



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**Kult-Soundtrack.**

Die kulturelle Bedeutung  
von John Williams' Filmkompositionen

Verfasserin

**Johanna Nörmair**

angestrebter akademischer Grad

**Magistra der Philosophie (Mag.phil.)**

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer



## Inhaltsverzeichnis

|       |                                                   |    |
|-------|---------------------------------------------------|----|
| 0.    | Vorwort und Danksagung .....                      | 1  |
| 1.    | Einleitung .....                                  | 3  |
| 2.    | Filmmusik.....                                    | 6  |
| 2.1   | Komposition für den Film .....                    | 7  |
| 2.1.1 | Underscoring .....                                | 7  |
| 2.1.2 | Mood-Technik .....                                | 9  |
| 2.1.3 | Leitmotivtechnik .....                            | 10 |
| 2.2   | Arbeitsweise .....                                | 12 |
| 3.    | Geschichte der Filmmusik.....                     | 14 |
| 3.1   | Der Stummfilm.....                                | 14 |
| 3.2   | Das Goldene Zeitalter.....                        | 17 |
| 3.3   | Die Krise.....                                    | 17 |
| 4.    | Funktion und Wirkungsweise.....                   | 18 |
| 4.1   | Die Ansichten von Maas und Schudack.....          | 19 |
| 4.2   | Die Kategorisierung nach Pauli.....               | 20 |
| 4.3   | Bullerjahn's Wirkungsmodell .....                 | 21 |
| 5.    | Kult & der Film .....                             | 23 |
| 6.    | John Williams und seine Kompositionen.....        | 27 |
| 6.1   | Modellanalyse <i>Jaws</i> (1975-1987) .....       | 31 |
| 6.1.1 | Musikanalyse.....                                 | 34 |
| 6.1.2 | Szenenanalyse .....                               | 38 |
| 6.1.3 | Parodien & Zitate .....                           | 41 |
| 6.1.4 | Ein kleines Fazit .....                           | 44 |
| 6.2   | Modellanalyse: <i>Star Wars</i> (1977-2005) ..... | 46 |
| 6.2.1 | Musikanalyse.....                                 | 53 |
| 6.2.2 | Szenenanalyse .....                               | 58 |
| 6.2.3 | Parodien & Zitate .....                           | 64 |
| 6.2.4 | Ein kleines Fazit .....                           | 68 |
| 7.    | Conclusio.....                                    | 72 |
| 8.    | Quellenverzeichnis .....                          | 75 |
| 9.    | Anhang .....                                      | 80 |



## 0. Vorwort und Danksagung

Das Medium Film ist ein audiovisuelles Phänomen, welches weltweit und über mehrere Generationen hinweg der Massenunterhaltung dient. Bild und Ton laufen gleichzeitig ab und bilden somit eine Verknüpfung, die unsere Aufmerksamkeit besonders anregt und stimuliert. Dabei spielt das Bild eine eher aktive, für uns bewusste Rolle, und Ton und Musik haben oft nur eine passive Nebenrolle. Musik als Begleitung im Film ist jedoch nicht wegzudenken, da sie uns im Bezug zum Gezeigten stark beeinflusst. Sie dient als Werkzeug, unsere Gefühle unbewusst durch den Film zu leiten, egal ob Komödie, Krimi oder Drama.

Einige Musikstücke treten dabei manchmal sogar aus dem Hintergrund hervor und unsere Aufmerksamkeit wird auf Ton und Melodie umgeleitet. Dabei werden Assoziationen abgespeichert, die die gezeigte Szene, deren Musik sowie deren zugehörige Gefühlsvermittlung beinhalten. Sobald also exakt diese Melodie abgespielt wird, sind wir automatisch im Moment des zugehörigen Filmes, auch wenn die Musik anderwärtig eingesetzt wurde.

Die vorliegende Diplomarbeit befasst sich mit dieser Situation: Wenn vorhandene Filmmusik also neu eingesetzt wird, entsteht ein Zitat oder eine Parodie, die uns wieder an das Original denken lässt. Durch diese „Wiederverwendung“, die oft Jahre – wenn nicht sogar Generationen – später stattfindet und sich in den verschiedensten Filmgenres zeigt, steigt die Bekanntheit des Ursprungswerkes stetig an und verursacht meist große Verehrung.

Die wiederkehrende Erinnerung und deren nostalgische Gefühlslenkungen lassen uns die originale Version und deren Musik nun verändert wahrnehmen und zu einer Art Kult werden.

Es baut sich somit ein Netzwerk auf, in dem unterschiedlichste Filme durch ihre Zitierungen miteinander verknüpft werden.

Schon lange beschäftige ich mich mit Filmmusik und ihrer besonderen und ausschlaggebenden Wirkung auf die Handlung und Grundästhetik des Filmes. Sie beeinflusst die Empfindung des Zusehers, welcher das Musikstück mehr oder weniger bewusst wahrnimmt und assoziiert.

Ich bin sehr froh über die Möglichkeit, meine beiden Leidenschaften für den Film und die Musik in dieser Arbeit verbinden zu können dank der Betreuung durch Universitätsprofessor Doktor Meurer.

Ebenso möchte ich meinen Musiklehrern danken, da ich ohne das Fachwissen, welches sie mich über viele Jahre hinweg gelehrt haben, die Arbeit in dieser Form nicht hätte verfassen können.

Ich möchte mich bei meiner Familie und meinen Freunden für ihre großartige Unterstützung bedanken, die mich vom Schulalter über das Studium bis hin zu dieser Abschlussarbeit stets motiviert und nach vorne getrieben haben.

## 1. Einleitung

John Williams ist einer der erfolgreichsten Filmmusikkomponisten unserer Zeit, welcher zahlreiche Werke verfasste, die internationale Erfolge feiern konnten. Die zugehörigen Melodien von *Indiana Jones*, *Jurassic Park*, *Schindler's List*, *Catch Me If You Can*, *Home Alone* und *Harry Potter* sind weltbekannt und wurden von Williams hervorgebracht.

Der gebürtige New Yorker schlug schon sehr bald den Weg der Musik und Komposition ein und sammelte jahrelang Erfahrungen, bis er schließlich in den 70er Jahren seine größten Erfolge erzielen konnte.

Williams konnte sich durch seine fanfarenartigen Marsch-Musiken, die in Abenteuerfilmen besonders gut zur Geltung kommen, in Hollywood etablieren. Von Symphonien im spätromantischen Stil bis hin zu modernen, zauberhaften Klängen überzeugte er das Publikum bis zum heutigen Tag immer wieder.

Nicht eingegangen werden soll in dieser Arbeit auf das Genre Musikfilm, bei der die Musik bzw. der Musikschafter Hauptthema des Films ist. Das reicht von Opern- und Musicalverfilmungen wie *Carmen* von Francesco Rosi oder *Jesus Christ Superstar* von Norman Jewison bis zu *Amadeus* von Milos Forman oder *Walk the line* von James Mangold. Nicht zu vergessen sind die seichten Unterhaltungsfilme der 50iger und 60iger Jahre des vorigen Jahrhunderts mit ihrer charakteristischen wechselweisen Abfolge von Handlung und Schlager.

Gerne werden die bekannten Melodien von verschiedenen Medien aufgegriffen und in Verbindung mit neuen Sachverhalten gebracht. Vor allem andere Filme oder Serien greifen die melodischen Thematiken, eingebettet in neuer Handlung, auf. Der Neueinsatz im fremden Kontext bringt oft parodistische Züge mit sich, die das Original karikieren. Natürlich können die Musik und der dazugehörige Film auch als relevanter Baustein in die Handlung eingefügt werden, womit ein Zitat oder eine Art Hommage entsteht.

Eine gewisse Wertschätzung und Anerkennung des Originals findet aber bei beiden Ansätzen statt, da ansonsten die Anführung einfach ausbliebe und somit nicht existierte.

Alte Filmmusiken werden also aufgegriffen und uns wieder ins Gedächtnis gerufen. Bei häufiger und prägnanter Wiederverwendung erlangt langsam, aber sicher die „alte“ Melodie Kult-Status.

Ich möchte mich mit der Frage auseinandersetzen, wie dieser Kult der Filmmusik entsteht:

Liegt es einzig und alleine an der einprägsamen Melodie und somit an der Tonabfolge der Komposition, oder spielt dabei die Symbiose mit dem Bild eine noch größere Rolle? Was veranlasst einen Regisseur, diese bereits verwendete Musik wieder aufzugreifen?

Ist die Kult-Filmmusik tatsächlich als nur ein kleines Werkzeug des Filmes zu sehen, oder kann sie als eigenständiges Werk anerkannt werden?

Der erste Teil meiner Arbeit besteht aus allgemeinen Informationen, um den Gegenstand Filmmusik klar zu definieren, wobei ich hier den Fokus auf die Komposition im Film lege. Dabei werden die verschiedenen Techniken, wie die Musik im Film Ausdruck finden kann, kurz zusammengefasst. Dazu gibt es einen kurzen Überblick über die Entstehung und Geschichte der Filmmusik und anschließend Auswertungen der Funktion und Wirkung. Danach wird versucht, das Gesellschaftsereignis „Kult“ zu definieren und Teilaspekte zu unterscheiden.

Im zweiten Teil gehe ich stärker auf John Williams' Erfolgsweg und seine Arbeitsweise ein und schließlich stelle ich Analysen seiner Werke in Verbindung mit den zugehörigen Filmszenen auf und versuche, dem Geheimnis des Erfolgs auf den Grund zu gehen. Unter seinen zahlreichen Erfolgs-Soundtracks habe ich mich für die Filme *Jaws* und *Star Wars* als Modell-Beispiele entschieden, die durch ihre einprägsamen Melodien äußerst bekannt geworden sind. Abschließend folgt in der Conclusio eine Auswertung der gewonnenen Eindrücke.



In der vorliegenden Diplomarbeit wird aus Gründen der besseren Lesbarkeit die Sprachform des generischen Maskulinums angewendet. Der Gebrauch der männlichen Form soll hier als geschlechtsunabhängig verstanden werden.

## 2. Filmmusik

Im Film eingesetzte Musik wird als Filmmusik bezeichnet, welche einen wichtigen Beitrag zur Unterstützung der Dramaturgie und Handlungsführung des Films leistet. Zum einen gibt es speziell für den Film komponierte Werke, andererseits werden bereits vorhandene klassische oder populäre Musikstücke in passenden Szenen zum Einsatz gebracht. In dieser Arbeit liegt der Fokus auf Komposition, also die speziell kreierte Musik für den einzelnen Film, da John Williams als Musikschafter dieses Verfahren bevorzugt.

Grundsätzlich wird zwischen Musik, die tatsächlich in der Szene miteingebracht ist und zur Handlung gehört, und Musik, die außerhalb der filmischen Darbietung gespielt wird und somit erzählerischen Charakter hat, unterschieden.

Im Laufe der Zeit wurden viele Abgrenzungen definiert, die diesen Unterschied festlegen: On- und Off-screen music, Source und Background music, Realistic und Naturalistic music sind nur einige von vielen Begriffen, die in der Filmwissenschaft gebräuchlich sind.<sup>1</sup>

Ebenso wird von diegetischem und non-diegetischem Sound gesprochen:

„If the source of a sound is a character or object in the story space of the film, we call the sound *diegetic*. The voices of the characters, sounds made by objects in the story, or music coming from instruments in the story space are all diegetic sound.“<sup>2</sup>

Der diegetische Sound ist also die gesamte Geräuschkulisse, die im tatsächlichen Geschehen zu hören ist. Daraus ergibt sich, dass der non- oder extradiegetische Sound die gespielten Töne und Stimmen außerhalb des Ablaufes bezeichnet.

---

<sup>1</sup> Vgl. Gervink: *Lexikon der Filmmusik*. S. 247

<sup>2</sup> Weis, Elisabeth: *Film sound: theory and practice*, S.191

## 2.1 Komposition für den Film

„Das Substantiv ‚Komposition‘ (von lat. compositio = Zusammensetzung, -stellung) bezeichnet gemeinsam mit dem zugrundeliegenden Verb ‚komponieren‘ (von lat. componere = zusammensetzen, -stellen) im Sprechen über Musik den produktiven Vorgang sowie das daraus hervorgehende Resultat.“<sup>3</sup>

Melodien, erzeugt von verschiedenen Instrumenten und deren unterschiedlichen Klangfarben, werden zu einem Werk zusammengestellt und versponnen und ergeben ein musikalisches Werk, welches für die Filmszene speziell angefertigt und angepasst ist.

Um die Musik passend zum Film und den individuellen Szenen zu gestalten, gibt es verschiedene Techniken der Komposition, die den bestimmten Situationen besonderen Ausdruck verleihen.

Grundsätzlich werden in der Komposition der Filmmusik folgende drei Techniken unterschieden: das Underscoring, die Mood-Technik und das motivische Verfahren, also die Leitmotivtechnik.

Es ist schwierig, diese verschiedenen Vorgehensweisen streng zu trennen. Oft kann die Kompositionstechnik eines Musikstücks nicht eindeutig eingeordnet und kategorisiert werden, da hauptsächlich gemischte Formen entstehen, bei denen mehrere Methoden in Anspruch genommen werden.

### 2.1.1 Underscoring

„Unter dieser Kompositionsweise ist zu verstehen, dass die Musik möglichst alle auf der Bildebene sichtbaren Vorkommnisse, Bewegungen und dargestellten Gefühle möglichst synchron mitvollzieht.“<sup>4</sup>

Die Gefühle der handelnden Person werden hervorgehoben und unterstrichen, um ebendiese auch bei uns hervorzurufen. Bereits im Barock wurden Beziehungen und

---

<sup>3</sup> Gervink: *Lexikon der Filmmusik*. S. 277

<sup>4</sup> Kloppenburg: *Das Handbuch der Filmmusik: Geschichte, Ästhetik Funktionalität*. S. 126

Parallelen zwischen Musik und dem dazugehörigen Gefühl erkannt und aufgefasst.<sup>5</sup> Bis heute ist diese Gegebenheit von großer Wichtigkeit, um den Zuseher mitfühlen und mitempfinden zu lassen.

