des Sanitäters Irwin Wade unterlegt Williams mit einer sehr dunklen, traurig – depressiv klingenden Musik. Die flächigen, tiefen Streicherklänge

setzen mit den letzten Atemzügen ihres Kameraden ein. Ein Motiv, das aus drei Tönen besteht, prägt den Charakter der Szenen.

Ryan wird gefunden – diese Stelle ist jedoch ohne Musik gehalten, dafür erklingt das Hauptthema erneut nach etwa 1 Stunde 50 Minuten, als sie die Verteidigung der Brücke gegen die Deutschen planen. Knappe fünf Minuten später erfolgt der Einsatz diegetischer Musik: zuerst aus der Ferne hörbar, bis Miller erklärt um welche Sängerin es sich handelt: Edith Piaf. Kurz danach wird auch das Grammophon im Bild sichtbar. Die ganzen Szenen dienen der Entspannung vor dem Gefecht und einem letzten Beisammensein der Kameraden. James Ryan lernt Captain Miller besser kennen. Das Herannahen der deutschen Kriegsmaschinerie lässt die Musik verstummen, indem die Soldaten die Nadel von der Schallplatte nehmen und ihre Positionen zum letzten Gefecht des Films einnehmen.

Während der folgenden Schlacht hört man – dem Stil des Films gemäß – keine Musik. Die setzt erst wieder ein, als sich die Deutschen ergeben. Dunkle Töne leiten bei knapp 2 Stunden 29 Minuten in das Hauptthema ein. Es untermalt die letzten Momente von Captain Miller, bevor dieser seinen Verletzungen erliegt.

Die Szenen nach dem Kampf zeigen die Umgebung des gefallenen Captain Miller. Ein Soldat entnimmt der Brusttasche des Captains dessen Brief an seine Frau – Ryan und der von Miller am Anfang des Films rekrutierte Timothy Upham bleiben betreten bei dem toten Körper des Captains. Als Voice Over erklingt die Stimme des Generals, mit dem Inhalt des Lincoln Briefes an die Mutter von James Ryan. Der junge Soldat blickt auf Miller hinab, die Kamera nimmt sein Gesicht von unten auf – langsam verwandelt es sich in das Gesicht des Veteranen vom Beginn des Films. Während dieser Szenen lässt John Williams nochmal die Erinnerung an den Anfang des Films aufleben, indem er diese Motive wiederholt. Er stellt seiner Frau die Frage, ob er ein guter Mensch sei, diese bejaht das – dann salutiert er vor Millers Grab. Danach wird zur ersten Einstellung des Films zurückgeblendet – die amerikanische Flagge ist zu sehen. Im Abspann erklingt nun die Komposition „Hymn to the Fallen“ mit einem neuen Thema:



Diese Melodie findet sich wirklich erst zum ersten Mal im Abspann, es wird während des Filmes nicht einmal angedeutet. Es wird von einem Chor ausgeführt und soll so etwas wie ein Requiem sein, für all die Soldaten, die gefallen sind.

„It is a piece of music and a testament to John Williams' sensitivity and brilliance that, in my opinion, will stand the test of time and honor forever the fallen of this war and possibly all wars.“⁵⁴

Zurück zu Hans Zimmers Score von „The Thin Red Line“. Es werden vor allem die Szenen, die neues Themenmaterial vorstellen, genauer beschrieben. Inhaltlich ist der Film manchmal etwas unzusammenhängend bzw. fehlt ihm eine klar verfolgbare Linie. Das Haupt-Stilmittel dieses Filmes ist es, Bilder und Erinnerungen der Soldaten sowie Voice Overs einzuflechten, um so Einblick in die Gedanken und Charaktere der Protagonisten zu bekommen. Diese Szenen sind im Grunde mit thematischem musikalischen Material untermauert. Manchmal vermischen sich diese Voice Overs, sodass man nicht 100% sicher ist, wer gerade spricht. Das ist vermutlich mit Absicht so gemacht, der Film soll den Horror des Krieges auf psychischer Ebene darstellen – jeder Soldat hat seine Probleme, seine Geschichte. Während sich „Saving Private Ryan“ hier vielmehr auf die Sicht eines einzelnen Menschen – nämlich Captain Miller – konzentriert, ist „The Thin Red Line“ ein Mosaik an Charakteren und Bildern, was eine detailreiche Verfolgung des Inhalts sehr langatmig machen würde.

Nachdem Robert Witt von den Soldaten des Militärschiffs aufgegriffen worden ist hat er eine Unterredung mit seinem Sergeant Edward Welsh, der ihn wieder in den Dienst zurückholt, auch wenn Witt offensichtlich der Enthusiasmus für den Militärdienst fehlt. In seiner Zelle zurückgelassen, denkt der Soldat über das Geschehene nach. Ein Quart /

⁵⁴ Spielberg, Steven in: Williams, John: *Saving Private Ryan – Music from the Original Motion Picture Soundtrack*. Booklet für die CD, Dreamworks Records, Universal City CA USA 1998

Terzmotiv wird etabliert, welches im Film oftmals wiederkehrt. Darüber folgt ein langsames Thema im $\frac{3}{4}$ Takt:



Stone in my heart - Motiv

Man kann auch hier nicht von Leitmotiven im Stile eines John Williams Score sprechen, da sie nicht immer fixen Personen, Emotionen oder Situationen zugeordnet sind. Es handelt sich vielmehr um Themen, die in den unterschiedlichsten Szenen aufgegriffen und angewendet werden.

Auf dem Deck des Militärschiffs spricht Colonel Gordon Tall mit seinem Vorgesetzten über die Invasion und die Bedeutung derselben. Ein Voice-Over des Colonels, sowie ein bedrohliches Motiv Hans Zimmers, das im Folgenden als Bedrohungsmotiv bezeichnet wird, gibt Aufschluss über die wahren Gefühle des Colonels, der hofft, bei dieser Schlacht Ruhm und Ansehen zu erwerben um vielleicht doch noch die in seinen Augen lange überfällige Beförderung zu kassieren.



Bedrohungsmotiv

Unter Deck erholen sich die Soldaten vor ihrem bevorstehenden Auftrag. Manche der Soldaten denken, es sei die Schuld des Captains, dass die C- Company scheinbar immer ein schlechtes Los zieht. Doch auch der Captain der Truppe hat keinen einfachen Job. Für ihn ist es wichtig, seinen Männern das Leben zu erhalten und sie nicht im Stich zu lassen. Während dieser Szenen erklingt ein Motiv, das ebenfalls einige Male – und meist bezugnehmend auf den Captain – zitiert wird. Es hat seinen Ursprung in der amerikanischen Folk – Hymn „Christian Race“, 1868. Zimmer übernahm die zwei

Hauptstimmen und arrangierte sie auf eine instrumentale Variante. Das Thema wirkt weich und leicht und ertönt gerne zusammen mit dem Charakter des Captains.



Christian Race – Thema

Wie man später im Film durch eine der Erinnerungsüberblendungen erfährt, ist der Captain ein religiöser Mann, dem die Sicherheit der ihm Unterstellten das Wichtigste ist. Daher ist der spirituelle Hintergrund der ausgesuchten musikalischen Vorlage hier besonders gut gewählt.

Unmittelbar danach erklingt wieder das bereits bekannte Quart / Terzmotiv, und zwar während der Soldat Jack Bell beginnt, einem seiner Kameraden von seiner Frau zu erzählen. Da er es nicht aushielt von ihr getrennt zu sein, gab er seinen Posten im Pionierkorps nach vier Monaten Dienst auf und kehrte nach Hause zurück. Seine Vorgesetzten trugen ihm dies nach und sorgten für seinen Einberufung zur Infanterie. Die Erinnerung an seine Frau gibt ihm jedoch Hoffnung.

Die Kompanie landet auf Guadalcanal – die Landung spielt sich anders ab als in „Saving Private Ryan“. Dort werden sie bei der Ankunft am Strand heftig angegriffen, während diese Soldaten bis auf einen Einheimischen auf keine Menschen stoßen. Zimmer begleitet diese Reise mit leichten perkussiven Rhythmen. Malick wählt beeindruckende Aufnahmen der Pflanzen und Tierwelt, durch die sich die Soldaten bewegen. Damit wird die Schönheit der Natur neben die Hässlichkeit des Krieges gestellt. Dazu legt er erneut ein Voice Over in den Soundtrack, diesmal den von Jack Bell, der sich wieder an seine Frau erinnert und seinen Wunsch nach einer heilen Welt darstellt. Dies wird mit einem weiteren musikalischen Thema ausgemalt:



Abfallendes Dreiermotiv

Die Kompanie stößt auf Leichen, sie lassen den bevorstehenden Kampf erahnen. Die Musik ist dabei dezent im Hintergrund, lange tiefe Klänge malen das Stimmungsbild dieser Situation. Als die Männer im Zwischenlager der Soldaten, die dort die Stellung halten, eintreffen, zeigt der Film die missliche Lage der Überlebenden: es sind dies verwundete, verzweifelte Menschen. Robert Witts Voice Over und das Thema, das erstmals in seiner Zelle hörbar war (Stone in my heart – Motiv), erklingen, als er das Leid sieht und versucht, für seine Kameraden da zu sein.

Der Trupp erreicht die Position in der Nähe eines Hügels mit einem japanischen Bunker. Dort haben die Feinde Maschinengewehre ausgerichtet, mit denen sie jeglichen Angriff, der über den Hügel kommt, leicht abwehren können. Der Colonel befiehlt dennoch einen Frontalangriff, was für einen Großteil des Trupps den sicheren Tod bedeuten würde. Der Captain sorgt sich um das Wohlergehen seiner Männer. Er erinnert sich zurück, und das wird mit dem Christian Race - Motiv hervorgehoben. Die Musik geht mit Anbruch des Tages und der Stimme des Colonels über den Funk in das Bedrohungsmotiv der kleinen Terz über.

Am nächsten Tag beginnt der Beschuss des feindlichen Bunkers. Während dieser ersten Schlachtszenen ist keine Musik zu hören. Die Soldaten warten auf das Ende des ersten Bombardements, um sich dann den Hügel hinaufzuwagen. Als sie sich durch das hohe Gras anzuschleichen versuchen, wird dies nur mit dem Rascheln des Grases und sehr dezenten Klängen hörbar gemacht.

Sobald die ersten Soldaten den Hügel erklimmen wollen, werden sie sofort niedergeschossen. Die Musik hält sich hier sehr im Hintergrund. Als das Kommando für alle Soldaten kommt den Hügel zu stürmen und sie einfach nur niedergemetzelt werden erklingen sehr tiefe Klänge, die die hektischen Soundeffekte auf diegetischer Ebene unterstützen. Die Musik ist hier keine Ablenkung zum Kriegsgeschehen, allerdings ist das Sound Design dieser Schlachtszenen nicht mit dem von „Saving Private Ryan“ gleichzusetzen, wo der Einschlag der Kugeln so deutlich zu hören ist wie in keinem anderen Kriegsfilm. Die Berichterstattung an den Colonel wird mit dem Bedrohungsmotiv untermalt. Die Szenen wechseln zwischen Kampf und Ruhephasen. Teilweise werden die Schlachtszenen mit düsteren Tönen unterstützt, manchmal wird die Musik aber auch ausgesetzt. In „The Thin Red Line“ gibt es also kein so strenges

Konzept über den Einsatz der Musik wie in „Saving Private Ryan“. Als durch einen Unfall eine Granate hochgeht, durch die einer der Soldaten – Sergeant Keck – stirbt, setzen Trauertöne ein, um die Szene zu unterstreichen. Das erste Motiv des Filmes erklingt zuerst in seinem 2. Teil und geht dann in ein trauriges Streichermotiv über.



Trauermotiv

Darunter ertönt das Quart/Terzmotiv, welches sich mit diesem Thema gut mischt. Auch der Soldat Mike Tella wird schwer verwundet. Sergeant Welsh versucht ihn aus dem Schlachtfeld zu bergen, was jedoch unter dem kontinuierlichen Feuer der Feinde und den Schmerzen, die der Soldat verspürt, nicht möglich ist. Tella ist sich seines Todes gewiss und bittet darum, alleine gelassen zu werden. Welsh hinterlässt dem jungen Soldaten genügend Morphinum, damit sich dieser zumindest das Ende erleichtern kann. Dazu erklingt ein dramatisches Motiv aus absteigenden Melodien, verstärkt durch den schicksalshaften Klang einer Glocke.

Colonel Tall befiehlt mit dem Frontalangriff fortzufahren, Captain Staros verweigert den Befehl jedoch, um seine Männer zu schützen. Während dieser Szene erklingt erneut das auf einer kleinen Terz basierende Bedrohungsmotiv, welches dann wieder in einzelne leichte Töne übergeht. Der Captain versucht für seine Männer da zu sein und sie zu beruhigen, als sie einen ihrer Kameraden verlieren. Dabei erklingt das Christian Race Thema.

Der Colonel erreicht die mittlerweile entschärfte Szene und stellt Staros zur Rede, der die geänderte Situation erklärt. Dazu hört man weiterhin das Thema des Captains, bis es in der nächsten Einstellung verklingt. Ein kleiner Trupp wird zu einem Aufklärungseinsatz geschickt, um die Stärke des Bunkers herauszufinden. Ein Trupp Freiwilliger beschließt den Bunker flankierend zu attackieren. Vor der Attacke führt Sergeant Welsh eine Unterhaltung mit Robert Witt. Er befürchtet, dass Witt diesen Krieg nicht überleben wird und fragt, was für einen Unterschied ein einzelner Mann schon machen kann. Im Hintergrund ertönt an dieser Stelle eines der melanesischen

Dorffthemen in instrumentaler Form. Erst im Abspann erklingt es in seiner vokalen Form, wird aber von Zimmer wiederholt instrumental angedeutet.



Melanesisches Thema

Immer wieder wird man mit den düsteren Gedanken der Soldaten konfrontiert. Das melanesische Thema geht in das Bedrohungsthema über, als einer der überlebenden Soldaten mit seiner neuen Situation kaum zurechtkommt. Jack Bells Erinnerung an seine Frau wird wieder mit dem Motiv aus dem Track „Stone in my Heart“ unterstützt. Der Flankeneinsatz am nächsten Tag ist ein Erfolg und ermöglicht der Kompanie die Einnahme der japanischen Stellungen. Der erste Teil des Einsatzes ist ohne Musik ausgeführt, erst später mischen sich Sounds hinzu. Sobald der Bunker ihnen gehört, stürmt die Kompanie das Dorf. In diesen Szenen nimmt Zimmer alleine mit den Basstönen sein kommendes Thema vorweg. Je intensiver der Kampf wird, desto auffallender drängt die Musik in den Vordergrund, das fallende Dreiermotiv wird wieder hörbar und erreicht dramatische Ausmaße. An dieser Stelle vermittelt die Musik Mitgefühl für die amerikanischen Soldaten und den sich fürchtenden Feind gleichermaßen, Glockentöne stützen den Bass und geben dem Thema etwas Finales beinahe wie eine Totenglocke, die über dem ehemals feindlichen Lager hängt. Die Japaner dort sind am Verhungern und wehren sich kaum noch. Die Mission ist ein Erfolg. Ein kritisches Voice Over eines Soldaten und die von Malick gewählten Bilder geben dem Sieg jedoch einen bitteren Beigeschmack.

Der Captain wird seines Kommandos enthoben, da er nach Ansicht des Colonels zu weich dafür ist. Es soll aber ein ehrenvoller Abschluss für den Captain sein, der Colonel will ihm sogar noch eine Medaille verleihen. Als Belohnung wird die Kompanie auf eine Woche zum Ausrasten geschickt, die keiner der Soldaten so richtig genießen kann. Selbst Colonel Tall scheint bedrückt und anstelle des sonst so oft mit ihm verbundenen Bedrohungsmotivs erklingt das Thema, das zuvor so oft mit Captain Staros und dessen

Sorge um seine Männer verbunden war. Der Colonel sieht die toten Männer rund um sich herum. Verbunden durch das thematische Material wechselt die Einstellung zu den in Brand gesetzten Gebäuden des feindlichen Lagers. Die Männer danken dem Captain für sein Engagement und sind unglücklich, dass er abgezogen wird. Voice Overs schildern die nach wie vor missliche Lage, unterstrichen von Zimmers Musik.