Max Steiner hat mit *King Kong* (1933) ein Paradebeispiel des Underscoring geschaffen. In verschiedenen Szenen werden die gezeigten Geschehnisse und Gefühle verdoppelt und dem Zuseher näher gebracht. Steiner setzt in *King Kong* bevorzugt Holzbläserfloskeln ein, um Spannung, Angst und Unbehagen zu vermitteln. Josef Kloppenburg schreibt über den musikalischen Anstoß für den Soundtrack:

„Die Musik ist in Orientierung an die diesbezügliche Kompositionspraxis von Igor Strawinsky geprägt durch wiederholte und sequenzierte Rhythmuspatterns und permanente Wiederholung melodischer Floskeln im engen Ambitus von Streichern und Solotrompete.“<sup>6</sup>

Igor Strawinskys berühmteste Werke sind der *Feuervogel* und *Petruschka*. John Williams nahm unter anderem *Petruschka* als ein Leitbild für seine Kompositionen von *Jaws* (1975) her, worauf im analytischen Teil noch näher eingegangen wird.

Sehr typisch charakteristische und malerische Musikabläufe werden beim Underscoring eingesetzt, welche mit Bedacht zu bestimmten Gemütsbewegungen des Hörers hingeleitet werden und elementare Empfindungen auslösen:

„[...] als musikalischer Ausdruck für Klage und Leid gilt etwa der Passus duriusculus, für Freude die aufsteigende Sexte und für das Unheimliche der Tritonus.“<sup>7</sup>

Der Passus duriusculus ist der chromatische Abstieg von Halbtönen und vermittelt eine Art Unerträglichkeit und Leid. Ebenso ist der Tritonus ein Intervall, welches drei Ganztöne umfasst und in unserem Ohr störend wirkt. Im Volksmund wird der Tritonus auch gerne „Teufelsintervall“ genannt.<sup>8</sup>

Das Mickey Mousing fällt unter die Kategorie des Underscoring, da es als eine Extremform dieser Musikbegleitung gesehen wird. Auf verstärkte, extrem malerische Weise folgt die Musik den Bildbewegungen des Geschehens.

---

<sup>5</sup> Vgl. Motte-Haber/Repp: *Musikpsychologie*. S. 20, 5.1.2013

<sup>6</sup> Kloppenburg: *Das Handbuch der Filmmusik: Geschichte, Ästhetik Funktionalität*. S. 128

<sup>7</sup> Gervink: *Lexikon der Filmmusik*. S. 536

<sup>8</sup> <http://www.musikanalyse.net/tutorials/tritonus>, 4.9.2013

„Geprägt wurde der Begriff vermutlich von David O. Selznick, der die Wirkung verulken wollte, die Max Steiners Musik zum von Selznick produzierten *King Kong* (1933) hatte und die ihn an den choreographierten Bild-Musik-Zusammenhang denken ließ, den man aus Cartoons kannte (und der dort einen komischen Effekt hat, der in einem anderen Genrekontext auch unfreiwillig komisch wirken konnte).“<sup>9</sup>

Bei dieser Technik spielt auch die passende Rhythmik zum Bild eine zentrale Rolle. Bewegungen, die das Bild dominieren, werden genau nachgeahmt. In jeder Cartoon-Serie ist dieser Effekt zu sehen: Wenn zum Beispiel die Ente tollpatschig über die Stiege hinunterfällt, kann man in passender Rhythmik das absteigende Glissando am Klavier zum Bild hören.

Oft wird Filmmusik für ihren reduzierten Funktionscharakter kritisiert und kann somit nicht mit frei komponierten Musikwerken mithalten. Zum Beispiel äußern sich Adorno und Eisler so über das Mickey Mousing:

„Ein beliebtes Hollywood-Spottwort lautet: birdie sings, music sings. [...] Indem Musik aufs Stichwort Natur einschnappt, wird sie auf die billigste Stimmungsmache reduziert, und die Assoziationsschemata sind so allbekannt, daß längst nicht mehr wirklich was ‚illustriert‘, sondern nur der Gedanke ‚aha Natur‘ automatisch ausgelöst wird. Es ergibt sich bei dem illustrativen Einsatz der Musik heute schädliche Verdoppelung.“<sup>10</sup>

Wie leicht zu erkennen ist, steht Adorno dieser Kompositionstechnik sehr kritisch gegenüber, da sie keinen Platz mehr zum Nachdenken und Interpretieren lässt.

### 2.1.2 Mood-Technik

Bei dieser Technik kommt es vor allem auf die atmosphärische Wirkung an. Eine ganze Szene wird von einer Musik besetzt, die zurückhaltend wirkt, jedoch eine wichtige emotionale Wirkung auf den Zuseher hat. Kloppenburg bezeichnet die Mood-Technik nicht nur als eine Verdopplung, sondern auch als eine Färbung der Szene durch den musikalischen Input.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Gervink: *Lexikon der Filmmusik*. S. 324

<sup>10</sup> Adorno/Eisler: *Komposition für den Film*. S. 22

<sup>11</sup> Vgl. Kloppenburg: *Musik multimedial. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*. S. 42

Lothar Prox unterscheidet zwei Arten der Mood-Technik:<sup>12</sup>

Die expressive Filmmusik versucht, die Stimmungen der Protagonisten zu vermitteln und zum Ausdruck zu bringen. Der Fokus liegt also auf den handelnden Charakter in der Szene.

Die sensorische Filmmusik dagegen zielt auf die Stimmung und das Miterleben des Publikums ab. Zum Beispiel haben Bernhard Hermanns „stechende“ Streicherklänge in *Psycho* (1960) eine starke Wirkung auf die Sensorik der Beobachter. Die Reaktion der Zuseher auf die beschreibende Szenerie wird somit beeinflusst und suggeriert.

„Zusammenfassend ist unter Mood-Technique eine spezifische Stimmung, eine Atmosphäre, eine stimmungsmäßige Einfärbung mittels Musik einer ganzen Szene zu verstehen.“<sup>13</sup> Es werden also keine „Details“ der Handlung dementsprechend in die komponierte Musik eingearbeitet. Die Mood-Technik kann jedoch Eigenschaften des Underscoring oder der Leitmotivtechnik beanspruchen. Wie bereits erwähnt, ist eine streng getrennte Unterteilung der Kompositionstechniken nur selten möglich. Alfred Newman war lang bei *20th Century Fox* in der musikalischen Leitung tätig und gestaltete sogar die bekannte zugehörige Fanfare des Filmstudios.<sup>14</sup> Die Musik zu *The Song of Bernadette* (1943) ist eines seiner berühmtesten Werke, das im Stil der expressiven Mood-Technik große Erfolge feiern konnte.

Franz Waxmann wirkte bei einigen Hitchcock-Filmen mit, die für ihre atmosphärischen Klangwirkungen bekannt sind, wie zum Beispiel *Rear Window* (1954). Newman und Waxman werden oft als Begründer dieser Kompositionstechnik bezeichnet.

### 2.1.3 Leitmotivtechnik

„Der Begriff ‚Leitmotiv‘ entstammt der Opernkomposition und -ästhetik des 19. Jahrhunderts und wurde zuerst 1871 von Friedrich Wilhelm Jähns auf die

---

<sup>12</sup> Vgl. Prox, zit. nach Schmidt: *Filmmusik: Lehrer-Schüler-Heft*. S. 102

<sup>13</sup> Kloppenburg: *Das Handbuch der Filmmusik: Geschichte, Ästhetik Funktionalität*. S. 129

<sup>14</sup> Vgl. Ebenda S. 129

musikalische Verarbeitung einzelner Charaktere in den Opern Carl Maria von Webers bezogen.“<sup>15</sup>

Beim motivischen Verfahren werden Personen, aber auch Begebenheiten der Handlung mit einem markanten musikalischen Tongebilde charakterisiert, welches sich im Laufe des Films wiederholt.<sup>16</sup>

Diese Motive können auch durch rhythmische oder sequenzielle Veränderungen im Laufe des Handlungsschemas leicht variieren.

Viele Beispiele der Leitmotivtechnik weisen eng verwobene Verbindungen zum Underscoring auf, wie zum Beispiel *King Kong* (1933) oder *Vom Winde verweht* (1939). Auch Teile der Musik von *Star Wars* (1977-2005) können als Gemisch der Techniken gesehen werden.

Der Ursprung der Motiv-Systematik in der Musik entstand, wie gesagt, in der Oper und wurde schnell vom Film übernommen, jedoch kann von einer direkten Übertragung nicht die Rede sein.

Für Filmmusik-Schaffende kristallisierten sich Opern von Richard Wagner, Richard Strauss und Igor Strawinsky als Vorbilder der Leitmotivtechnik heraus.

Besonders die Tetralogie des Nibelungenrings von Wagner wurde oft als Leitfaden für Komponisten herangezogen.

„Das Leitmotiv soll nicht einfach Personen, Emotionen oder Dinge charakterisieren – obwohl es weithin immer so aufgefaßt worden ist –, sondern es soll im Sinn der eigentlichen Wagnerschen Konzeption die szenischen Vorgänge in die Sphäre des metaphysisch Bedeutenden erheben.“<sup>17</sup>

Es geht also vielmehr um eine Symbolik im motivischen Verfahren und nicht um eine banale Beschreibung. Gerne wird der Nibelungenring in Verbindung mit Williams' *Star Wars*-Komposition gebracht, da besondere und herausstechende Motive ähnlich behandelt werden, mehr dazu aber später.

Diese eingesetzten Zeichen haben nicht nur Zeichen-Charakter, sondern auch Auslegungs-Charakter, wie Gervink berichtet:

---

<sup>15</sup> Gervink: *Lexikon der Filmmusik*. S. 301

<sup>16</sup> Vgl. Ebenda S. 301

<sup>17</sup> Adorno; Eisler: *Komposition für den Film*. S. 16

„Die Leitmotivtechnik ermöglicht der Filmmusik eine dynamischere Funktion als die der reinen Nachzeichnung allgemeiner Stimmungen (Mood technique), indem sie, in weitgehender Analogie zur Oper, eine die Handlung kommentierende Funktion der Filmmusik überhaupt erst ermöglicht.“<sup>18</sup>

Durch gesetzte Akzente kann das Leitmotiv neue Anmerkungen in eine zweite Ebene in die Handlung einbringen. Zum Beispiel können somit Vorahnungen oder Situationsänderungen dem Zuseher rein akustisch vermittelt werden.

Eine kritische Betrachtung gegenüber dem Leitmotiv im Film haben Adorno und Eisler, die von einem eigentlich sehr schwierig umsetzbaren Konzept sprechen:

„Die ehemals wirksame Technik wird zur bloßen Verdopplung, unwirksam und unökonomisch. Zugleich führt die Leitmotivpraxis, wenn sie, wie im Film, nicht zu ihrer musikalischen Konsequenz entfaltet werden kann, zu äußerster Dürftigkeit der eigentlich kompositorischen Gestaltung.“<sup>19</sup>

Im Film kann der Grundgedanke des Leitmotivs nur in komprimierter Form umgesetzt werden. Durch die Montage, den Schnitt und diverse Unterbrechungen kann keine Kontinuität und Dauerhaftigkeit aufgebaut werden. Da der Film selber oft eine gedrängte, konzentrierte Form einer Geschichte ist, kommt es durch die Leitmotivtechnik sehr oft zu Wiederholungen, die somit keinen Platz für Neues schaffen und die Musikbegleitung wirkt simpel und überschaubar. Bei *Jaws* (1975-1987) sowie bei *Star Wars* (1977-2005) sind die mehrmaligen Wiederholungen von Leitmotiven sehr oft aufzufinden, worauf später noch näher eingegangen wird.

## 2.2 Arbeitsweise

Schon immer galt die Komposition für den Film als eine weniger wertvolle Musik im Gegensatz zur Kunst- und Konzertmusik, da sie nur als untergeordnetes Zweckmittel verstanden wurde.

---

<sup>18</sup> Gervink: *Lexikon der Filmmusik*. S. 301

<sup>19</sup> Adorno; Eisler: *Komposition für den Film*. S. 16



„Der Weg von der Filmpartitur zur endgültigen Filmmusik, also was immer künstlerische ‚Realisierung‘ heißen kann, ist der über die kunstfremden, den Praktiken verschworenen Instanzen.“<sup>20</sup>

Adorno und Eisler sprechen hier die zusätzlich schwierige Zusammenarbeit zwischen dem Komponisten und dem Regisseur an, da dieser die Anweisungen gibt, und nur in seltenen Fällen haben Beschäftigte des Films tatsächliche Kenntnisse von Musik.

Hitchcock zum Beispiel ist eine dieser Ausnahmen, der großes Talent hatte, die Musik richtig zu wählen und einzusetzen. Er hat mit sehr erfolgreichen Komponisten zusammengearbeitet, wie zum Beispiel Miklòs Ròzsa, Franz Waxman sowie Dimitri Tiomkin.<sup>21</sup>

„These composers had distinctive voices, and as time allowed they made efforts to express their unique artistic personalities in works designed for the concert hall. When they wrote for films, however, they functioned as chameleons, adapting readily to whatever conditions were warranted by a particular project.“<sup>22</sup> Filmmusiker müssen sich also individuell an die verschiedenen Aufträge und die Intentionen der Regisseure anpassen. Diese Aufgabe verlangt auch Begabung und Können, allerdings in anderer Weise als ein freischaffender Konzertmusiker.

Der Arbeitsvorgang einer Aufnahme von Filmmusik ist absolut abhängig vom gezeigten Bild des Filmes. Hier gibt es verschiedene Zugangsweisen, wie der technische Vorgang tatsächlich stattfindet. In der Regel wird erst nach dem Dreh und Schnitt die Musik präzise an die visuelle Konstante angepasst.

„Um die gewünschte zeitliche Übereinstimmung von Film und Musik zu erzielen, muss die Notation der Filmmusik mit sekundengenauen Angaben versehen werden, deren exakte Umsetzung bei der Einspielung früher mit Blick des Dirigenten auf den Film, mit Stoppuhren oder mit deutlich sichtbaren Markierungen (Linien, Lochung etc.) auf dem während der Musikaufnahme parallel laufenden Filmmaterial, anschließend mit sogenannten Click tracks und heute meist unter Heranziehung computergestützter Verfahren (Timecode) gewährleistet wird.“<sup>23</sup>

Click tracks sind akustische Hilfsmittel, ähnlich einem Metronom, zur Orientierung von Bild- und Tonrhythmik für Dirigenten und Musiker.