Jack Bell erhält einen Brief von seiner Frau, in dem sie ihn um die Scheidung bittet, da sie sich alleine fühlt, in jemanden anderen verliebt hat und wieder heiraten will. Das Quart/Terzmotiv wird hier weiter ausgebaut. Es ist eine der emotionalsten Stellen, da einem der Soldaten der Anker zur alten heilen Welt komplett entrissen wird. Auch Witt fühlt sich in seinem melanesischen Dorf nicht mehr richtig zu Hause, die Einwohner scheinen ihm nicht mehr so zu trauen, die Kinder weichen vor ihm zurück. Das Motiv 1 erklingt zum Voice Over des Soldaten Witt. Dieser kehrt zum Lager zurück und sieht sich um, sieht seine Kameraden – unter anderem auch den nun alleine im Gras sitzenden, um seine Ehe trauernden Bell. Dazu hört man das Christian Race Motiv, das zuvor oftmals den nun abwesenden Captain begleitet hat. In einem neuerlichen Gespräch zwischen Sergeant Welsh und Robert Witt vernimmt man nach einem kurzen Anklingen des Quartmotives erneut das instrumentale melanesische Thema aus dem Abspann.

Sergeant Welsh wandert zwischen seinen Kameraden umher. Zu dem Voice Over des Soldaten Train taucht das Stone in my Heart Motiv auf, das dann schließlich in dem Quart / Terzmotiv verklingt.

Die Kompanie wird ausgeschiedt, um an einem Fluss zu patrouillieren. Als die Japaner sich ihrer Position nähern, befiehlt der noch eher unerfahrene Lieutenant, der das Kommando hat, einem kleinen Team, flussaufwärts die Gegend auszukundschaften. Witt meldet sich freiwillig um das Team, das aus zwei sehr jungen Soldaten besteht, zu begleiten. Die Idylle der Umgebung holt den Zuseher für kurze Zeit aus der Kriegsszenerie. Es ist kaum fassbar, dass Grausamkeit und Schönheit so nahe beieinander liegen können. Die Musik macht die herannahende Gefahr jedoch langsam mit tiefen Tönen und Perkussionsklängen deutlich. Der Trupp stößt auf eine japanische Abteilung – die Männer werden attackiert. Um seinen Kollegen die Zeit zu verschaffen, die sie brauchen um die Information zum übrigen Teil der Patrouille zu bringen,

beschließt Witt, die Japaner aufzuhalten. Dazu erklingt das Trauerthema, das erstmals etabliert wurde, als die Granate ihrem Kameraden das Leben nahm. Dieses thematische Material mischt sich mit dem klanglich und melodiös sehr stark verwandten Stone in my Heart Motiv, welches ja auch zusammen mit Witt in der Zelle eingeführt wurde. Mit dem Quart / Terzmotiv untermauert wächst es so zu einem großen Thema zusammen. Die Musik an dieser Stelle deutet Witt's Schicksal schon an.

Robert Witt startet ein Ablenkungsmanöver und wird schließlich von japanischen Soldaten eingekreist. Die Verfolgungsszenen werden lediglich von starken Trommelrhythmen begleitet. Als ihn die Soldaten umzingeln, ist vorerst keine Musik hörbar, man vernimmt nur die Klänge der Natur und die für Witt unverständliche Sprache der Japaner. Erst nach einer Weile mischen sich lange, zarte Töne hinzu. Als die Feinde mit Gewehren auf ihn zukommen, findet er die Ruhe, die seine Mutter vor ihrem Tod hatte. In langsamen breiten Tönen wird das erste Dorfthema im Zusammenhang mit seinem Tod angedeutet. Sein Opfer rettet der Truppe das Leben. Als Sergeant Welsh an Witts Grab trauert, taucht erneut das erste Thema des Films erneut. Es verklingt in der nächsten Szene, in der die C – Kompanie einen neuen Kommandanten, Captain Bosche, erhält. Zu Zimmers Basstönen erklingt Sergeant Welshs Voice Over. Die Kompanie verlässt die Insel und geht zurück an Bord des Schiffes. Schließlich erklingt nochmals die langsame, zarte Melodie des Stone in my Heart - Motivs, während sich das kritische Voice Over des Soldaten Train fortsetzt. Das Schiff verlässt die Insel zu langsam ausklingenden Tönen. Man sieht das offene Meer und die Insel aus der Distanz. Doch anstelle des erwarteten Schlusses, der auch mit der verklingenden Musik angedeutet wird, zeigt Malick noch drei Einstellungen des Lebens auf der Insel ohne die Soldaten. Musik ist dazu nicht hörbar, nur der Klang der Natur ist zu vernehmen. Mit dem Abspann wird nun noch einmal das von Hans Zimmer im Film instrumental angedeutete melanesische Thema in seiner chorischen Fassung ausgeführt.

Die zwei hier behandelten Scores sind vermutlich für beide Filmmusiker nicht besonders repräsentativ. Aber gerade das ist es warum es sich lohnt, sie genauer unter die Lupe zu nehmen: Wie arbeiten die beiden Komponisten in außergewöhnlichen Situationen?

Hans Zimmer wurde sehr früh mit seiner Arbeit an „The Thin Red Line“ beauftragt. Malick wollte den Score möglichst bald zur Verfügung haben, da er die Musik zum Teil am Set spielen wollte, um sich und die Crew in die richtige Stimmung zu bringen.

Dies steht schon in großem Gegensatz zu Williams Herangehensweise an „Saving Private Ryan“. John Williams zieht es vor, den Film anzusehen und von dort ausgehend seine Musik zu entwickeln. Wenn möglich versucht John Williams – wie auch in „Saving Private Ryan“ – das Skript nicht zu lesen bevor er den Film sieht, da er es vermeiden möchte, durch das Skript eventuelle Vorurteile dem Film gegenüber zu entwickeln. In der Zusammenarbeit mit Steven Spielberg ist diese Herangehensweise glücklicherweise oftmals möglich. In der Spotting Session sehen sich die beiden den Rohschnitt des Films mehrmals an und entscheiden so, welche der Szenen vertont werden sollen. Einer der wichtigsten Punkte dabei war sicherlich die Entscheidung, dass die Musik bei allen Schlachtszenen fehlen sollte, um den realistischen Eindruck zu stärken und dem Sounddesign Platz zu machen. Die Sequenzen danach sind dafür umso länger und dichter mit Musik gefüllt. Das gibt dem Film eine Struktur und eine für den Zuseher gute emotionale Balance.

Bei den Aufnahmen des Scores mit dem Boston Symphony Orchestra bat John Williams den Schauspieler Tom Hanks, den Beileidsbrief von Abraham Lincoln, der im Film von General Marshall gelesen wird, für das Orchester vorzutragen, um so die Stimmung des Stücks zu vermitteln. Dies ist im Grunde der umgekehrte Prozess zur Herangehensweise Malicks, bei dem die Musik die Leute am Set inspirieren soll. Bei „Saving Private Ryan“ beflügelte der ausdrucksvolle Vortrag eines Schauspielers die Instrumentalisten.

Für beide Komponisten gab es noch zusätzliche Herausforderungen. Hans Zimmer musste seine Arbeit nicht nur sehr schnell schaffen, Malick wollte auch noch, dass Zimmer die Anzahl an elektronischen Instrumenten in diesem Score auf ein Minimum reduziert und mit mehr herkömmlichen Instrumenten arbeitet. Für den Musiker, der bis dahin sehr gerne auf den elektronischen Instrumentalapparat zurückgegriffen hatte, war dies etwas Neues. Weiters war die Art der Handlungsschilderung und Erzählstruktur, die in „The Thin Red Line“ verwendet wurde, ungewöhnlich und nicht gerade einfach. Es gibt keine zentrale Figur, um die sich die Geschichte dreht, sondern es wird das

Schicksal der gesamten Gruppe gezeigt. Beim ersten Ansehen des Films weiß man oft nicht, wer gerade spricht, die Bilder erscheinen manchmal zusammenhanglos. Zimmers Musik bahnt sich mit kleinen Motiven einen Weg durch dieses Dickicht. Wie schon eingangs erwähnt kann man sie nicht als Leitthemen im eigentlichen Sinne sehen. Die Motive geben dem Film jedoch Halt und bilden einen kleinen roten Faden, an dem sich die Zuseher orientieren können, ohne dass das sehr freie Konzept des Films an sich beeinträchtigt wird. Zimmers Stücke in diesem Score haben auch die Möglichkeit, gut für sich selbst als Musikstücke zu stehen, vielleicht gerade, weil er die Musik kreierte, bevor das Bild dazu fertig war. Zimmer und Malick kollidierten oft mit ihren Ideen. So wollte der Komponist beispielsweise als Basis für den Film die kleine Terz wählen, während der Regisseur den offenen Ton der reinen Quint bevorzugte. Hans Zimmer erzählt:

„I went back to my studio and I wrote this whole piece which breaks every rule you learn at music school, because it's all minor thirds, everything moves in the wrong way, (...) it's eleven bars as opposed to eight or twelve or sixteen, so it breaks every rule. (...) I took it to Terry and we put it against the movie and it was the first time anything in the movie worked, I mean it was the first time anything that Terry had shot worked.“⁵⁵

Für John Williams war es allerdings neu, so wenig Musik für Spielberg zu schreiben. Die typischen Leitthemen, die in den meisten Fällen die Filmmusik von Williams prägen, fehlen bis auf ein Hauptthema, das für den ganzen Film repräsentativ ist. Im Normalfall versucht er sein finales Stück zu Beginn der Kompositionsarbeit zu schreiben – nicht so in diesem Score – „Hymn of the Fallen“ war das letzte Stück das er für den Film komponierte. Das bewegendste Thema des Films ist ungewöhnlicherweise erst während des Abspanns zu hören. John Williams nutzt das Talent hervorragender Solisten, um Emotionen beim Filmpublikum wachzurufen. Die amerikanische Fahne flattert als erste und letzte Einstellung über den Bildschirm, getragen von würdevollen Tönen, die Ruhm und Ehre der gefallenen amerikanischen Soldaten würdigen. Blechbläser und Militärtrommel sind aus einem Kriegsfilm ohnehin kaum wegzudenken.

⁵⁵ Zimmer, Hans in: *Interview mit Hans Zimmer*. (VideoClip)
<http://filmmusik-analyse.blogspot.co.at/2012/08/der-schmale-grat-filmmusik-analyse.html>
Datum: 22. August 2012, abgerufen am: 11. Oktober 2012

Das ist aber genau das, was „The Thin Red Line“ nicht hat. Betrachtet man Zimmers spätere Werke, wie zum Beispiel „Gladiator“, wo der Klang des majestätischen Bläserapparates und erhebende Melodien das Epos untermalen, kann man es kaum glauben, dass diese später für Zimmer so markanten Klänge in Malicks Kriegsfilm fehlen. Vermutlich bat der Regisseur den Komponisten, diese Kriegsfilm-Klischees zu unterlassen, um ein neutraleres bzw. sogar ein Anti-Kriegsbild vermitteln zu können. Denn Malick zeigt in seinem Film das Leid auf beiden Seiten: als der Bunker und später das japanische Lager gestürmt werden, sieht man die verängstigten, ausgehungerten und verzweifelten Soldaten der anderen Seite.

Auch Zimmer kleistert die Schlachtszenen nicht mit Musik zu. Im Gegensatz zu „Saving Private Ryan“ wird zwar Musik eingesetzt, sie bleibt aber dezent im Hintergrund statt einen dröhnenden Kampfscore zu präsentieren. Obwohl die Herangehensweise der Komponisten zum Thema Kriegsfilm sehr unterschiedlich ist und sich die Scores stilistisch komplett voneinander unterscheiden, sind beide Filmmusiken als Erfolg zu sehen. Die Anforderungen, die an die Filmmusiker gestellt wurden, wurden in überzeugender Art gemeistert – die völlig andersartigen Ansätze der doch sehr unterschiedlichen Komponisten wurden in beiden Fällen mit einer Oscar Nominierung im Jahr 1999 belohnt.

6.2. Vertonung des Heldentods im Vergleich

Nachdem nun zwei Filme gleichen Genres gegenübergestellt wurden, sollen nun zwei Szenen mit ähnlichem Thema verglichen werden. In diesem Fall wurde das Sujet des Heldentodes gewählt und zwei bekannte Werke der beiden Komponisten herangezogen. Für Hans Zimmer handelt es sich hier um den schon vorweg beschriebenen Film „Gladiator“, und zwar im Speziellen um die Todesszene des heldenhaften Maximus. Das Beispiel für John Williams wurde aus seinem auch schon erwähnten „Star Wars - Epos“ genommen. Die beiden Filme wurden mit Absicht gewählt, da die Produktionsjahre nahe beieinander liegen, die Filme einen hohen Bekanntheitsgrad haben, beide in einer Form als „Epos“ gelten und eine geeignete Todesszene beinhalten.

6.2.1. Maximus' Tod

Zunächst soll die Todessequenz von Maximus analysiert werden. Das Bild zeigt das mit Zusehern gefüllte Kolosseum, die Maximus' Namen rufen. Darüber liegt noch die dramatische Streichersequenz aus „Am I not merciful?!“ die als Überleitung von Commodus Konfrontation mit seiner Schwester Lucilla zur Arena fungiert. Der nächste Schnitt zeigt Maximus in seiner Zelle. Das Publikum brüllt im Hintergrund weiter, als der Kaiser zu Maximus in die Zelle geht, um ihn zu sehen. In diesem Moment werden auch die dramatischen Streicherstimmen immer leiser. Auf seinen Befehl hin muss Maximus gegen den Machthaber kämpfen – der Kaiser konnte es nie verkraften, dass sein Vater den nicht verwandten Maximus mehr geliebt hatte als ihn, seinen eigenen Sohn. Die Streichermelodie setzt sich fort, darüber spricht Commodus:

„Only a famous death will do, ... And what could be more glorious than to challenge the emperor himself in the great arena.“⁵⁶

Maximus scheint über den Vorschlag des Kaisers erstaunt zu sein, da dieser damit sein eigenes Leben riskiert und Maximus ihn nicht nur für einen Mörder, sondern auch für einen feigen Mann hält, der gefährliche Situationen in seinem Leben bisher immer gemieden hatte.

Schließlich umarmt der Kaiser Maximus und verletzt ihn durch eine Stichwunde. Die Streicherklänge werden bis zur dieser Verletzung fortgesetzt. Zu diesem Zeitpunkt tritt ein breiter Effekt zur Soundebene hinzu, den man symbolisch als das „Auslöschen des Lebens“ sehen kann. Mit Fantasie könnte man dieses Klangereignis mit einem starken Windstoß vergleichen, der etwas aushaucht - in diesem Fall Maximus' Leben.

Das ist für Maximus der Anfang vom Ende, denn mit so einer schweren Wunde einen Kampf zu gewinnen, ist äußerst unwahrscheinlich. Der Kaiser ordnet an, die Wunde unter der Rüstung zu verstecken. Nach den Worten „*Conceal the wound!*“⁵⁷ setzt ein bedrohlich wirkender Chorgesang ein. Das Drama nimmt seinen Lauf, der Verletzte soll kämpfen. Der Chor wird hier als Unheil verkündendes Instrument benutzt, er steht für das Drama und das Schicksal einen Heldentod sterben zu müssen. Maximus wird nach oben in die Arena geschickt.

⁵⁶ Scott, Ridley: „*Gladiator*“. Collector's Edition, (DVD), Universal o.O., 2000

⁵⁷ Ibid.