---

<sup>20</sup> Adorno; Eisler: *Komposition für den Film*. S. 89

<sup>21</sup> Vgl. Wierzbicki: *Music, Sound and Filmmakers*. Sonic Style in Cinema. S. 6

<sup>22</sup> Ebenda S.6

<sup>23</sup> Gervink: *Lexikon der Filmmusik*. S. 280

Die Cue-Sheets zeigen den genauen Ablauf vom Film sowie die dazugehörigen Einsätze der Musikbegleitung. Diese Cue-Sheets fanden schon zum Beginn der Tonfilmzeit wichtige Verwendung.<sup>24</sup>

Im 21. Jahrhundert haben sich viele Arbeitsschritte in der Produktion stark verändert und beinahe alle Vorgänge sind nun softwaregesteuert.

### 3. Geschichte der Filmmusik

Der Film hatte bereits im 17. Jahrhundert viele Wegbereiter wie zum Beispiel die „laterna magica“ oder das „Daumenkino“. Verschiedenste dieser Techniken entwickelten sich in den darauffolgenden Jahrhunderten so weit, dass Qualität und auch Wiederholbarkeit dieser Vorgänger der „Illusion“ gesteigert wurden und nun nicht nur einer Gruppe gezeigt werden konnte, sondern der Masse.

Ein ganzes Netzwerk von Forschern und Erfindern kam zu ähnlichen Zeiten mit verschiedenen Mitteln zum Medium Film.

Es folgen nun kurze Einblicke in das Geschehen und die Entwicklung der verschiedenen Filmzeitalter.

#### 3.1 Der Stummfilm

1893 wurde Thomas Edison's „Kinetoskop“ entwickelt. Dieses war eine Art Kiste, in welcher ein perforierter Filmstreifen eingebaut war und dessen ruckartige Bewegungen man durch einen Sehschlitz beobachten konnte. Schon zwei Jahre darauf wurde zusätzlich der Edison-Phonograph miteingebaut und es entstanden die „Kinetophone“: Der Guckkasten wurde mit einem Ohrhörer ausgestattet, welcher den Ton zum Bild mäßig synchron abspielte.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Vgl. Maas/Schudack: *Musik und Film – Filmmusik*. S. 19

<sup>25</sup> Vgl. Ebenda S. 10 ff.

Die Brüder Skladanowsky stellten ihren Projektionsapparat „Bioskop“ am 1. November 1895 vor, mit welchem sie kurze Filmstreifen zu je acht Bildern dem zahlenden Publikum präsentierten.

Im selben Jahr am 28. Dezember führten die Brüder Lumière erstmals vor Publikum im Grand Cafè am Boulevard des Capucines in Paris den „Cinématographe“ vor. „Gezeigt werden kurze Filme aus der Alltagswelt der Familie Lumière, die ein Pianist musikalisch untermalt.“<sup>26</sup> Also schon zur damaligen Zeit war das Bedürfnis einer Verbindung von Ton und Musik im Film vorhanden. Dieses Begehren entstand aus verschiedenen Gründen:

Der Lärm mancher Projektoren konnte mit simpler Klavierbegleitung gut übertönt werden. Ebenso war das moderne Instrument für die Zuseher befremdend und neu, mit der Musik konnte somit das „Spukhafte“ aus dem Raum genommen werden.

Anselm Kreuzer schreibt zusätzlich: „Da Filmvorführungen als kleine Einlagen in die Varietè-Programme eingebunden wurden, ist davon auszugehen, dass die Musikensembles hier nicht pausierten. Allerdings wurde sicherlich keine Filmmusik im heutigen Sinn gespielt.“<sup>27</sup> Musik wurde auch eingesetzt, um entstehende Pausen (Filmrisse, ein Wechseln der Filmrollen) zu überbrücken.

Einen wichtigen Faktor erwähnt Josef Kloppenburg in seinem *Handbuch der Filmmusik*. Er spricht von einer notwendigen Kompensation des Bildes durch Musik: „Die fehlende Räumlichkeit und Tiefe der zweidimensionalen, schwarzweißen Bilder wurde durch den Raumklang der aktuell während der Filmvorführung aufgeführten Musik ergänzt.“<sup>28</sup> Es entsteht also eine Ausgleich schaffende Dreidimensionalität.

Es ist gerade zu Beginn des Stummfilmkinos schwierig einzuschätzen, ab welchem Zeitpunkt der Umschwung von der simplen Unterhaltungsmusik zur individuellen und beschreibenden Komposition stattfand.

Schon bald sahen einige Regisseure die begleitende Musik als wichtiges zusätzliches Gestaltungsmittel und ließen Kompositionen für den Film anfertigen.

---

<sup>26</sup> Maas/Schudack: *Musik und Film – Filmmusik*. S. 11

<sup>27</sup> Kreuzer: *Filmmusik. Geschichte und Analyse*. S. 19

<sup>28</sup> Kloppenburg: *Das Handbuch der Filmmusik*. S. 36

„A few director obtained a somewhat greater degree of control over their musical accompaniments by commissioning and circulating scores in their films. This practice may have begun quite early. Charles Gilbert reported that the Film Division of the Australian National Library in Canberra was presented with the original score written for *Soldiers of the Cross*, a 3000-foot film made by the Savation Army in Melbourne in 1900. T.M.F. Steen submits that the earliest example of original film music must be Garston Paulin's 1892 score for Emile Reynaud's *Pantomimes Lumineuses*. Camille Saint-Saëns wrote an original score for the ten minute *L'Assassinat du Duc de Guise* (1908).“<sup>29</sup>

Anderson beschreibt die Filmmusik zu dem Kurzfilm als kleinen Wendepunkt für die Bedeutung und Funktion der begleitenden Musik. Er ist also der Meinung, dass Garston Pauli und Camille Saint-Saëns als Pioniere der Filmmusik gelten.

In den 20er Jahren wurde es möglich, Bild und den dazugehörigen Ton zu koppeln. Mit dem Vitaphone-System, welches auf dem Nadeltonverfahren („Sound-On-Disc“) basiert, fand eine Synchronisation von Film und Schallplatte statt. Das Großstudio Warner kaufte 1926 die Vitaphone-Rechte und rechnete mit großem Erfolg.<sup>30</sup> Dieser blieb jedoch aus, da die Tonqualität unzureichend war, und ebenso gab es Schwierigkeiten mit der präzisen Synchronisation und der Montage.

Fast zeitgleich entwickelte sich das Lichttonverfahren („Sound-On-Film“) mit dem Tri-Ergon-System. Die Konkurrenz-Firma Fox kaufte dieses Patent auf.<sup>31</sup> Der Ton wurde am Rand des Filmstreifens als optische Kodierung hinzugefügt und war somit sogar für das Auge sichtbar. Mit einem Lichtstrom-Leseapparat wurden die Verläufe auf dem Filmband in Ton umgewandelt.

Diese neue Entwicklung war für Produzenten und so manches Publikum ein freudiges Ereignis, jedoch hatten viele Schauspieler mit Sprach- oder Stimmproblemen sowie Kinomusiker Angst um ihre Arbeitsplätze.

Durch den Tonfilm verschob sich nun der Arbeitsplatz der Musiker und Komponisten vom Kinosaal in das „Music department“.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Anderson: *The Presentation of Silent Films*. S. 284, 1.12.2013

<sup>30</sup> Vgl. Kreuzer: *Filmmusik. Geschichte und Analyse*. S. 49

<sup>31</sup> Vgl. Kreuzer: *Filmmusik. Geschichte und Analyse*. S. 51

<sup>32</sup> Vgl. Maas/Schudack: *Musik und Film – Filmmusik*. S. 23

### 3.2 Das Goldene Zeitalter

Schon bald darauf entstand die Zeit der „Goldenen Ära“ von Hollywood, welche zirka von 1930 bis 1940 stattfand. Ausschließlich klassische Komponisten aus der Spät-Romantik wurden zum Vorbild der Filmmusik herangezogen wie zum Beispiel Richard Strauss, Richard Wagner und Johannes Brahms. Diese Zeitspanne gilt als eine sehr erfolgreiche, stabile Phase des Films.

Caryl Flinn sucht nach Nebenfaktoren, die dies begründen:

„Because film music can be discussed in terms of achieving a certain aesthetic and industrial stability during this period, as I believe it should, it is reasonable to expect that a number of other forces – economic, critical, ideological – helped to keep this stability in place.“<sup>33</sup>

Trotz der Weltwirtschaftskrise und des Zweiten Weltkrieges war die Filmbranche zu dieser Zeit auf Hochkonjunktur.

Die neue Annäherung an klassische Komponisten lassen Kritiker die Filmmusik aus einer neuen Perspektive sehen. Nun unterstützt die Musik die Entwicklung der Handlung des Films.<sup>34</sup>

### 3.3 Die Krise

Nach dem Zweiten Weltkrieg gingen die Verkaufszahlen der Kinotickets aus verschiedenen Gründen drastisch zurück. Der gemütliche Fernsehabend zu Hause verdrängte den Kinobesuch. Monumentalfilme wie *Quo vadis* (1951) und *Ben Hur* (1959), beide Filmmusiken von Miklòs Ròzsa komponiert, wurden gezeigt, um das Publikum durch große imposante Bilder zu locken.<sup>35</sup>

Die Produzenten entwickelten neue Konzepte, um nun eine neue Zielgruppe, die Jugendlichen, in das Kino zu holen. Dadurch veränderte sich auch wiederum der Einsatz der Filmmusik und neue Klänge eroberten die Leinwand.

---

<sup>33</sup> Flinn: *Strains of Utopia*. Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music. S. 13

<sup>34</sup> Vgl. Ebenda S. 13

<sup>35</sup> Vgl. Maas/Schudack: *Musik und Film – Filmmusik*. S. 26

Nun wurden jegliche Musikgenres miteinbezogen: Vom Rock'n'Roll über durchkomponierte Klänge bis hin zu gängigen Hitparaden-Songs fand alles Platz im Film. *Die Reifeprüfung* (1967) war ein Verkaufsschlager und gilt als Paradebeispiel für den Einsatz von Popmusik im Film.

Bis heute sind alle Arten von Musik im Film zu finden, doch Epos- und Monumentalfilme sowie vereinzelte Abenteuerfilme stechen auch heute noch mit ihren durchkomponierten Filmmusiken heraus.

#### 4. Funktion und Wirkungsweise

„Braucht die Szene wirklich Musik, oder kommt sie besser ohne sie aus? Bringt sie der Darstellung etwas? Hilft sie der Stimmung, dem Charakter, der emotionalen Verstärkung dessen, was man sieht? Wird die Szene durch die Musik lustiger, romantischer oder tragischer? Was macht die Musik, und wie macht sie es?“<sup>36</sup>

Thomas Tony bringt es mit diesen grundsätzlichen Fragen auf den Punkt: Wie funktioniert Musik im Film?

Grundsätzlich will der Regisseur immer eine bestimmte Publikumsreaktion in wichtigen Szenen hervorrufen. Spannung, Triumph, Versagen, Romantik – die Musik bildet den Mittler zwischen Mensch und Leinwand und entfacht in uns Emotionen.

Die Musik ist somit stark zweckgebunden und hat eine nachgeordnete Position. Sie ist absolut funktional und nicht autonom, wie Konzertmusik.<sup>37</sup>

Jede Art dieser Musik hat Vor- und Nachteile. Beim Film kann von einem Genre zum nächsten gesprungen werden, da die Zuseher und Zuhörer der Musik sehr offen gegenüberstehen und die Toleranzgrenze höher liegt als bei traditioneller Musik. Konzertmusik muss einer klaren Linie folgen, um vom Publikum verstanden und angenommen zu werden.

---

<sup>36</sup> Tony: *Filmmusik: Die großen Komponisten - ihre Kunst und ihre Techniken*. S. 7

<sup>37</sup> Vgl. Gervink: *Lexikon der Filmmusik*. S. 279

Der Film ist für die Masse geschaffen worden, doch er soll persönlich und jeden Einzelnen ergreifen.

„For the studio composer in the 1930s and 1940s, the reversion to a nineteenth-century romantic model offered the promise of plenitude and unity on aesthetic levels because music supposedly rounded out the massproduced film text through an ability to engender emotional, verisimilitudinous, and humanizing effects.“<sup>38</sup>

Caryl Flinn entdeckt die dichterische vermenschlichte Scheinwahrheit, die der Film auf verschiedenen Ebenen erzeugen kann.

Eine hohe Anzahl weiterer wichtiger Komponisten und Vertreter der Musikwissenschaft befasst sich mit der Funktion und Wirkung und somit auch mit der Bedeutung von Filmmusik, wie zum Beispiel Aron Copland, John Barry Prendergast, Miklòs Ròzsa und Franz Waxman. Leider können nicht alle Bedeutungs- und Wirkungsschemata hier erwähnt werden. Näher wird auf Maas' und Schudacks Ansichten eingegangen sowie auf Pauli und schließlich Bullerjahn, wobei auch all diese Schemata nur gestreift werden können, um einen Einblick zu geben, wie vielschichtig und komplex der Themenbereich ist.

#### 4.1 Die Ansichten von Maas und Schudack

Georg Maas und Achim Schudack sind ebenso der Frage nach der Funktion der Filmmusik nachgegangen. Sie sind auf drei Aspekte gestoßen, Musik aus verschiedenen Blickwinkeln zu sehen, die oft außer Acht gelassen werden:

Als erster Punkt wird angesprochen, dass die Musik im Film einen Gestaltungsbereich von vielen darstellt. Die Farbgebung, Kameraführung und Dramaturgie sind ebenso einflussreiche Ebenen, die auf das Publikum wirken.

Außerdem muss beachtet werden, dass die Bestimmung der Funktion immer nur auf das Einzelbeispiel bezogen werden kann. Pauschallösungen sind zu allgemein, um die genaue Wirkung der Musik festzustellen.

---

<sup>38</sup> Flinn: *Strains of Utopia*. Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music. S 153

Als letzter Aspekt wird besprochen, dass eben diese genaue Definition einzelner Wirkungsebenen immer schwierig festzulegen sein wird, da mit Musik stets ein Interpretationsprozess verbunden ist. Die Wirkung kann somit nur prognostiziert und vermutet werden.<sup>39</sup>

Diese verschiedenen Perspektiven der Ausdeutung von Musik hängen von Erfahrung, Alter, diversen individuellen Vorerfahrungen sowie gelernten kulturbestimmten Prozessen und vielem mehr ab.