Ein weiterer Schnitt auf die Arena zeigt die nach wie vor nach Maximus rufende Menge. Commodus' Schwester und ihr Sohn sitzen auch dort, ohne jedoch zu jubeln. Mit dieser Einstellung und der sich darüber fortsetzenden, dramatischen Musik wird die Überleitung von der Zelle ins Kolosseum geschaffen. In der nächsten Szene werden der Kaiser und Maximus unter dem Toben der Menge in die Arena emporgehoben. Dort lässt sich der Kaiser bejubeln und Maximus geht seinem Ritual, dass er vor jeder Schlacht hat, nach. Ein Trommelrhythmus ist an dieser Stelle zu vernehmen. Maximus greift in die Erde und reibt seine Hände damit – das in meiner Gladiator-Analyse beschriebene „Earth – Theme“ bleibt an dieser Stelle aus. Diese Gestaltung gibt dem Zuseher das Gefühl einer „Hinrichtung“. Das Publikum tobt. Gemeinsam mit Maximus' Ritual kommt eine Solostimme hinzu, die einen Ruhepol zum lauten Publikum bildet, welches im weiteren Verlauf immer leiser wird. Die Szene verschiebt sich in eine etwas subjektivere Filmmischung. Das Jubeln des Publikums rutscht stark in den Hintergrund, während kleine Geräusche, wie das Geräusch von Maximus' Rüstung laut erscheinen. Tiefe Streicherklänge kommen dazu, beide Kämpfer gehen in Position. Maximus hebt sein Schwert auf und greift an. Hier kommt das Brüllen des Publikums wieder laut hinzu, verschwindet aber immer wieder im Kampflärm, der die beiden Männer umgibt. Maximus und der Kaiser kämpfen – man hört hier keine Musik, nur den Klang der Schwerter, das Publikum und die Kampfklänge der Männer. Blut strömt aus Maximus Wunde, der Kaiser fügt ihm eine weitere zu. Als es dem Gladiator gelingt Commodus zurückzustößen und ihn dabei zu verletzen und zu entwaffnen, ertönt erneut der „windähnliche“ Soundeffekt, den man als Vorboten des Todes sehen kann. Die Menge jubelt. Ligaturen mischen sich erneut mit dem gleichen Soundeffekt, als nun nochmals Maximus deutlicher gezeigt wird, sichtlich erschöpft und um sein Leben ringend, seine Augen scheinen die Umgebung immer weniger wahrzunehmen. Maximus hat im Prinzip gesiegt, doch der Kaiser verlangt ein neues Schwert. Dieses wird ihm jedoch verweigert. Maximus lässt seine eigene Waffe fallen. Er sieht im Geiste das Bild einer Tür aus seiner Vergangenheit, die nun die Schwelle zum Jenseits für ihn darstellt. Die sphärischen Klänge, die später zu „Elysium“ und dann auch zu „Now we are free“ führen, klingen an. Maximus will die Tür schon aufstoßen, wird aber durch das Ziehen eines Dolches von Commodus gestört, der ihn angreift und den

erklingt „Now we are free“ - dabei handelt es sich um eine gemeinsame Komposition von Hans Zimmer, Klaus Badelt und Lisa Gerrard.

6.2.2 Qui-Gons Tod

In diesem Abschnitt wird Qui-Gons Tod musikalisch genauer dargestellt. Auf dem Planeten Naboo beginnt die Schlacht zwischen der Trade Federation und den einheimischen Gungans auf den Feldern. Währenddessen befinden sich Queen Amidala, ihre Eskorte, Anakin, sowie die Jedi-Ritter Qui-Gon und Obi-Wan im Palast. Qui-Gon befiehlt Anakin im Cockpit zu bleiben, um geschützt zu sein.

Die Gruppe geht weiter in Richtung Tor, ein Paukenwirbel erklingt aus dem Nichts heraus und wird lauter: Das Tor öffnet sich und in diesem Moment erklingen die ersten Akkorde von „Duel of the Fates“ in Instrumentalform, ausgeführt von dramatisch klingenden Blechbläsern. Darth Maul erscheint und Qui-Gon meint, dass er und Obi-Wan den Sith aufhalten würden.

Queen Amidala schlägt mit ihrer Eskorte einen Umweg ein. In der zu diesem Zeitpunkt instrumental ausgeführten Fassung des Musikstückes bereiten sich die Jedi auf den Kampf vor, während sich Amidala und ihre Leute mit herannahenden Droidicas herumschlagen müssen. Anakin und R2D2 beobachten das Geschehen vom Cockpit aus. Das Stück „Duel of the Fates“ folgt hierbei einer komplett anderen Abfolge als in der „Konzertfassung“ der zuvor beschriebenen „A Musical Journey“. Schon der Beginn ist hier instrumental, während er auf der Musik-DVD a-capella vom Chor ausgeführt wird. Auch der schnelle in Achteln und Sechzehnteln geführte Grundrhythmus scheint aus einer späteren Stelle des Stückes zu stammen, da Instrumentierung und Abfolge nicht mit der Konzertfassung übereinstimmen. Dann aktiviert Darth Maul sein Doppelklingen-Lichtschwert. Als die zweite Klinge aktiviert wird, kommt das erste Mal der Chor mit dem Sanskrit-Text „Korah“ dazu.

Maestoso, with great force

f

Kor - ah, Mah - tah, Kor - ah, Rah - tah - mah.

f

f

Auf “Matah” aktivieren auch Qui-Gon und Obi-Wan ihre Lichtschwerter und gehen sofort zum Angriff über.

Der Schauplatz wechselt zu Anakin und mit dieser Änderung erscheint auch eine starke Umformung in der Musik, wir hören zuerst eines der zuvor im Film eingeführten Themen Anakins (eine Art Heldenthema, welches in „A Musical Journey nicht vorgekommen ist) und schließlich ein ganz anderes Stück, welches Anakin auf seinem Flug begleitet. Dieser hat nämlich versehentlich den Autopiloten aktiviert und steuert nun, nachdem er Amidala mit den Droidicas ausgeholfen hat, ins Weltall.

Szenenwechsel wieder zu unserem „Heldenkampf” - Qui-Gon und Obi-Wan gegen Darth Maul. Die Musik setzt sofort wieder mitten im Instrumentalteil von “Duel of the Fates” ein. Die Jedi verfolgen den Sith-Krieger über schwierige Passagen und Schwindel erregende Höhen. Die Szenen sind hier sehr gut untermalt, auf der Sound-Ebene mischen sich die Klänge der dramatischen Chormusik hervorragend mit den Sound-Designs der Lichtschwerter.

Der Grundrhythmus der Duell-Musik bleibt erhalten, als die Szene erneut zu Padme Amidala wechselt – der dramatische Chor fehlt. Er steht im Grunde für das Heldenduell. Bei erneutem Szenenwechsel zu Anakin wird „Duel of the Fates“ hart abgeschnitten und macht Platz für eine komplett andere Melodie. Der Junge und R2D2 steuern auf ein Schiff der Trade Federation im Orbit Naboo zu. Währenddessen geht auch die Schlacht

⁶⁰ Notenbeispiel aus: Williams, John: *John Williams Greatest Hits 1969 – 1999*. Miami, Florida: Warner Bros. Publications 2000

zwischen den Gungans und der Föderation weiter. Beim neuerlichen Wechsel ins Weltall zu Anakin wird eines der dramatischen Hauptmotive aus "Duel of the Fates" in dieser zweiten Schlachtmusik zitiert, und das mehrere Male hintereinander mit ständiger Steigerung und Modulation. Williams verzichtet jedoch nach wie vor auf den Einsatz des Chores. Danach - jedoch noch in der gleichen Szene - wird die Musik von „Duel of the Fates“ wieder von der anderen Actionmusik abgelöst, die sich auch auf dem Planeten bei Padme Amidala erneut fortsetzt. Als sie sich mit ihren Begleitern per Harpune beim Fenster hochziehen lässt, beginnt wieder der schnelle Grundrhythmus von "Duel of the Fates", ein Stück, das ja in erster Linie die Jedi begleiten soll. Damit wird der fortlaufende Jedikampf angedeutet, obwohl wir noch bei Padme in der Szene davor sind.

Nun endlich wieder Schauplatzwechsel zum Jedikampf: mit Szenenwechsel kommt es wieder exakt zum wuchtigen Choreinsatz mit "Korah – Matah", der sich mit dem Schwingen der Lichtschwerter mischt. Obi-Wan wird weit hinunter geschleudert, kann sich aber Dank seiner geschulten Jedi-Reflexe retten, was ihn vor einem tödlichen Absturz bewahrt. Auch Darth Maul wird von Qui-Gon zu Fall gebracht, Qui-Gon springt nach - der Kampf geht weiter, immer untermalt von der dramatischen "Duel of the Fates"-Musik. Obi-Wan kann sich in der Zwischenzeit selbst helfen und hat auch sein Lichtschwert wieder, ist aber noch etliche Ebenen unter Qui-Gon und Darth Maul und verliert dadurch Zeit. Mit einem gewaltigen Jedi-Sprung hastet er den Kämpfenden nach, die sich immer weiter in Richtung einer seltsamen Energiebarriere entfernen, die aus mehreren Kraftfeldern, die hintereinander geschaltet sind, besteht. In gewissen Abständen deaktivieren und aktivieren sich diese Felder der Reihe nach und in einer inaktiven Phase treibt der Kampf Qui-Gon und Darth Maul in diese Barriere hinein, die sich nach einiger Zeit auch wieder aktiviert. Dadurch sind die drei Kämpfer voneinander durch Kraftfelder getrennt. In dem Moment, als sie ihre Waffen senken um zu warten, ist auch "Duel of the Fates" zu Ende. Hierbei handelt es sich um die tatsächlichen Endtöne der Fassung aus „A Musical Journey“. Das Summen dieser Kraftfelder ersetzt für kurze Zeit die Musik. Dann setzt eine neue Begleitung ein, während der Darth Maul zwischen den ihn einschließenden Kraftfeldern ungeduldig hin und her geht, Qui-Gon meditiert und Obi-Wan sich bereit macht, die beiden bei der

nächsten Gelegenheit einzuholen. Die Szene gibt dem Kampfgeschehen eine Unterbrechung, da das Duell sich derzeit nicht fortsetzen kann, fehlt auch die dazugehörige Musik.

Die nun folgenden Szenenwechsel zum jeweiligen Schlachtgeschehen bei den Gungans, Amidala und Anakin werden nun auch in erster Linie, wenn auch nicht komplett, mit deren eigener Musik vertont. Trotz des unterbrochenen Duells wird bei Anakins unfreiwilliger Landung im Schiff der Handelsföderation das Bläsermotiv aus „Duel of the Fates“ zitiert, schon bald wechselt es jedoch wieder in die Kampfmusik von davor.

Bei der erneuten Rückkehr zum Heldenduell ertönen Rhythmen, die die Anspannung und das Warten der beteiligten Personen signalisieren. Die Kraftfelder werden deaktiviert und der Kampf zwischen Qui-Gon und Darth Maul geht sofort weiter. Obi-Wan muss warten, bis auch die Kraftfelder auf seiner Seite inaktiv sind, bevor er seinem Lehrer und Mentor zu Hilfe eilen kann. Ungeduldig verfolgt er den Kampf und stürmt los. Leider wird das letzte Energieschild wieder aktiv, bevor er die ganze Strecke überwinden kann, und er muss erneut warten. Begleitet wird dies nur von liegenden Orchesterklängen. Entsetzt verfolgt Obi-Wan das weitere Geschehen. Der verbitterte Kampf geht ohne Melodie und nur von den geflüsterten Sanskrit-Worten des Chores untermalt weiter, was bei „Star Wars“-Scores nur sehr selten der Fall ist. Verzweifelt beobachtet Obi-Wan seinen Master, er ahnt schon Schlimmes. Und tatsächlich, kurz darauf gelingt es Darth Maul Qui-Gon einen Schlag gegen den Kopf zu versetzen und dem Jedi mit der Lichtklinge durch den Bauch zu stechen. In dem Moment ertönen tragische Klänge, eine Auskomponierung des Todesstoßes, in die sich das gellende „NO!“ von Obi-Wan mischt. Sofort wendet sich Darth Maul dem Padawan zu, der nach wie vor darauf wartet, dass das Kraftfeld vor ihm deaktiviert wird. Dramatische Abwandlungen des „Duel of the Fates“ Bläsermotivs erklingen auch noch weiter in die dazwischen geschnittenen Szenen der Gungans. Auch der Zwischenschnitt zu Padme enthält wieder Elemente aus „Duel of the Fates“.

Bei der Rückkehr zu Darth Maul sind wieder die gleichen Rhythmen, die auch das erste Mal das Warten hinter den Kraftfeldern begleitet haben, zu vernehmen. Erneut gibt es kaum Musik im Hintergrund, sondern nur leichte, zu erahnende flächige Klänge, von denen nicht sicher ist, ob sie zur Musik gehören oder zu den Soundeffekten des Films,

die das Lichtschwertduell untermalen. Wütend und im Kampfstil deutlich aggressiver schlägt Obi-Wan auf Darth Maul ein. Es gelingt ihm, eine seiner Klingen zu zerstören, er stürzt aber kurz darauf beinahe in einen Abgrund. Dieser Absturz wird mit einem deutlichen, abfallenden Motiv in den Blechbläsern vertont. Der Jedi kann sich an einem kleinen Vorsprung festhalten. Dramatische Klänge begleiten Darth Maul, als dieser Obi-Wans Lichtschwert in den Abgrund wirft.

Erneuter Szenenwechsel zu Anakin, der unabsichtlich das Trade Federation Schiff zerstört, was nicht nur seinen Leuten im All, sondern auch den Gungans auf Naboo hilft, die Kämpfe für sich zu entscheiden. Nach einem kurzen Zitat des Bläsermotivs aus „Duel of the Fates“ erklingt das für „Star Wars“ so typische Machtmotiv, als Anakin entkommt und das Schiff der Handelsföderation explodiert.



Rückkehr zum Duell zwischen Darth Maul und Obi-Wan: Der Sith wartet ungeduldig auf Obi-Wans endgültigen Absturz. Auch hier erklingt nun das Machtmotiv, als der Padawan mit Hilfe seiner Jedi-Kräfte das Lichtschwert seines Lehrers zu sich ruft, mit einem Salto zurück zu Darth Maul hinauf springt und diesem gleichzeitig den Todesstoß versetzt. Dieser Todesstoß wird durch einen sehr dominanten Ton dargestellt, gefolgt von absteigenden Orchesterklängen, während Darth Maul in die Tiefe fällt. Sofort eilt Obi-Wan zu dem am Boden liegenden Qui-Gon, begleitet von ganz leisen, liegenden Tönen. Qui-Gon erklärt seinem Schüler, dass es zu spät ist und verlangt ihm das Versprechen ab, Anakin als Padawan zu trainieren.

Begleitet wird diese Szene durch das Qui-Gon-Thema, das sich vom Machtmotiv - welches sehr oft auch stellvertretend für Obi-Wan steht – ableitet.



Man hört dieses Thema im Film an einigen Stellen, die mit Qui-Gon in Zusammenhang stehen, so natürlich auch bei seiner Todesszene. Die Zusammenhänge zum Machtthema sind deutlich: beide stehen sowohl in C-Moll, als auch im Viervierteltakt, und beide beginnen mit einer reinen Quart.

Noch später im Film findet Qui-Gons Brandbestattung statt, begleitet von einem dunklen, schweren und traurigen Chorgesang. Als Obi-Wan Anakin bei der Bestattung verspricht ihn zu trainieren, ertönt das Machtmotiv, welches sofort wieder von den Chorklängen des Sanskrit abgelöst wird – diesmal mit dem Text „Madurah swehpna, go rahdomah swehpna“, welches Williams eigene Worte in Sanskrit sind:

„Death's long sweet sleep.“⁶¹

Obwohl die beiden Filme an ihrem Ende ein ähnliches Thema zu Grunde liegen haben – nämlich den Tod eines Helden, wird doch auf sehr unterschiedliche Art und Weise damit umgegangen. Dies ist allerdings nur zu einem Teil von den Komponisten beeinflussbar. So wird in „Gladiator“ der Tod des einzig wahren Helden beschrieben, während „Star Wars“ eine seiner vielen Heldenfiguren verliert, da sowohl Anakin, Padme, Obi-Wan, Qui-Gon und vielleicht sogar Jar Jar Bings als Helden gesehen werden können. Dadurch, dass all diese Personen in letzterem Film zur gleichen Zeit in Kämpfe verstrickt sind, ist es wesentlich schwieriger, der Todesszene von Qui-Gon emotional zu folgen. Die hektischen Schnitte zu den anderen Schauplätzen durchbrechen nicht nur die Sequenz, sondern auch die zur Begleitung genutzte Musik, wodurch bei John Williams' Score an dieser Stelle wesentlich brutalere Schnitte in der Musik zu hören sind.

Die Stellen bis hin zu Maximus' Kampf in „Gladiator“ sind musikalisch beschrieben, sobald die tatsächlichen Kampfszenen beginnen, herrscht jedoch angespannte Stille.

Bei John Williams Vertonung des Duells zwischen den beiden Jedi und Sith ist musikalisch wesentlich mehr Aktion und Dramatik im Gange. An den Stellen, die zu Qui-Gons Tod führen, rückt die Musik interessanterweise plötzlich drastisch in den Hintergrund, es ist lediglich das Flüstern des Chores und der Klang der Lichtschwerter zu hören.