Es gibt aber auch klare Zeichen der Musik, die auf die Allgemeinheit gleich und direkt wirken. Zum Beispiel verursachen tiefe Bässe das Gefühl von Unbehagen und Angst, dagegen vermitteln helle Geigen einen Glücks- und Liebesaffekt. „Die Grenzen zwischen der erlernten Konvention der Filmmusik und der unmittelbaren physiologischen Wirkung sind jedoch noch nicht ausreichend erforscht.“<sup>40</sup>

## 4.2 Die Kategorisierung nach Pauli

Eines der wichtigsten und bekanntesten Funktionsmuster von Musik im Film hat Hansjörg Pauli präzisiert. Er stellte in den 70er Jahren drei bekannte Kategorien der Funktion von Filmmusik auf:

Bei der Paraphrasierung wird das Bild durch die Musik verdoppelt. Die Musik umschreibt das Geschehen und wirkt unterstützend.

Die Kontrapunktierung ist das Gegenstück. Die Musik steht quer zum Bild und ist widersprüchlich. Der Zuseher versucht, durch eigene Assoziationen dieses Rätsel zu erklären.

Bei der Polarisierung werden neutrale Bilder durch prägnante Musik stark charakterisiert. Die Szene wird in eine bestimmte Ausdrucksrichtung gesteuert.<sup>41</sup>

In seinem darauffolgenden Buch 1981 widerrief er jedoch dieses Kategoriesystem: Er stellt fest, dass Filmbilder nur selten homogen sein können, sie aber aus mehreren unterschiedlichen und gegensätzlichen Elementen aufgebaut werden können. Somit

---

<sup>39</sup> Vgl. Maas/Schudack: *Musik und Film – Filmmusik* S. 31

<sup>40</sup> Ebenda S.31

<sup>41</sup> Vgl. Pauli: *Filmmusik: Stummfilm*. S. 185 ff.



zieht er daraus die Schlussfolgerung, dass sich in einem neutralen, ambivalenten Bild diese gegensätzlichen Typen von Bildelementen sich gegenseitig aufheben.

„Damit aber würde die Kategorie der Polarisierung, der inhaltlichen Präzisierung vieldeutiger Bilder durch eindeutige Musik, identisch werden mit der der Teil-Paraphrasierung, egal ob vordergründiger oder hintergründiger.“<sup>42</sup> Dadurch erkennt Pauli, dass die Termini nicht zusammenpassen, denn der eine ist mehr phänomenologisch, der andere mehr dramaturgisch. An dieser Stelle beginnt er keine neuen Definitionen zu kreieren, sondern stellt fest, er habe damals zu pauschal gedacht.

Trotzdem wenden noch viele Film- und Musikwissenschaftler seine Einteilung der Paraphrasierung, Kontrapunktierung und Polarisierung an.

Absicht der Filmmusik ist, die Wahrnehmung des Rezipienten zu steuern und Einfluss auf seine Empfindung zu haben.

Die Musik wirkt auf mehreren Ebenen des Bewusstseins, somit erfüllt sie nicht eine einzelne Funktion, sondern zielt mehrschichtig.

### 4.3 Bullerjahn's Wirkungsmodell

Claudia Bullerjahn hat sich eingehend mit der Wirkung und den damit verbundenen Ergebnissen der Musik im Film in ihrem Buch *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik* beschäftigt. Sie untersucht einige Sichtweisen verschiedener Autoren und konkludiert daraus ein Modell der Wirkungsebenen mit dem wichtigen Schwerpunkt der Medienpsychologie.

Bei der aufmerksamkeitserheischenden Wirkungsebene wird durch die Musik die Aufmerksamkeit des Publikums absichtlich und in eindeutige Richtungen gelenkt. Horrorfilme sind mit ihrer Musik und dem hohen Spannungs- und Aktivierungsfaktor, den sie im Menschen auslösen, ein musterhaftes Beispiel. Einsatz und Lautstärke spielen eine größere Rolle als die tatsächliche Melodie, denn die Wahrnehmung des Publikums bleibt zweigeteilt in Akustik und Vision. In der

---

<sup>42</sup> Pauli: *Filmmusik: Stummfilm*. S. 191

Filmmusik werden Melodie- und Rhythmusteile nur bis zu einem gewissen Grad verändert, um die Beobachter nicht zu überfordern.<sup>43</sup>

Die strukturierende und zeitmodulierende Wirkung wird durch den sogenannten „Musikteppich“ ausgelöst, der narrative Struktur und Geschlossenheit als Ganzes erzeugt. Auch im Fernsehen hat die Musik diese Aufgabe, denn durch die differenzierten, abgegrenzten Melodien kann der Mensch leichter ordnen und den Fernsehfluss leichter verarbeiten.<sup>44</sup>

Die emotionale Wirkung wird als Hauptaufgabe der Filmmusik angesehen. Kognitive Prozesse schließen Interpretationen, Erwartungen und Erinnerungen in den jeweiligen gelenkten Gefühlszustand, was zum Teil auch zur expressiven Reaktion führen kann.<sup>45</sup>

Ebenso hat die Filmmusik Einfluss auf die Informationsaufnahme und die Erinnerungsleistung. Sie hilft, Orte und Charaktere einzuprägen und somit der Spielfilmhandlung gut folgen zu können.

Durch die Musik können Schemata leichter erkannt werden und integrativ in vorhandene Wissensstrukturen eingebaut werden.

Durch Filmmusik werden auch Wahlentscheidungen und das Verhalten des Hörers beeinflusst und vor allem im Unterbewusstsein gesteuert. Das Klangverhalten des Spielfilms oder der Fernsehserie kann zum Beispiel in uns Unlust auslösen, die wir zu vermeiden trachten und in der Folge kontinuierlich weg-zappen.<sup>46</sup>

Musik wirkt sich auch auf unsere Bewertung und Meinung aus: Durch pompöse Klangunterlegungen von Nachrichten oder Werbungen wird versucht, Ansichten zu lenken. Propaganda und Persuasion überzeugen weniger durch gute Argumentation, sondern vielmehr durch das Schaffen von Glaubwürdigkeit, wobei die Musik zur stützenden Wirkung beiträgt.<sup>47</sup>

---

<sup>43</sup> Vgl. Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. S. 169

<sup>44</sup> Vgl. Ebenda S. 175

<sup>45</sup> Vgl. Ebenda S. 188

<sup>46</sup> Vgl. Ebenda S. 288

<sup>47</sup> Vgl. Ebenda S. 259

## 5. Kult & der Film

„Notoriously difficult to define neatly, culture, as I wish to discuss it here, is a dynamic process which produces the behaviours, the practices, the institutions, and the meanings which constitute our social existence. Culture comprises the processes of making sense of our way of life.“<sup>48</sup>

Graeme Turner befasst sich mit der Thematik der Kultur und stellt fest, dass sie ein dynamischer Prozess ist, der mit uns als Individuum, der Gesellschaft, unserem Verhalten und Denken zu tun hat. Es ist daher schwierig, eine eingrenzende, klare Definition für das Gesellschaftsereignis Kultur zu finden.

Für die Definition des Kultes an sich gelten somit ähnliche Aspekte:

„Kult als Element des Populären in postmodernen Gesellschaften entsteht in den Praktiken des Gebrauchs und der Aneignung von kommerziellen Produkten der (transnationalen) Kulturindustrien.“<sup>49</sup>

Hans-Otto Hügel stellt ähnliche Überlegungen über den Begriff des Populären in der modernen Gesellschaft an:

Das Populäre ist als ein gestaltbarer und offener Prozess zu sehen, welcher sich auf zwei Ebenen analysieren lässt. Einerseits können Produktion und Zirkulation von Bedeutungen und Werten beobachtet werden, andererseits spielen Gefühle, affektive Sensibilitäten und Vergnügen eine signifikante Rolle im Raum des Populären. Es ist auch ein Ort von sozialen Auseinandersetzungen, des Kampfes um Bedeutung und Konstruktion von Gemeinschaften und Identitäten, um diese durch Abgrenzungsprozesse hervorzuheben.

Kulte lassen sich also in diesem Sinne nicht vorausplanen, sondern sie entstehen spontan, wenn eine Gruppe sich an ein Medium annähert und sich spezialisierende und ritualisierende Praktiken aneignet. Innerhalb dieser Gruppe kann eine Zelebration von Filmen, aber auch von Fernsehserien oder Filmstars auf exzessive Weise stattfinden. Es ist ein soziales Ereignis, das wiederholt wird. In diesem Raum,

---

<sup>48</sup> Turner: *Film as social practice*. S. 44

<sup>49</sup> Hügel: *Handbuch populäre Kultur*. S. 295 ff.

der geschaffen wurde, entsteht eine eigene Sinnwelt, in der bestimmte Objekte nahezu sakral wahrgenommen werden.

Dieses „Heilige“ ist zum Beispiel in *Star Wars* in der „die Macht“, welche durch Williams' Musik begleitet und vertont wurde, gut zu erkennen.

„Populäre Kulte beruhen also auf der Selbstreferentialität der Medienkultur. Ihre Mitglieder sind sich dieses intertextuellen Netzes bewußt und genießen es, sich gemeinsam in ihm zu verstricken.“<sup>50</sup>

Der Zuschauer kann mit seinen vorherigen Medienerfahrungen also am Kultobjekt anknüpfen, sich damit intensiv auseinandersetzen und dieses Wissen eventuell weitergeben. Neue Pfade und Strömungen werden vom Beobachter ausgelöst.

Kultobjekte werden somit von den Zuschauern geschaffen und nicht von der Kulturindustrie.

Die Kultisten haben ihre Praktiken, eigene Interpretationen, Sichtweisen. „So können Filme – unabhängig von ihrer Bewertung durch Industrie, Werbung und die professionelle Kritik – zu signifikanten Objekten werden.“<sup>51</sup> Eben eine Abgrenzung vom bereits existierenden „generellen“ Geschmack macht gerade den Reiz aus.

„Kultfilme im engeren Sinne werden in kollektiven Ritualen, die den herkömmlichen ‚Kino-Rahmen‘ überschreiten, zu außergewöhnlichen kulturellen Objekten.“<sup>52</sup>

Eine Gruppe, die einen Kultfilm verehrt, hat sehr oft unterschiedliche Sichtweisen im Bezug auf Details und Eigenschaften des Films. Kultfilme sind offen, aber auch widersprüchlich. Dies bildet die Basis für Gespräche und Diskussionen unter Kultisten oder auch Nicht-Kultisten, die den Kult damit verstärken.

„Images, as well as words, carry connotations. A filmed image of a man will have a denotative dimension – it will refer to the mental concept of a ‚man‘. But images are culturally charged.“<sup>53</sup>

Turner beschreibt, dass Bilder sowie Wörter Bedeutungen und Assoziationen tragen, die jedoch kulturell verschieden aufgeladen sind.

---

<sup>50</sup> Ebenda S. 296

<sup>51</sup> Hügel: *Handbuch populäre Kultur*. S. 296 ff.

<sup>52</sup> Ebenda S. 297

<sup>53</sup> Turner: *Film as social practice*. S. 46

Wird also eine Szene oder ein Musikstück zitiert, wird nicht nur das Original an sich angeführt, sondern der damit verbundene Hintergrund des Filmes angesprochen, welcher ebenso von verschiedenen Gesellschaftsgruppen unterschiedlich betrachtet werden kann.

Ein Zitat – ob spielerisch oder als wichtiger Bedeutungsträger – muss deutlich genug eingesetzt werden, um überhaupt erkannt zu werden. Vorerfahrungen sind hierfür essenzieller Bestandteil.

„We should also remember that the viewing of one film will affect the viewing of subsequent films; what the audience sees in any one visit to the cinema is added to (and will rearrange, modify, or confirm) their experience of films, of genres, of stars, of cinema’s pleasures.“<sup>54</sup>

Neue Filmerfahrungen können vorherige Kenntnisse somit gänzlich neu ordnen, sie ändern oder bestätigen.

„When we want to deal with bodies of films, film movements, or even a single text, we need to look at the specific relations established between one film and the whole context in which it is viewed. This context will include other films as well as the full range of media constructions, advertising strategies, and so on that frame the particular film. This is ultimately a social context.“<sup>55</sup>

Als musikalisches Zitat bezeichnet man ein bestimmtes Musikstück, das sich in der Gesellschaft schon so etabliert hat, dass bei gezieltem Einsatz in einem anderen Film sofort klar ist, um welches Gefühl es sich handelt.<sup>56</sup> Die Bandbreite reicht von klassischen Musikwerken, wie zum Beispiel das *Adagio for Strings* von Samuel Barbers oder *Also sprach Zarathustra* von Richard Strauss, bis hin zu diversen populären Songs, die gezielt in Filmen zum Einsatz kommen. Zuseher stellen somit eine Verbindung her und vertiefen die Musik im Gedächtnis.

Christa Lamberts-Piel schreibt im Buch *Filmmusik und ihre Bedeutung für die Musikpädagogik*, dass es äußerst wichtig ist, dass ein Musikzitat im Film eingebettet

---

<sup>54</sup> Ebenda S. 178

<sup>55</sup> Turner: *Film as social practice*. S. 77

<sup>56</sup> Vgl. Hauser: *John Williams - Ein Komponist zwischen Filmmusik und Konzertsaal*. S. 42

im Kontext erkannt werden muss, damit es überhaupt funktionieren kann. Es soll so bekannt sein, dass möglichst alle Zuseher die Assoziation mit dem ausgelösten Zitat verstehen können. Der Einsatz des Musikstückes spielt dabei eine wichtige Rolle: Die Musik kann unterstützend und somit meist ähnlich wie im Original verwendet werden, aber sie kann auch entgegengesetzt als Kontrast gespielt werden.<sup>57</sup>

Die Parodie ist eine besondere Form des Zitates, denn es wird beschwingt karikierend eingesetzt und hat somit komödiantischen Charakter.

„Komik entsteht, wenn durch einen originellen Einfall offiziell Großes in seinem Geltungsanspruch spielerisch negiert wird.“<sup>58</sup>

Die Parodie lebt also von der Spannung des Nachahmens beziehungsweise des Verfremdens. „ Sie kann auf das Original mit Sympathie oder mit Kritik antworten, die Dialogbeziehung zwischen Parodie und Original kann aber genauso gut auch unentschieden oder ambivalent angelegt sein[...].“<sup>59</sup>

Zwar kann das Verhältnis zwischen der Imitation und der Veränderung des Originals grundsätzlich variabel sein, jedoch gibt es dazu eine klare Grenze zu beachten: „Denn die Parodie muss stilistische oder semantische Wiedererkennungsmarken enthalten, damit der Leser der Parodie überhaupt die Möglichkeit hat, die Parodie auf das Original rückbeziehen zu können. Kann der Leser einer Parodie keine intertextuelle Dialogbeziehung zu einem Original herstellen, dann ist er nicht länger Leser einer Parodie, sondern agiert als Leser eines Quasioriginals.“<sup>60</sup>

Dies gilt nicht nur in der Literatur, sondern auch bei intermedialen Zitaten von Filmen, die entweder verstanden oder einfach als „neu“ hingenommen werden können.