⁶¹ Williams, John: *FAQ*. In: <http://www.johnwilliams.org/reference/faq.html>, 5. Juni 2006, abgerufen am: 12. Oktober 2012

Hans Zimmer macht dies noch drastischer: Kampfszenen bzw. alles, was sich in der „Realität“ abspielt, bleibt unvertonet. Die Musik dient als Brücke ins Jenseits.

Bei den Kampfszenen direkt vor dem Tod ist die Herangehensweise der beiden Komponisten also ähnlich. Die Todesmomente selbst werden jedoch der Situation entsprechend sehr unterschiedlich gehandhabt. Zimmer nutzt windartige Klänge um den Tod anzukündigen – und das schon vor dem Kampf in der Zelle. Der Zuschauer erfährt nicht genau, was Maximus umbringt, vermutlich eine Kombination aus der schweren Stichwunde in der Zelle kombiniert mit dem anstrengenden Kampf in der Arena und den zusätzlichen Verletzungen, die er dabei erleidet. Bei Qui-Gon hört man den Todesstoß ganz genau in der Musik, man weiß, was ihn umbringt.

Es gibt keine „richtige“ oder „beste“ Variante, um den Tod eines Helden zu vertonen. Beide Szenen funktionieren sehr gut mit dem dazugehörigen Score.

Auch die improvisatorische Herangehensweise von Hans Zimmer und seinem Team ist hier kein Problem und bietet eine gelungene Atmosphäre für den Tod des Helden, der hier im Grunde sein Ableben willkommen heißt und in der Hoffnung, seine Familie im Jenseits wieder zu sehen, stirbt.

John Williams bedient sich hingegen erfolgreich der für ihn gewohnten Mittel, um nicht nur Qui-Gons tragischen Tod, sondern die ganze Saga zu vertonen:

„I still use pencils and paper, time-honored and trusted, but still very usable tools. (...) I've used a minimum amount of computerized music in the films, and I've continued to do them in a time-honored and classical film theatrical way. That has suited my own preference and training, of course, but it seems to suit and fit with these films very well.“⁶²

⁶² Williams, John in: Robb, Brian J.: *John Williams Across the Stars*. In: *Star Wars Insider*, Issue 61, September/October 2002, Renton WA USA, S. 31

Ergebnis

Das Ziel der vorliegenden Arbeit war es, den „richtigen Weg“ zur Komposition eines Filmscores anhand der Analyse der Werke zweier sehr unterschiedlicher Filmkomponisten zu finden.

Hans Zimmer und John Williams sind unterschiedlicher Herkunft, verschiedenen Alters und haben allein schon aufgrund ihrer Ausbildungswege stark abweichende Herangehensweisen an die Erschaffung eines Filmscores – dennoch sind beide sehr erfolgreich und zählen zu den meistbeschäftigten Komponisten Hollywoods.

Hans Zimmers Musik ist von der Nutzung des Synthesizers geprägt. Mit einzigartigen Samples, die er teils über Jahre hinweg ansammelte und entwickelte, gelang ihm die Etablierung eines speziellen Sounds. Er sampelte spezielle Instrumente, Stimmen und Geräusche, die er auf unterschiedlichste Weise in seinen Scores verarbeitete und weiterentwickelte.

John Williams entwickelt Leitthemen, die er gerne spezifischen Charakteren oder Umständen zuordnet. Sie sind einprägsam, durchdacht und musikalisch gut ausgeformt. Oft bilden sie einen musikalischen Spiegel zum Filmgeschehen. Diese Themen werden dann manchmal peinlichst genau auf das Bild zugeschnitten, wodurch man die Handlung oft alleine durch Hören des Scores nachvollziehen könnte. „Star Wars“ ist dafür das extremste Beispiel, aber man sieht es auch in vielen seiner anderen Werke – wie zum Beispiel „Jaws“. Er benutzt die Themen, um zu erklären und bestimmte Dinge vorwegzunehmen. Es gelingt ihm den Kinobesucher zu manipulieren und Emotionen so zu verstärken, damit sich der Zuschauer sich in einem ähnlichen Gefühlszustand wie die Protagonisten im Film befindet. Manchmal behilft er sich der „Mickey Mousing“-Methode, ohne dabei jedoch komplett banal oder unkreativ zu wirken. Durch die Musik kann der Zuhörer oftmals schon erahnen, wie eine Szene enden wird, der Komponist schafft es jedoch trotzdem, die Spannung der Stelle aufrecht zu erhalten. Seine Leitmotive und Scores sind durchaus auch deskriptiv, allerdings niemals langweilig. Durch seine Ausbildung und seine Erfahrung in vielen Bereichen der Musik zeigt John Williams eine breite Palette an Stilen, die er in seine Scores integrieren kann.

Auch Hans Zimmer arbeitet manchmal mit Motiven, es ist aber nicht etwas, dass er im Stile von John Williams ausführt oder gar genau verfolgt. Man könnte anhand seiner

Scores keine Handlung nachvollziehen. Zimmers Stärke liegt vielmehr auf der Wahl von interessanten Klängen, seine Experimentierfreudigkeit lässt ihn spezielle Sounds entwickeln, die man in einem John Williams Score vermutlich nicht finden würde und die ihn für einige Regisseure sehr interessant machen. Sein Talent, elektronische und Orchestermusik mit Hilfe seiner Mitarbeiter zu einem harmonischen, organischen Ganzen werden zu lassen, lässt seine Musik auch für Produktionen mit kleineren Budgets attraktiv erscheinen. Ein weiteres Merkmal für Hans Zimmers Arbeit ist die Hinzuziehung anderer Künstler. Einerseits hat er ein großes Team hinter sich, welches ihm bei Orchestrierungen hilft, für die ihm das musikalische Wissen fehlt, andererseits – und das ist positiv hervorzuheben – gelingt es ihm spezielle Musiker ausfindig zu machen, die seine Scores mit besonderen Klängen versehen, sei es die Vocals von Lebo M. für „The Lion King“ oder die Duduk Töne Djivan Gasparyans aus „Gladiator“.

Es gibt keinen „richtigen Weg“, keine spezifische Ausbildung, die man haben muss, um als Filmkomponist erfolgreich zu sein – dies ist das Resümee der vorliegenden Arbeit. Das Wichtigste besteht darin, die vorhandenen Werkzeuge so zu nutzen, dass sie für den Film die beste musikalische Unterstützung sind, sei dies nun der klassische sinfonische Score von John Williams, mit ausgefeilter Leitmotivtechnik, oder die eher improvisierende Musik Zimmers, die sich durch spezielle Sounds auszeichnet und in Kooperation mit seinen Mitarbeitern und Musikern geschaffen wird. Da mögen die subjektiven Meinungen der Kritiker und die Geschmäcker der Fans über die beiden Komponisten noch so auseinandergehen: Beide haben es geschafft, in Hollywood erfolgreich zu sein und zählen trotz ihrer Unterschiede zu den gefragtesten Filmkomponisten der heutigen Zeit.

Zusammenfassung

John Williams und Hans Zimmer zählen zu den berühmtesten und meistbeschäftigten Filmkomponisten in Hollywood. Die Musik zu „Jaws“, „Star Wars“, „The Lion King“ oder „Gladiator“ sind nur Beispiele aus dem umfangreichen Repertoire dieser vielseitigen Komponisten.

Die vorliegende Arbeit vergleicht die Kompositionstechniken der beiden so unterschiedlichen Musiker auf und wieso beide zu Recht einen Platz unter den Oscar Preisträgern genießen.

Abstract

John Williams and Hans Zimmer count among the most famous and busiest film composers in Hollywood. Their respective scores for „Jaws“, „Star Wars“, „The Lion King“ and „Gladiator“ are only a few examples to illustrate the ample repertoire of the two versatile composers.

This thesis compares the composition techniques of these two very different musicians and why they both count among the rightful recipients of the Academy Awards.

Literaturverzeichnis

Literatur:

- Bullerjahn, Claudia: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg, 2001
- Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Bärenreiter - Kassel, 1994 – 2007
- Herzfeld, Friedrich (Hrsg.): *Das Lexikon der Musik*. Frankfurt/M - Berlin - Wien, Juni 1976
- Karlin, Fred / Wright, Rayburn: *On the Track. A Guide to Contemporary Film Scoring*. New York, 2004
- Keller, Matthias: *Stars and Sounds - Filmmusik - Die dritte Kinodimension*. Kassel 1996
- Michels, Ulrich (Hrsg.): *dtv - Atlas Musik*. München, Sonderausgabe Mai 2001
- Monaco, James: *Film verstehen*, 7. Auflage, Reinbek bei Hamburg, März 2006
- Moormann, Peter: *Spielberg-Variationen – Die Filmmusik von John Williams*. Schriftenreihe „Filmstudien“, Band 57. Baden-Baden 2010
- Pauli, Hansjörg: *Filmmusik: Stummfilm*. Stuttgart, 1981
- Robb, Brian J.: *John Williams Across the Stars*. In: *Star Wars Insider*, Issue 61, September/October 2002, Renton WA USA
- Schneider, Norbert Jürgen: *Handbuch Filmmusik I. Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film*. 2. überarbeitete Auflage, München 1990
- Schneider, Norbert Jürgen: *Komponieren für Film und Fernsehen. Ein Handbuch*. Mainz 1997
- Shivers, Will: *Interview with Hans Zimmer*. *Film Score Monthly*, Issue #49, September 1994, Amherst MA USA,
- Stanley, Sadie (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London 1995
- Williams, John: *John Williams Greatest Hits 1969 – 1999*. Miami, Florida: Warner Bros. Publications 2000

Internetquellen:

- http://de.wikipedia.org/wiki/John_Williams_%28Komponist%29, abgerufen im August 2011
- http://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Zimmer_%28Komponist%29, abgerufen im August 2011
- <http://www.oscars.org/> abgerufen im August 2011
- http://awardsdatabase.oscars.org/ampas_awards/BasicSearchInput.jsp abgerufen im August 2011
- <http://www.bluegrassmessengers.com/christian-race—revival-hymn--c-g-wells-1870.aspx>, abgerufen im Juli 2012
- <http://www.oscars.org/awards/academyawards/legacy/ceremony/71st-winners.html> abgerufen am 19. September 2012
- http://www.focus.de/kultur/kino_tv/filmmusik_aid_66955.html, Online Beitrag vom 18.07.2007, abgerufen am: 15. Juli 2011
- http://www.filmmusicsociety.org/news_events/features/2012/081412.html, 14. August 2012, abgerufen am 27. August 2012
- <http://www.johnwilliams.org/reference/faq.html>, 5. Juni 2006, abgerufen am: 12. Oktober 2012
- <http://www.musicexpressmagazine.com/teacherscorner/VideoInterviews20102011.jsp> (Video), Jänner/Februar 2011, abgerufen am 28. Oktober 2012
- <https://www.youtube.com/watch?v=-gnyZPDECPO>, (Video) „*Biography of John Williams*.“ abgerufen im Dezember 2012
- <http://www.youtube.com/watch?v=2JR3CUHdtUU>, (Video) „*Saving Private Ryan - Music & Sound (part 1 – music)*“ abgerufen am 2. Dezember 2012

Zugrunde liegende CD, DVD, Blu-Ray-Fassungen:

- „*Backdraft*.“ DVD, Universal o.O. 2002
- „*Bibi Blocksberg und das Geheimnis der blauen Eulen – Der Soundtrack zum Kinofilm*.“ (CD) KIDDINX Studios GmbH, Berlin 2004
- „*Catch Me If You Can*“, (DVD), o.O. Dreamworks, 2003

„*Der schmale Grat*“ (englischer Originaltitel: „*The Thin Red Line*“) (Blu-Ray)
 Twentieth Century Fox, Frankfurt/Main, 2011

„*Der Soldat James Ryan*“ (englischer Originaltitel: „*Saving Private Ryan*“) (DVD)
 Paramount Pictures, Dreamworks and Amblin Entertainment, o.O. 2000

„*Der weiße Hai*“ (englischer Originaltitel: „*Jaws*“) (Blu-Ray) Universal,
 Hamburg, 2012

„*Gladiator Collector's Edition*“, 2-Disc Set, o.O. Universal 2000

„*Gladiator – Music from the Motion Picture.*“ (CD), Universal Classics,
 Deutschland 2000

„*Gladiator – More Music from the Motion Picture.*“ (CD) und Booklet,
 Universal Classics Group, 2001

„*Green Card.*“ (DVD), Buena Vista Home Entertainment Austria, 2002

„*Harry Potter and the Philosopher's Stone.*“ (CD), Warner Music Manufacturing
 Europe, Deutschland 2001

„*In Sachen Henry.*“ (englischer Originaltitel: „*Regarding Henry*“) (DVD),
 Paramount Pictures, o.O. 1991

„*Saving Private Ryan – Music from the Original Motion Picture Soundtrack.*“ (CD) und
 Booklet für die CD, Dreamworks Records, Universal City CA USA 1998

„*Star Wars – Episode I – The Phantom Menace.*“ DVD, Lucasfilm Ltd. Production of
 20th Century Fox Release, UK 2001

„*Star Wars – Episode II, Attack of the Clones*“ (DVD) Lucasfilm Ltd. Production of
 20th Century Fox Release, UK, 2002

„*Star Wars – Episode III – Revenge of the Sith.*“ (DVD) Lucasfilm Ltd. Production of
 20th Century Fox Release, UK 2005

„*Star Wars – Episode III – Revenge of the Sith.*“ (CD) Sony Classical, o.O. 2005
 inkludiert:

„*Star Wars – A Musical Journey.*“ (DVD) Sony Classical, Lucasfilm Ltd., o.O. 2005

„*Star Wars - A New Hope.*“ (CD) und Booklet zur CD, Lucasfilm Ltd. 1997, S. 13

„*Terminal*“: (englischer Originaltitel: „*The Terminal*“) 2 Disc Special Edition; Disc 2,
 DVD, Universal, Hamburg, 2005

„*The Lion King – Special Edition*“, Disney DVD, UK 2003

„*The Thin Red Line – Original Motion Picture Soundtrack.*“ (CD), BMG USA –
EU 1999

„*John Williams Greatest Hits 1969 – 1999.*“ (CD) Sony Classical, o.O. 1999

Sonstige Quellen:

Interview mit Enjott Schneider, geführt am 25.11.2006 an der Universität Wien
Riecker, Ariane und Schneider, Dirk: *Hans Zimmer – Der Sound für Hollywood.* TV,
LOOKS Medienproduktionen GmbH, Arte 2011

Lebenslauf

Ausbildung

- 06/2000: Realgymnasium Albertus Magnus Schule der Marianisten, Wien
Reifeprüfung im Juni 2000, Fachbereichsarbeit im Gegenstand Musik
- seit 10/2000: Studium Musikwissenschaft an der Universität Wien
- 10/2001 - 02/2003: Vorbereitungslehrgang für Instrumental- und Gesangspädagogik an der Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien
- 10/2001 - 01/2004: Universitätslehrgang für elementare Musikpädagogik an der Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien
- 11/2004 - 03/2007: Basic Media Certificate – Kurs sowie Digital Film and Animation Diploma am SAE – Institute Wien
Facharbeit zum Erwerb des Diploms: "Funktion, Wirkung und Problematik der Film- und Fernsehkomposition im deutschsprachigen Raum heute"

Auszüge fachbezogener Arbeitserfahrung

- 10/2002 - 02/2003: Referentin für die "Chorschule - Grundlehrgang" der Vokalakademie Niederösterreich auf Schloss Zeillern
- 02/2003 - 2010: Kursleiterin an der Volkshochschule Favoriten, Arthaberplatz 18, 1100 Wien
- seit 09/2002: Chorleiterin des Dornbacher Kammerchores in Wien
- seit 2006: Lehrtätigkeit für den Verein Pro-Vo
- seit 2006: diverse Filmprojekte im In- und Ausland,
unter anderem im Auftrag der FedCon GmbH, Arbeit als Schnitt- und Filmmusikbeauftragte für Dokumentationsprojekte der Fed- und RingCon – Deutschland

Eidesstattliche Erklärung

Ich verpflichte mich hiermit zur Einhaltung der Regeln der guten wissenschaftlichen Praxis und nehme die gesetzlichen Grundlagen zur Kenntnis.

Ich erkläre an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, im Dezember 2012

Cornelia Reutner