„In film, genre is a system of codes, conventions, and visual styles which enables an audience to determine rapidly and with some complexity the kind of narrative they are viewing. Even the musical accompaniment to the titles can indicate to an audience whether the film fits into broad generic categories like comedy or western.“<sup>61</sup>

---

<sup>57</sup> Vgl. Lamberts-Piel: *Filmmusik und ihre Bedeutung für die Musikpädagogik* S. 148

<sup>58</sup> Schnell: *Metzler Lexikon. Kultur der Gegenwart*. S. 404

<sup>59</sup> Ebenda S. 403

<sup>60</sup> Schnell: *Metzler Lexikon. Kultur der Gegenwart*. S. 404

<sup>61</sup> Turner: *Film as social practice*. S. 85

In den 70er Jahren wurde entdeckt, dass das Marketing für einen Film und dessen Erfolg einen essenziellen Bestandteil darstellt. „We have seen the expansion of the marketing of products more or less associated with a film, the sales of both products ‚tied in‘ to each other.“<sup>62</sup> Film und dessen Merchandising sind eng miteinander verbunden. Sie treiben sich gegenseitig an und mutieren zu einem Multimedia-Komplex. Dadurch verändern sich die Perspektiven des Publikums nicht nur im Hinblick auf die Entscheidung zum Kinobesuch selber, sondern auch zum ganzheitlichen Filmereignis. Das Budget für die Werbung eines Filmes wurde im Laufe der Zeit zunehmend größer.

Mit dieser Konstruktion wird Kult also produziert und vom Filmgeschäft gefördert, um das junge Hauptpublikum in die Kinosäle zu locken:

„In these days of Dolby stereo and music-packed sound-tracks, music plays an important function in pulling the major segment of the audience, teenagers, into the cinema in the first place.“<sup>63</sup>

Musik kann dem Film dazu verhelfen, noch größer und ansehnlicher zu wirken. Einer der vielen Meister dieser Blockbuster-Soundtracks ist John Williams. Das nächste Kapitel zeigt, dass sein interessanter Werdegang zu seinem Erfolg essenziell beiträgt.

## 6. John Williams und seine Kompositionen

„Writing, conducting, and playing music while learning about drama through the study of great literature, theater, and films are all essential in preparing for the challenge of scoring films.“<sup>64</sup>

Im Buch *On the Track* von Fred Karlin und Rayburn Wright, welches eine Art Wegweiser für angehende Filmkomponisten darstellt, beschreibt John Williams im Vorwort seine Sicht der Grundsäulen der Filmkomposition. Er erklärt, es sei ein nie

---

<sup>62</sup> Turner: *Film as social practice*. S. 6

<sup>63</sup> Turner: *Film as social practice*. S. 59

<sup>64</sup> Karlin; Wright: *On the Track*. S. 13 ff.

endender Lernprozess, Musik zu arrangieren und sich zusätzlich intensiv mit der Schauspielerei auseinander zu setzen.

Ebenso erzählt er von der Veränderung des Komponierens für den Film, denn früher fanden die Musiker durch verschiedenste Wege zur Filmmusik. Man gelangte vom maßgeschneiderten Stück für Vokalistinnen und Big Bands über zu einem kleinen Titel für einen Werbespot zur Musik für Theater und dann eventuell zum Film. Heute steigen immer mehr Musiker gezielt in das Filmmusikgeschäft ein und arbeiten mit hoher Computertechnologie und Synthesizer. Williams schlägt jedoch vor, auf die pure elementare Musik zurückzugreifen. Erfahrungen sollen in verschiedenen Bereichen der Musik gesammelt werden, um einen großen Umfang an Wissen und Fähigkeit vorzeigen zu können.

John Towner Williams wurde am 8. Februar 1932 in New York geboren und wuchs als ältestes von vier Kindern auf. Seine Eltern waren Ester und John Williams. Sein Vater war ein erfolgreicher Musiker, der beim *CBS Radio Orchestra* mitwirkte sowie Mitglied beim „Raymond Scott Quintett“ war.<sup>65</sup> Mit acht Jahren erhielt Williams erstmals Klavierunterricht und er spielte noch weitere Instrumente, wie zum Beispiel das Cello, die Trompete und die Klarinette. 1948 zog die Familie nach Los Angeles und er konnte die University of California besuchen, wo er Musik studierte, um seinem Traum zu folgen, Konzertpianist zu werden.<sup>66</sup> Er ging zeitgleich auf die North Hollywood High School, wo er in der Schulband nicht nur spielen, sondern auch bereits komponieren durfte. Nach der High School absolvierte er seinen dreijährigen Militärdienst bei der Luftwaffe, wo er auch als Dirigent und Arrangeur für dessen Musikkorps tätig war. In dieser Zeit entwickelte Williams seine Vorliebe für Märsche, die in vielen seiner Filmscores zu hören sind.

An der Juilliard School in New York studierte ein Jahr Klavier. Anschließend wurde er von verschiedenen Komponisten in Los Angeles unterrichtet, unter anderem von Mario Castelnuovo-Tedesco, welcher als Filmkomponist tätig war und bereits erfolgreiche Scores verbuchen konnte.

*Columbia Pictures* nahm ihn 1956 unter Vertrag, wo er immer mehr in Kontakt mit Filmmusik kam, anstatt seines ursprünglichen Wunsches, der Konzertmusik nachzugehen.

---

<sup>65</sup> Vgl. Moormann: *Spielberg-Variationen: Die Filmmusik von John Williams*. S. 17 ff.

<sup>66</sup> Vgl. Tony: *Filmmusik: Die großen Filmkomponisten - ihre Kunst und ihre Technik*. S. 360 ff.



Anschließend wechselte er zu *20th Century Fox*, wo er auf Alfred Newman, Franz Waxmann und Dimitri Tiomkin traf, und unter deren Dirigentschaft durfte er für sie am Klavier verschiedene Begleitungen einspielen. Nebenbei arbeitete er noch an der Musikausstattung für diverse Fernsehprogramme. Williams konnte dadurch schon früh lernen, unter großem Zeitdruck kreativ zu sein. Mit *Checkmate* (1960-1962) gelang ihm 1960 mit dem eigens kreierten Haupttitel der Durchbruch. 1961 erhielt er für den Soundtrack einen Grammy.<sup>67</sup>

In den 60er Jahren war John Williams äußerst produktiv. Er konnte für viele Serien gleichzeitig schreiben und allmählich Erfolge erzielen. Er komponiert für alle Genres, zum Beispiel auch für die bekannten Komödien *Gidget goes to Rome* (1963) oder *How to Steal a Million* (1966). Aber auch für Filme komponierte er erfolgreich, unter anderem für *Daddy-O* (1958), *I Passed for White* (1960) und *Diamond Head* (1963).<sup>68</sup>

*The Reivers* (1969) war ein wichtiger Meilenstein für John Williams' Karrieregang. In der Romanverfilmung konnte er sein Geschick für amerikanische atmosphärische Musik mit Erfolg unter Beweis stellen. Auch mit *Heidi* (1968) und *Jane Eyre* (1970), unter der Regie von Delbert Mann, hatte er Erfolg und erhielt zwei Emmys.

Mit Irwin Allen begann zu dieser Zeit eine enge Zusammenarbeit. Große Erfolge konnte er mit der Serie *Lost in Space* (1965-1968) sowie schließlich mit dem Katastrophenfilmen *The Poseidon Adventure* (1972), *Earthquake* (1974) und *The Towering Inferno* (1974) feiern.<sup>69</sup> Man beobachtet, dass Williams sich zu dieser Zeit von Komödien eher abwandte und sich auf Thriller-, Katastrophen- und Abenteuerfilme spezialisierte.

Schließlich begann mit dem Film *The Sugarland Express* (1974) die enge Zusammenarbeit mit Steven Spielberg. Bald darauf konnte er *Jaws* (1975) mit wirkungsvoller Musik unterlegen. „Das Hai-Thema, ein stampfendes Ostinato, von tiefen Streichinstrumenten ausgeführt, gehört zu den berühmtesten Stücken der Filmmusik überhaupt.“<sup>70</sup> Es entstand eine bis heute andauernde und sehr erfolgreiche Kooperation der beiden Künstler: *Close Encounters of the Third Kind* (1977), *E.T.* –

---

<sup>67</sup> Vgl. Moormann: *Spielberg-Variationen: Die Filmmusik von John Williams*. S. 18

<sup>68</sup> Vgl. Moormann: *Spielberg-Variationen: Die Filmmusik von John Williams*. S. 19 ff.

<sup>69</sup> Vgl. Tony: *Filmmusik: Die großen Filmkomponisten - ihre Kunst und ihre Technik*. S. 361 ff.

<sup>70</sup> Ebenda S. 362

*Extra-Terrestrial* (1982), *Empire of the Sun* (1987), die *Indiana Jones*-Reihe (1981-2008), *Hook* (1991), die *Jurassic Park*-Trilogie (1993-2001), *A.I. Artificial Intelligence* (2001), *Munich* (2005) und *Lincoln* (2012) sind einige Filmbeispiele, die die beiden gemeinsam erarbeitet haben.<sup>71</sup> Weitere Beispiele für seine Erfolge mit anderen Regisseuren sind *The Witches of Eastwick* (1987), *The Fury* (1978), *Dracula* (1979), *The River* (1984), *Home Alone* (1990) sowie Teile der *Harry Potter*-Filmreihe (2001-2011).

Für George Lucas durfte er den Filmscore zu *Star Wars* (1977-2005) komponieren und ging mit dessen einprägsamer Musik in die Filmmusikgeschichte ein.

Er gewann acht Oscars und weitere 80 Awards von insgesamt 193 Nominierungen.<sup>72</sup>

John Williams' Musik kann man nicht nur im Kinosaal hören, sondern auch in Konzertsälen. Eines seiner berühmtesten Konzerte ist das *Violin Concerto*, das er seiner verstorbenen Frau Barbara widmete und das für ihn großen emotionalen Wert hat.<sup>73</sup>

„Schreibt man Konzertmusik, gelten ganz andere Regeln und unterschiedliche Ziele. In meinem Fall sind die wenigen Konzertwerke, die ich geschrieben habe, als Experimente für Entdeckungen angelegt – Entdeckungen des eigenen Selbst, wenn man so will[...].“<sup>74</sup> Williams hat bei der Musik für den Konzertsaal alle Freiheit, die bei der Filmmusik in dieser Form nicht möglich oder nur sehr begrenzt ist. Im Gespräch mit Thomas Tony betont er zwar, dass er nur wenige Stücke geschrieben hat, doch im Laufe der Zeit wuchs die Zahl auf über 50 Konzertwerke heran.<sup>75</sup>

Leo Arnaud war ein Komponist, der in den 1960er Jahren die Fanfare „Bugler's Dream“ für die Olympischen Spiele arrangierte, welche 1968 Premiere auf *ABC's TV* Netzwerk feierte. Seit diesem Zeitpunkt wurde das beliebte, auch gerne als „Olympic Fanfare“ betitelte Werk regelmäßig eingesetzt.<sup>76</sup> 1984 durfte John Williams das Thema von Arnaud wiederaufnehmen und seine eigene Version daraus bilden, die bis heute noch als „The Olympic Fanfare and Theme“ bekannt ist.

---

<sup>71</sup> [http://www.imdb.com/name/nm0002354/?ref\\_=nv\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/name/nm0002354/?ref_=nv_sr_1), 3.6.2013

<sup>72</sup> [http://www.imdb.com/name/nm0002354/awards?ref\\_=nm\\_awd](http://www.imdb.com/name/nm0002354/awards?ref_=nm_awd), 3.6.2013

<sup>73</sup> Vgl. Tony: *Filmmusik: Die großen Filmkomponisten - ihre Kunst und ihre Technik*. S. 364

<sup>74</sup> Williams zit. nach Tony: *Filmmusik*. S. 363

<sup>75</sup> [http://www.jwfan.com/?page\\_id=3750](http://www.jwfan.com/?page_id=3750), 7.6.2013

<sup>76</sup> <http://www.imdb.com/name/nm0036069/bio>, 10.6.2013

2002 wurde er von der *Broadcast Film Critics Association* neben Phillip Glass und Howard Shore als The Best Composer nominiert und gewann schließlich mit seinen Werken *Catch Me If You Can*, *Harry Potter and the Chamber of Secrets* und *Minority Report*.<sup>77</sup>

Trotz seiner vielen Erfolge und seiner langjährigen Erfahrung hat sich John Williams' Arbeitsweise kaum verändert:

„Ich arbeite am Klavier. Ich benütze weder Synthesizer noch elektronische Ausrüstung oder so ein Zeug. [...] Ein Großteil meines Arbeitsprozesses verläuft also tastend.“<sup>78</sup>

Je mehr er mit der Partitur vorankommt und je mehr Instrumente ihre Stimme finden, desto weniger ist er auf das Klavier angewiesen. John Williams wählt meistens bei seinen Filmscores ein bekanntes klassisches Stück, das als Vorbild und als musikalische Stütze dient.

Howard Spencer ist ein langjähriger Partner von John Williams, der ihm bei der Orchestrierung assistiert und somit den typischen ‚Williams Klang‘ mitgestaltet. Bei *Star Wars* wurden noch viele andere Orchestratoren herangezogen, um den richtigen Sound zu finden.<sup>79</sup>

Anschließend werden nun zwei seiner berühmtesten Soundtracks analysiert. Dabei werden die Musik und der Einsatz der Musik in den Filmszenen genau betrachtet und Zusammenhänge ersichtlich gemacht.

## 6.1 Modellanalyse *Jaws* (1975-1987)

Der US-amerikanische Spielfilm *Jaws* (dt. Titel „Der weiße Hai“) wurde von Steven Spielberg Regie geführt und von David Brown und Richard D. Zanuck produziert. Der 124 Minuten lange Film feierte am 20. Juni 1975 in den amerikanischen Kinos Premiere. Kurze Zeit darauf wurde er in verschiedene Sprachen übersetzt und im

---

<sup>77</sup> Vgl. O’Neil: *Movie Awards. The Ultimate, Unofficial Guide to the Oscars, Golden Globes, Critics, Guild & Indie Honors*. S. 786

<sup>78</sup> Williams zit. nach Tony: *Filmmusik: Die großen Filmkomponisten - ihre Kunst und ihre Technik*. S. 370

<sup>79</sup> Vgl. Hauser: *John Williams - Ein Komponist zwischen Filmmusik und Konzertsaal*. S. 83

darauffolgenden Dezember erschien die Synchronfassung auf europäischen Leinwänden.<sup>80</sup> Die Einnahmen von *Jaws* werden auf zirka 260 Millionen Euro geschätzt.<sup>81</sup> Wegen des großen Erfolgs drehten verschiedene Regisseure drei weitere *Jaws*-Filme, wobei in dieser Arbeit das Augenmerk nur auf den ersten Teil gelegt wird.

Der Film basiert auf einem Roman von Peter Benchley, welcher von Haiattacken an der Küste von New Jersey erzählt. Im Film jedoch wird eine fiktive Kleinstadt namens Amity zum Handlungsschauplatz.

Der Film beginnt bereits mit dem Tod einer jungen Schwimmerin, die spät abends spontan ins Meer springt und unter Wasser verschwunden bleibt. Ihre übrig gebliebenen Extremitäten werden am nächsten Morgen vom Polizisten Martin Brody aufgefunden. Dieser meldet dem Bürgermeister sofort, dass es sich bei diesem Vorfall um die Attacke eines weißen Haies handeln könnte und schlägt vor, den Strand zu schließen. Der Bürgermeister erkennt den Ernst der Lage nicht und möchte vor allem den Tourismus in der Stadt nicht stören, daher bleibt der Strand weiterhin frei zugänglich. Kurz darauf werden drei weitere Menschen Opfer eines Haiangriffes, auch Brody's Sohn wurde fast vom Riesenfisch erfasst, jedoch in letzter Sekunde gerettet.

Die Jagd auf das Tier beginnt. Brody trifft auf den Haifänger Quint und den Meeresbiologen Matt Hooper, die ihm helfen wollen, den Raubfisch zu überwältigen. Mit dem Schiff „Orca“ machen sich die drei sehr unterschiedlichen Jäger auf den Weg. Schon bald stoßen sie auf den weißen Hai und Quint ist so besessen von der Idee der Tötung des Tieres, dass er aus Fahrlässigkeit den Motor und das Funkgerät der Orca stark beschädigt. Hooper steigt in einem Käfig ins Wasser, um den Hai mit einer Harpune zu töten. Das übergroße Tier zerstört jedoch den Käfig und Hooper kann nur knapp entkommen. Das Schiff ist durch diverse Angriffe stark beschädigt und beginnt zu sinken. Wieder attackiert der Haifisch das Boot, welches durch das Gewicht des Tieres stark kippt. Quint rutscht somit ins offene Maul des Tieres, das ihn unter die Wasseroberfläche zieht und tötet. Brody findet eine Druckluftflasche

---

<sup>80</sup> [http://www.imdb.com/title/tt0073195/releaseinfo?ref\\_=tt\\_dt\\_dt](http://www.imdb.com/title/tt0073195/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt), 6.1.2014

<sup>81</sup> [http://www.imdb.com/title/tt0073195/?ref\\_=ttrel\\_rel\\_tt](http://www.imdb.com/title/tt0073195/?ref_=ttrel_rel_tt), 10.1.2014 ff.

und ihm gelingt es, diese zwischen die Zähne des Haies zu schieben. Er feuert mit einem Gewehr auf das Tier und es kommt zur Explosion. Brody und Hooper schwimmen mithilfe von Luftfässern Richtung Land.

*Jaws* wurde hauptsächlich auf der Insel Martha's Vineyard in Massachusetts gedreht, wobei mehrere mechanische Haie den großen weißen Hai darstellten. Während der Dreharbeiten entstand der Spitzname „Bruce“ für den Raubfisch, der nach Spielbergs Anwalt benannt wurde.<sup>82</sup> In Australien wurden kurze Sequenzen mit einem lebenden Tier aufgenommen.

Die elektronischen Haie funktionierten an Land sowie im Testwassertank ohne weitere Probleme, jedoch beim tatsächlichen Filmdreh im Atlantik ging die Maschine kaum bis gar nicht in Betrieb, da das Salzwasser die innere Mechanik stark schädigte.<sup>83</sup>

Dementsprechend wurden die Drehtage lang, und oft verblieb das Team ohne zufriedenstellende Resultate. Spielberg geriet unter Druck und er hatte die Idee, viele Szenen aus der Sicht des Haies zu drehen, um den Einsatz des Mechanik-Haies zu minimieren.

„In *Jaws*, we are given numerous shots of the victims from the underwater point of view of the shark. The confusion caused by our discomfort with this alignment, and our privileged knowledge of the shark's proximity to the victim, exacerbates the tension and the impression of impotence felt by the audience and enhances our sense of the vulnerability of the victims.“<sup>84</sup>

Diese Notlösung war einer der Gründe, warum *Jaws* ein so schauriger Thriller wurde und noch immer ist. Die Kamera holt den Zuschauer im Kino auf dieselbe Ebene des Opfers und vermittelt somit das Gefühl, dem Killer hilflos ausgeliefert zu sein.

Ein weiterer Grund, warum *Jaws* sehr lange in den Medien präsent war, ist das Merchandising, das *Universal Pictures* mit dem Filmstart stark betrieb. Rund 700.000 Dollar wurden zusätzlich in das Projekt investiert, obwohl schon durch die starken Verzögerungen beim Dreh das Budget deutlich gesprengt wurde. Aus

---

<sup>82</sup> [http://www.imdb.com/title/tt0073195/trivia?ref\\_=tt\\_trv\\_trv](http://www.imdb.com/title/tt0073195/trivia?ref_=tt_trv_trv), 11.1.2014

<sup>83</sup> Ebenda, 11.1.2014

<sup>84</sup> Turner: *Film as social practice*. S. 53

anfangs gedachten 4 Millionen Dollar wurden im Endeffekt 8 Millionen Dollar für die Produktion benötigt.<sup>85</sup>

Dennoch wurde die Investition im Advertising getätigt:

„Probably the most elaborate array of tie-ins was that surrounding the 1975 film, *Jaws*; this included a soundtrack album, T-shirts, plastic tumblers, a book about the making of the movie, the book the movie was based on, beach towels, blankets, shark costumes, toy sharks, hobby kits, iron-on transfers, games, posters, shark's tooth necklaces, sleepwear, water pistols, and more.“<sup>86</sup>

Turner erklärt, bei *Jaws* handelt es sich um eine Kombinationswerbung. Nicht nur filmnahe Werbung, so wie der Soundtrack zum Film oder das Buch über den Film wurde verkauft, sondern auch Becher, Pyjamas, Decken, Strandtücher und vieles mehr.

Der wichtigste Grund aber, warum *Jaws* so erfolgreich wurde und bis jetzt einer der wichtigsten Thriller in der Filmgeschichte ist, ist die Musik. Das sehr einfache, aber dadurch einprägsame Thema, das hauptsächlich aus nur zwei Tönen besteht, hat sich in unser Gedächtnis gebrannt.

John Williams erhielt für seinen Score einen Oscar, einen Golden Globe und einen Grammy.<sup>87</sup>

### 6.1.1 Musikanalyse

Peter Moormann hat in seinem ausführlichen Buch *Spielberg-Variationen: Die Filmmusik von John Williams* enthüllende Analysen zu diversen Filmen der beiden erfolgreichen Hollywood-Geschäftsmänner aufgestellt. Dieses Buch dient als Grundlage der vorliegenden Analysen.

Das Hauptmotiv von *Jaws* ist die Zweitontechnik: zwei wechselnde Töne in den Kontrabässen, im Intervall der Sekund, die durch stetiges Wiederholen ein Ostinato

---

<sup>85</sup> [http://www.imdb.com/title/tt0073195/trivia?ref\\_=tt\\_trv\\_trv](http://www.imdb.com/title/tt0073195/trivia?ref_=tt_trv_trv), 11.1.2014

<sup>86</sup> Turner: *Film as social practice*. S. 6

<sup>87</sup> [http://www.jwfan.com/?page\\_id=220](http://www.jwfan.com/?page_id=220), 16.1.2014

bilden. Kleine Modulationen und Tempobeschleunigungen sowie Akzentuierungen geben dem Stück Eigenschaften des Bedrohlichen und vor allem des Unaufhaltbaren.<sup>88</sup>



Abb. 1

„Das Zweitmotiv entwickelt erst nach und nach seine durchgängige Linie und damit seine Sogwirkung. Erst einmal, dann zweimal und darauf viermal taucht das Motiv in Folge auf, ehe es als Ostinato zu hören ist und durch Oktav- sowie Stimmverdopplungen anderer Instrumente verstärkt wird.“<sup>89</sup>

Mit jeder Wiederholung setzen neue Instrumente ein, die das Klangspektrum erweitern und verdichten. Deutlich zu hören sind erst die Bässe, dann kommen Klavier- und Bläserakzente hinzu. Das Horn baut weiterhin auf und die erste Dissonanz, der Tritonus, ist zu hören.

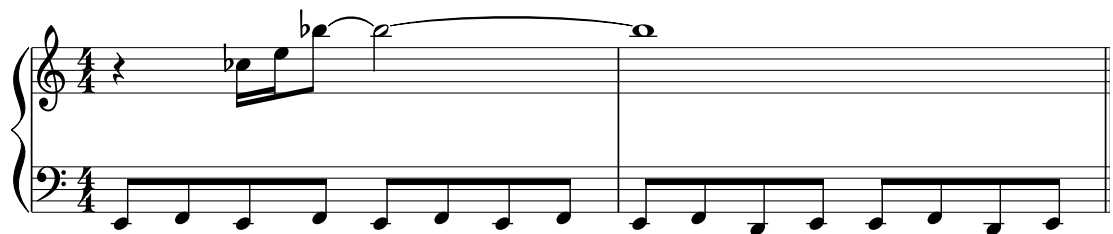


Abb. 2

Dieser wird auch als Teufelsintervall (siehe S.8) bezeichnet, da er nicht harmonisch klingt und eher Unbehagen auslöst. Hier symbolisiert er die bedrohliche Jagdbereitschaft des Haies.<sup>90</sup>

Darauffolgend verstärken die Streicher die bekannte Sequenz zusätzlich in höheren Tönen. Es folgen Xylophonschläge und das gesamte Orchester spielt in diversen

<sup>88</sup> Vgl. Moormann: *Spielberg-Variationen: Die Filmmusik von John Williams*. S. 43

<sup>89</sup> Moormann: *Spielberg-Variationen: Die Filmmusik von John Williams* S. 43

<sup>90</sup> Vgl. Ebenda S. 83

Dissonanzen, also Tonfolgen, die der Hörer als „nicht vollendet“ und somit nicht melodisch empfindet.<sup>91</sup>

Diverse Pauken und Becken verstärken zusätzlich die angelegten Akzente. Das Besondere ist, dass die Akzente auch nicht in regelmäßiger Form gespielt werden und daher unkontrolliert wirken.

Das Zweitonmotiv hatte in der Klassik schon immer einen großen Stellenwert und illustriert immer das Unheimliche, das Bedrohliche und Gefährliche. Musikalische Vorbilder von *Jaws* sind Igor Strawinsky und Alessandro Cicognini.<sup>92</sup> Zu Strawinskys Ballett *Petruschka* lassen sich einige Parallelen ziehen: Nicht nur die Akzentuierung und Modulierung von den Hörnern ist ähnlich, sondern auch die stetige Wiederholung des sehr simplen Motivs ist vergleichbar. Auch *Petruschka* handelt von Tod und Angst:

„Umkreist von weisen Männern vollführt ein Mädchen, das geopfert werden soll, den Todestanz, um den Gott des Frühlings gnädig zu stimmen. Spielberg greift das Sujet des Tanzes auf, indem er das erste Opfer Figuren einer Synchronschwimmerin präsentieren lässt.“<sup>93</sup>

Als Gegenstück des Hauptmotivs gibt es ein Heldenthema, welches ab der Mitte des Filmes bis zum Ende aufgebaut wird. Zuerst wird es keinem der drei Männer auf dem Boot zugeordnet, aber als Brody seine Angst vor Wasser ablegt und anfängt, aktiv zu handeln, wird ihm das Heldenthema in voller Gestalt zugeschrieben.<sup>94</sup>

Besonders raffiniert werden die beiden Motive in der finalen Szene des Duells zwischen Hai und Brody eingesetzt, indem sie gleichzeitig gespielt werden:

„Mit diesem thematischen Gegeneinandertreiben entspricht er exakt der Bilddramaturgie Spielbergs, der mittels Konvergenzmontage und schrittweisem Ranschnitt auf die Gegner die unmittelbar bevorstehende Eskalation für den Betrachter erlebbar werden lässt.“<sup>95</sup>

---

<sup>91</sup> Vgl. Ebenda S. 82

<sup>92</sup> Vgl. Ebenda S. 39

<sup>93</sup> Moormann: *Spielberg-Variationen: Die Filmmusik von John Williams*. S.39

<sup>94</sup> Vgl. Ebenda S. 84

<sup>95</sup> Ebenda S. 85



Neben seiner allbekannten Leitmotivtechnik setzt Williams auch verstärkt das Underscoring beziehungsweise das Mickey Mousing ein:

„So spielen Violinen und Kontrabässe ein Abwärts-Glissando, wenn der Hai ein Opfer mit sich unter Wasser zerrt, oder sie illustrieren mit einer Abwärtsfigur das langsame Untergehen des Bootes. Sogar das kurze Anheben und Ablassen des Käfigs wird mit entsprechend geführten Holzbläsermotiven skizziert.“<sup>96</sup>

Ein Flöten- und Streicher-Glissando in sehr hoher Lage bringt Quints Schmerzen zum Ausdruck, als sich das Seil, an welchem der Hai zieht, durch seine Hände schneidet.

Der auditive Reiz, gekoppelt mit der blutenden Hand und Quints Aufschrei, lässt den Zuseher den Schmerz in tiefster Weise nachempfinden.<sup>97</sup>

Williams hat zwei Methoden, den Schockmoment zu steigern: Entweder er verstärkt den Moment mit schrillen Glissandi, Tritonus-Akkorden, schnellen Wiederholungen und aufsteigenden Streichern, oder er lässt die Musik in der Panik gänzlich aussetzen, welche wohl stärkster Ausdruck der Dramatik ist. Er enttäuscht die Erwartung und „missbraucht“ dadurch das Vertrauen des Zusehers, da plötzlich das Motiv ausbleibt.<sup>98</sup>

„Demzufolge nutzt Spielberg die Leitmotivtechnik, um die Anwesenheit des Raubfisches anzudeuten, ohne ihn selbst zu zeigen.“<sup>99</sup> Mithilfe der Musik und der Kameraeinstellung wird die Phantasie der Zuseher angeregt und das unsichtbare Meeresungeheuer wird imaginär greifbar.

Spielberg und Williams arbeiten hier auch mit Assoziation und Erinnerung: Am Tag, als die Leichenteile des ersten Opfers gefunden wurden, werden lange tiefe Kontrabässe gespielt, also ein gedehntes Zweitonmotiv, um den Zuseher an die vorherige Haiattacken-Szene zu erinnern.

---

<sup>96</sup> Ebenda S. 79

<sup>97</sup> Vgl. Ebenda S. 80

<sup>98</sup> Vgl. Moormann: *Spielberg-Variationen: Die Filmmusik von John Williams*. S. 84

<sup>99</sup> Ebenda S. 83

Der Musikanteil bei *Jaws* liegt nur bei zirka 40 Prozent des gesamten Filmes.

Williams untermalt die Alltagssituationen im Film bewusst nicht, um den Schockmomenten ausgiebig Dramatik zu verleihen.<sup>100</sup>

Im anschließenden Kapitel wird eine Szene des Films hervorgehoben und mit der erarbeiteten Musik-Begutachtung verbunden und ausgewertet.

### 6.1.2 Szenenanalyse

Spielbergs Dramaturgie spielt mit Williams' Musik einher: Es beginnt mit kleinen Spannungsbögen, die klar abgesteckt sind und somit wieder zu Entspannung führen. Nach und nach wird der Tonus aufgebaut, bis er im dramatischen Höhepunkt endet.<sup>101</sup>

Eine der interessantesten Szenen des Films ist bereits die Anfangssequenz mit Chrissie, dem Mädchen, welches im Mondschein nackt badet und die Attacke des weißen Haies nicht überlebt (00:01:13-00:05:05).

Während des Vorspanns wird das Zweitonmotiv bereits vorgestellt, mit der Untermalung von dumpfen Meeresgeräuschen. Zu sehen ist die sehr dunkle Meerestiefe, die uns bereits jetzt die Sicht und Perspektive des potenziellen Hais zeigt. Ebenso ist das Zweitonmotiv mit der vollen Steigerung des gesamten Klangapparates zu hören.

Abrupt startet der Film mit einer Szene eines Strand-Lagerfeuers und der Zuseher kann wieder entspannen. Hier setzt Spielberg vor allem warme Farben durch den Sand und das Feuer ein. On-Musik einer Mundharmonika, die mit Gitarren begleitet wird, ist zu hören. Die Musiker und weitere Jugendliche sitzen am Strand und ein Junge geht auf ein Mädchen namens Chrissie zu.

---

<sup>100</sup> Vgl. Ebenda S. 85

<sup>101</sup> Vgl. Ebenda S. 45



Abb. 3

In der nächsten Einstellung sieht man den Kontrast vom warmen, sicheren Strand zum kalten, ungewissen Meer. Chrissie springt auf und läuft davon, mit dem nächsten Schnitt ist jegliche Musik verschwunden und Himmel und Meer sind dunkelblau gefärbt. Chrissie möchte schwimmen gehen und der Junge läuft ihr nach, um sie zu begleiten. Das Mädchen zieht sich am Weg zum Wasser schon aus und springt sofort ins Meer. Der Junge hat durch den Einfluss von Alkohol sichtlich Schwierigkeiten sich auszuziehen und schläft noch am Meeresufer in fast romantischer Idylle des Sonnenaufgangs ein.

Chrissie schwimmt grazil im Meer und wartet auf ihren jungen Gefährten. Die Kamera wechselt in die Unter-Wasser-Perspektive und damit beginnt Williams' Einsatz.



Abb. 4

„Der Zuschauer soll sich mit dieser Perspektive des potenziellen Jägers identifizieren und den durchaus erotisch konnotierten Blick auf die wehrlose, entblößte Frau einnehmen.“<sup>102</sup>

Mit dieser Kameraeinstellung, verbindend mit der Musik, werden Assoziationen mit dem Vorspann aufgerufen.<sup>103</sup>

Zuerst werden nur Harfen gespielt und einige Perspektivenwechsel folgen, die beim Zuseher Orientierungslosigkeit und Hilflosigkeit auslösen. Die Kamera sowie die Musik nehmen an Tempo zu.

Schließlich wird das Zweitonmotiv gespielt und mit dem ersten Ruck, der Chrissie kurz nach unten zieht, und somit dem ersten unsichtbaren Biss des Haies, lässt Williams die Hörner im Stil des Mickey Mousing schrill ertönen. Nach Luft schnappend wird das Mädchen vom Hai durchs Wasser gezogen, und eine fortlaufende Erweiterung des Orchesters ist zu hören. Aufwärts strebende Streicherläufe werden gespielt, die für den Zuseher aufwirbelnd und hektisch wirken. Als starker Kontrast wird nun der Junge am Ufer gezeigt, mit der roten Sonne im Hintergrund, und zu hören ist nur ein leiser, langgezogener Ton, der darauf hinweist, dass der junge Mann eingeschlafen ist und nichts von der Haiattacke bemerkt. Wieder ein Cut und das ertrinkende Mädchen ist wieder zu sehen, inklusive erneutem Einsatz der Streicher und Xylophonschläge in diversen Dissonanzen. Chrissie wird zu einer Boje gezerrt, wo sie sich zuerst noch festhalten kann. Hier verstummt das Orchester wieder kurz, doch einen Augenblick später wird die junge Frau weiter gezerrt und die Streicher und Bassisten setzen wieder ein. Schließlich wird sie unter Wasser gerissen und das Orchester verstummt. Sofort ist klar, dass die Frau nicht mehr auftauchen wird.

„Dann herrscht Stille. Nur die Glocke der Boje läutet vereinzelt. Dies erinnert an eine Kirchenglocke zur Totenfeier.“<sup>104</sup>

Dazu zeigt Spielberg den nichts ahnenden, schlafenden Jungen mit malerischem Sonnenaufgang.

---

<sup>102</sup> Moormann: *Spielberg-Variationen: Die Filmmusik von John Williams*. S. 45

<sup>103</sup> Vgl. Ebenda S. 44 ff.

<sup>104</sup> Moormann: *Spielberg-Variationen: Die Filmmusik von John Williams*. S. 45

„Die visuell zunächst harmlos erscheinende Strandszene zu Beginn von Steven Spielbergs *Jaws* (*Der weiße Hai*, USA 1975) wird z.B. durch die dazu erklingende, enervierende Musik von John Williams mit wellenartiger Motivik und dynamischem Anschwellen um eine zweite Aussageebene ergänzt.“<sup>105</sup>

Wenn ein idyllisches Bild des ruhigen Meeres gezeigt wird, das als positiv empfunden wird, und dazu das Hai-Leitmotiv gespielt wird, verwandelt sich der positive Gedanke automatisch in Angst. Unsere Vorstellungskraft durch die Verknüpfung der Musik mit dem Hai reicht, das Meer sozusagen mit einem Doppelcode zu sehen.

„Mithilfe des Zweitonmotivs gelingt es Williams, das unsichtbare Grauen imaginativ vorstellbar und emotional erlebbar zu machen.“<sup>106</sup>

Diese unmittelbare Lebensbedrohung lebt durch Steigerung zum Höhepunkt und den dadurch entstehenden Spannungsbögen. Williams lässt die einzelnen Instrumentengruppen gezielt in den passenden extremen Lagen spielen: Die Kontrabässe und Bläser sinken in tiefe Register, die Streicher aber streben mit raschem Lauf ins höchste Register.<sup>107</sup> Zusätzliche Dramatik schafft er mit den rhythmisch forcierten Schlagwerken, die Akzente schaffen und das Unberechenbare der Bestie hervorheben.

### 6.1.3 Parodien & Zitate

Andere, später gedrehte Filme, die auch das Meer als Schauplatz haben, erinnern durch gleiche Kameraeinstellungen, Spannungssequenzen und ähnlich gewählte Musikstücke automatisch an den Hai-Klassiker. Ob es sich um ein bewusst gewähltes Zitat oder eine Art Karikatur des Originals handelt, ist vom jeweiligen Regisseur und dessen Absicht abhängig.

---

<sup>105</sup> Gervink: *Lexikon der Filmmusik*. S. 331

<sup>106</sup> Moormann: *Spielberg-Variationen: Die Filmmusik von John Williams*. S. 88

<sup>107</sup> Vgl. Ebenda S. 760

Schon kurz ein Jahr nach dem Kinostart von *Jaws* parodierte Blake Edwards' *The Pink Panther Strikes Again* (1976) die bekannte Filmmusik sowie das Buch- und Filmtitelbild in der Schlusszene. Die Frequenz wirkt sehr aus der Situation gerissen und hat daher einen parodistischen Effekt.

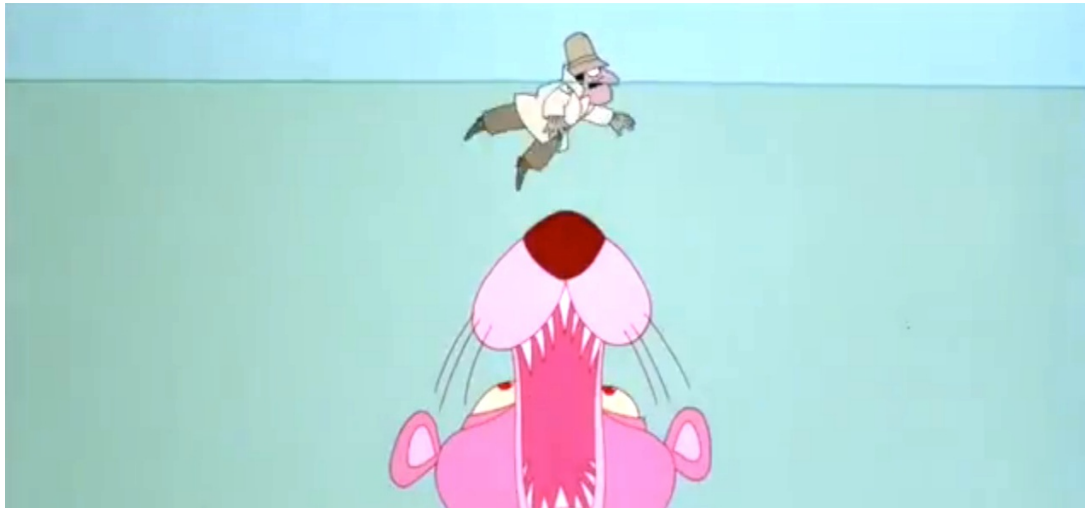


Abb. 5

Es gibt zahlreiche Filme, in denen bewusst ähnliche Filmszenen und Sprechzitate vorkommen. *Deep Blue Sea* (1999), *Piranha 3D* (2005) und *Open Water* (2003) behandeln ähnliche Themen, die auf und in dem Meer stattfinden, und stecken voller Referenzen.<sup>108</sup>

In *Back to the Future II* (1989), als Marty in die Zukunft reist und am Eingang eines Kinos eine Hologramm-artige Anzeige mit der Aufschrift „Jaws 19“ sieht, wird der Originalfilm im Hinblick seiner vielen Fortsetzungen parodiert.<sup>109</sup>

Eine sehr ähnliche Filmmusik ist auch in Mel Brooks' Science-Fiction-Satire *Spaceballs* (1987) zu hören, als das *Spaceballs*-Raumschiff den Gegner durch den Weltraum verfolgt.

Auch Jim Abrahams' *Airplane!* (1980) verwendet das bekannte Zweitonmotiv bereits am Anfang des Filmes in karikierender Weise, da die Seitenflosse am Ende eines Flugzeuges, die durch Wolken hervorblickt, aussieht wie eine Haiflosse im Meer.<sup>110</sup>

<sup>108</sup> <http://screenrant.com/jaws-movie-easter-eggs-homages-references/>, 15.1.2014

<sup>109</sup> <http://screenrant.com/jaws-movie-easter-eggs-homages-references/>, 15.1.2014

<sup>110</sup> Vgl. Moormann: *Spielberg-Variationen: Die Filmmusik von John Williams*. S. 37



Ein besonderes Beispiel eines Zitates bietet *Close Encounters of the Third Kind* (1977), ebenfalls von Steven Spielberg.<sup>111</sup>

Der Film handelt vom Familienvater Roy (auch von Richard Dreyfus gespielt), der eine Begegnung mit Außerirdischen hatte und nun von dem Gedanken besessen ist, diese zu finden. Er ist dabei nicht der Einzige, der sich auf die gefährliche Suche begibt, denn Jullian, eine junge Mutter, sucht nach ihrem Sohn, der von den extraterrestrischen Wesen sogar mitgenommen wurde. Gemeinsam finden sie den Devils Tower, wo eine Forschungsstation aufgebaut wurde, um Kontakt zu den Außerirdischen herzustellen. Schließlich landet ein UFO und kommuniziert mit den Forschern über bestimmte Tonfolgen. Anschließend öffnet sich das Flugobjekt und Menschen aus verschiedenen Zeitepochen verlassen das Raumschiff, um wieder auf die Erde zurückzukehren. Auch Jullians Sohn ist unter den Heimkehrenden. Roy meldet sich freiwillig, um mit den Unbekannten mitzureisen, und lässt somit seine Familie zurück.

Am Inhalt ist leicht zu erkennen, dass der Film nichts mit Haien oder dem Meer zu tun hat und somit keine unmittelbare Verbindung zum Zweitonmotiv und *Jaws* besteht. Allerdings wird in der Szene der Kontaktaufnahme und Kommunikation durch verschiedene Tonabfolgen zwischen UFO und Forschungszentrum (01:57:50 – 02:01:06) das Zweitonmotiv eingesetzt.

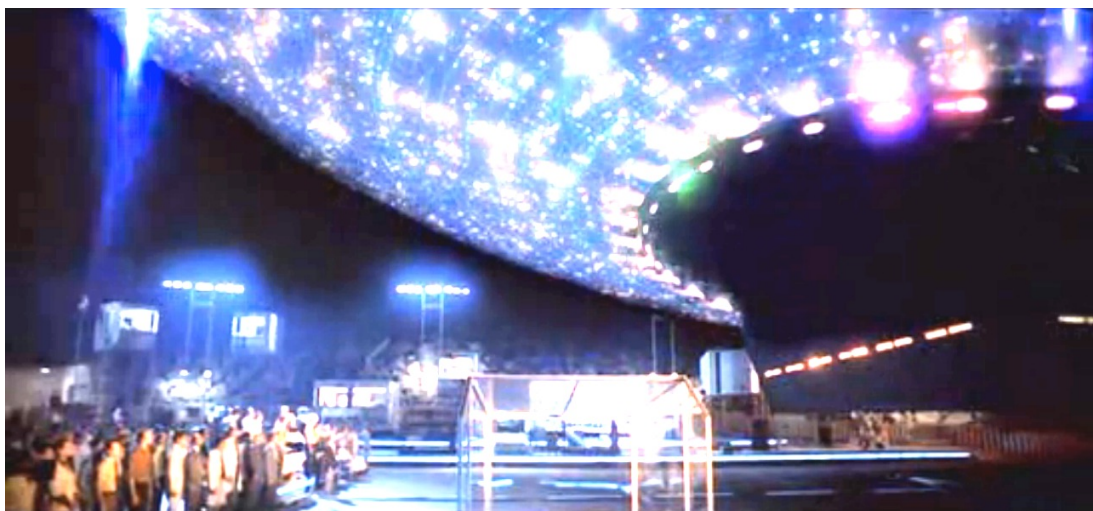


Abb. 6

---

<sup>111</sup> Vgl. Ebenda S. 233 ff.

Zuerst wird ein zuvor eingeführtes simples 5-Ton-Motiv von den Forschern gespielt, um ersten Kontakt aufzunehmen. Die Außerirdischen reagieren darauf, und die Tonabfolgen verlängern und verändern sich zu einer Art Kommunikations-Symphonie der beiden Parteien, die fröhlich und verspielt klingt.

Plötzlich verstummt das Raumschiff und langsam fängt es an, zwei tiefe Basstöne im Stil der Filmmusik von *Jaws* zu spielen. Absolute Stille und ein leiser Schockmoment rauschen durch das Publikum der Forscher.

In dieser Situation hat keiner mit einer dunklen, angsteinflößenden Melodie gerechnet. Diese vermittelt uns, dass die Besucher der dritten Art nicht nur eine freundliche, harmlose Seite haben, sondern durchaus auch zu Schlimmerem fähig sein könnten.<sup>112</sup>

Durch dieses gekonnt eingesetzte, kurze Zitat werden wir sofort an *Jaws* und dessen Schrecken des Unbekannten erinnert und koppeln dies mit der neuen, ungewissen Situation der unbekannten dritten Art.

#### 6.1.4 Ein kleines Fazit

*Jaws* wurde im Sommer 1975 veröffentlicht und wird gerne als der erste Summer Blockbuster bezeichnet, der viele Millionen Zuseher ins Kino lockte und in Schrecken versetzte.<sup>113</sup> Der Film verkörpert die Urangst des Menschen, die durch das Empfinden von Macht- und Schutzlosigkeit ausgelöst wird. Um dieses elementare Gefühl zu vermitteln, wird das Motiv möglichst simpel gehalten.

Aufgrund der Tatsache, dass das einprägsame Hai-Motiv in zahlreichen Filmen unterschiedlichster Genres immer wieder zum Einsatz kommt, erinnert sich der Zuseher zurück an *Jaws* und wendet das damals erlebte und gelernte Gefühl an und sortiert es im neuen Film ein. Die dadurch entstehende Doppelcodierung führt entweder zur Verstärkung des Gefühls der Hilflosigkeit, oder je nach Einsatz kann sie auch in die entgegengesetzte Richtung, also humorvoll und ironisch verwendet werden.

---

<sup>112</sup> <http://screenrant.com/jaws-movie-easter-eggs-homages-references/>, 17.1.2014

<sup>113</sup> Vgl. [http://www.imdb.com/title/tt0073195/trivia?ref\\_=tt\\_trv\\_trv](http://www.imdb.com/title/tt0073195/trivia?ref_=tt_trv_trv), 15.1.2014



„Bei den diegetischen Musikeinsätzen in Spielbergs Filmen liegt das Hauptaugenmerk darauf, über die Musik einen zeitlichen und lokalen Bezugspunkt zur Handlung herzustellen.“<sup>114</sup>

Dies zeigt sich zum Beispiel durch die Gitarren-Klänge am Lagerfeuer oder die hörbaren amerikanischen Hitparadenlieder des Radios. Spielberg versucht also, eine Originalität und „Echtheit“ des Filmes zu schaffen, und Williams kann dies leicht tun mit seinen Kompositionen im non-diegetischen Bereich.

„Generell lässt sich beobachten, dass die Veräußerlichung innerer Vorgänge umso konzentrierter stattfindet, je näher die Kamera den Akteuren ist.“<sup>115</sup>

Diese Close-ups und neuartigen Wasserperspektiven während der Haiszenen heben sich stark vom restlichen Film ab und verstärken somit beim Zuseher das Angstgefühl.

Die Empfindung wird zusätzlich noch durch die Instrumentation dargestellt – vom Underscoring über die Mood-Technik zum Leitmotiv packt Williams alles mit rein. Die Kombination aus Ton und Bild ist somit purer Ausdruck von Gefahr, welche auch als überzeichnet wahrgenommen werden kann und sich somit als Parodie – verwendet von anderen Regisseuren – anbietet und eignet.

*Jaws* entwickelte sich mit einer nur bedingt vorhersehbaren Eigendynamik, schon nach kurzer Zeit zu einem Kultfilm, mit der zusätzlichen Unterstützung des Kultsoundtracks. Die vielen Fortsetzungen haben dem ersten Teil der Hai-Schocker-Filme zwar nicht geschadet, jedoch wurde nach kürzester Zeit klar, dass nur der erste Teil und somit Spielbergs Werk wirklich großen Erfolg feiern konnte. Die diversen Fortsetzungen sind nicht als Kult-Horrorfilme anerkannt und werden nun viele Jahre später eher belächelt.

Das Geheimnis und die Begründung des Erfolges ist nicht genau festzustellen. Ort und Zeit waren geeignet, mit diesem Haifilm-Experiment an die Öffentlichkeit zu treten. Der Soundtrack ist dabei maßgeblich beteiligt und nicht nur ein Anhang oder Beiwerk.

Williams' simpel gehaltenes Leitmotiv zu *Jaws* verkörpert Unaufhaltsamkeit, Unkontrollierbarkeit und Schrecken, das in uns das Gefühl der Verfolgung und

---

<sup>114</sup> Moormann: *Spielberg-Variationen: Die Filmmusik von John Williams*. S. 37

<sup>115</sup> Ebenda S. 756

Gefahr, sowie der Situation hilflos ausgeliefert zu sein, vermittelt. Diese ausbalancierte Symbiose von Bild und Ton hat *Jaws* zum Klassiker des Horror-Abenteuer-Blockbusters transformiert.

## 6.2 Modellanalyse: *Star Wars* (1977-2005)

Die *Star Wars*-Reihe, bestehend aus den Teilen IV bis VI und den Prequels I bis III wurde von George Lucas geschrieben und produziert. Im ersten Teil führte Lucas gänzlich Regie, in den weiteren zwei Episoden wirkten Irvin Kershner und anschließend Richard Marquand als Regisseure. Am 25. Mai 1977 feierte der erste Teil, als Episode IV, *Star Wars- A New Hope* (dt. Krieg der Sterne) Premiere, was eine Welle der Begeisterung auslöste und zu einem für Lucas sehr überraschenden Erfolg führte.

Drei Jahre später folgte am 17. Mai *The Empire Strikes Back* (dt. Das Imperium schlägt zurück) und wiederum drei Jahre später, am 25. Mai 1983, wird die erste Trilogie mit *Return of the Jedi* (dt. Die Rückkehr der Jedi-Ritter) abgeschlossen.

Schon während dieser Jahre entwickelte sich eine stetig wachsende Anhängercommunity, die dem Zauber einer anderen Welt verfallen ist.

Im Jahr 1997 wurde die Trilogie zum 20-jährigen Jubiläum mit neu entwickelten Special-Effects in einzelnen Szenen neu unterlegt und wieder für kurze Zeit in den Kinos gezeigt. Mit dem Slogan „See it again – for the first time!“<sup>116</sup> wurden alte Anhänger sowie neue Fans in die Kinosäle gelockt. Ebenso diente die Jubiläumsversion als Vorbereitung auf die nächste Trilogie, die chronologisch gesehen vor der bereits bestehenden spielt.

Mit dem Jahr 1999 begann die Erzählung der Vorgeschichte mit *The Phantom Menace* (dt. Die dunkle Bedrohung), gefolgt 2002 von *Attack of the Clones* (dt. Angriff der Klonkrieger) und im Jahre 2005 wurde die zweite Trilogie mit *Revenge of the Sith* (dt. Die Rache der Sith) abgeschlossen. Im Winter 2015 startet die nächste

---

<sup>116</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=eRgsMKu8oNA&feature=player\\_embedded](https://www.youtube.com/watch?v=eRgsMKu8oNA&feature=player_embedded), 26.2.2014

und letzte Trilogie der *Star Wars*-Saga mit der Episode VII und wird von J.J. Abrams mit George Lucas' Unterstützung Regie geführt.<sup>117</sup>

In der vorliegenden Arbeit steht die erste *Star Wars*-Trilogie im Fokus, da sie in den 70er Jahren durch die Idee, aber vor allem deren Umsetzung bei den Zuschauern als etwas Revolutionäres, Neuartiges empfunden wurde. Die Kombination aus der einfachen Geschichte, dem neuen Sound und der Musik kam gut an. Die Filmmusik stach durch ihre Leitmotivtechnik hervor, die dadurch eine durchlaufend stützende Rolle in Film und Fantasie übernahm.

Die erste Trilogie hatte das Budget von 11, 18 und schließlich 32,5 Millionen Dollar. Bei der Veröffentlichung des ersten Teiles wurde noch befürchtet, *Star Wars* würde ein Flop werden und kaum die Produktionskosten decken, doch schon am ersten Wochenende wurden beinahe zwei Millionen eingespielt. Wochenlang wurde der erste Teil weltweit gezeigt und hat somit um die 260 Millionen Dollar Gesamteinnahmen erbracht. Im November 1977 brach *Star Wars* sogar den Rekordverkauf von *Jaws*.<sup>118</sup> Somit konnten die Budgets für die darauffolgenden Filme angehoben werden. Daraufhin brachten Episode V 290 Millionen und VI 252 Millionen Umsatz.

Die Trilogie erhielt verschiedene Nominierungen und Auszeichnungen, darunter einige Oscar- und Golden Globe Ehrungen.

In der Episode IV lernt man Luke als ehrgeizigen Jungen auf dem Planeten Tatooine kennen, der von seinem Onkel und seiner Tante großgezogen wird. Der Onkel ist streng und hält Luke von seinen großen Plänen der Flugakademie ab, da er ihn als wichtige Arbeitskraft für seinen Bauernhof braucht. Eines Tages kauft er die beiden Droiden R2D2 und C-3PO, die ihm nun bei der Arbeit helfen sollen. Diese beiden Droiden konnten vorher von einem Raumschiff fliehen, welches von einer imperialen Flotte eingenommen wurde. Prinzessin Leia übermittelte R2D2 zuvor Konstruktionspläne des Todessterns sowie eine Botschaft für Obi-Wan Kenobi. Der Droide flüchtet vom Bauernhof, um Kenobi zu finden, und Luke und C-3PO versuchen ihm zu folgen. Schließlich wurden der kleine Droide und auch Obi-Wan

---

<sup>117</sup> [http://www.imdb.com/title/tt2488496/?ref\\_=ttfc\\_fc\\_tt](http://www.imdb.com/title/tt2488496/?ref_=ttfc_fc_tt), 05.06.2014

<sup>118</sup> [http://www.imdb.com/title/tt0076759/trivia?ref\\_=tt\\_trv\\_trv](http://www.imdb.com/title/tt0076759/trivia?ref_=tt_trv_trv), 29.1.2014

Kenobi gefunden und dieser erzählt von Darth Vader und der dunklen Seite der Macht. Er ermutigt Luke, ein Jedi-Ritter zu werden, um die Macht für das Gute zu nutzen und die imperialen Mächte zu besiegen. Luke ist nicht begeistert von der Idee, da er zu Hause Verpflichtungen nachzukommen hat. Jedoch Zuhause angelangt, findet er die Farm und seine Zieheltern verbrannt auf und Luke entscheidet sich, diesen neuen Weg einzuschlagen. Sie suchen nach einem Piloten mit Raumschiff, der sie nach Alderaan bringen soll, denn dort könnten sie die Konstruktionspläne auswerten und somit einen Schwachpunkt der imperialen Mächte finden. Sie wählen Han Solo als Pilot, ein Schmuggler mit einer fragwürdigen Vergangenheit, und seinen treuen Co-Piloten, ein Wookiee namens Chewbacca. Alderaan wird von Darth Vader vernichtet, da die gefangene Prinzessin Leia keine Informationen preisgeben wollte. Die Prinzessin kann von den Rebellen befreit werden, während Obi-Wan mit Darth Vader kämpft. Er lässt sich von Vader töten, lebt aber als Geist in Lukes Vorstellungen weiter. Die Pläne werden in der Basis der Allianz ausgewertet und Schwachstellen des Todessterns können gefunden werden. Der Todesstern wird vernichtet, doch Darth Vader überlebt, da er selber zur Verteidigung der Kampfstation ein Schiff steuerte.

In der Episode V erscheint Luke Obi-Wan, der ihm sagt, er solle sich von Yoda zum Jedi-Ritter ausbilden lassen. Daher reist er mit R2D2 nach Dagobah, während Han Solo, Chewbacca, Leia und C-3PO von einer angegriffenen Rebellenstation fliehen. Sie fliegen in die Wolkenstadt zu Lando, einem alten Freund von Han Solo, doch geraten dabei in eine Falle und somit in Darth Vaders Gefangenschaft. Han wird gefoltert, um Luke herzulocken, denn Darth Vader ist bewusst, er sei von großem Wert und sehr nützlich für die dunkle Seite der Macht. Er wird schließlich in Carbonit eingefroren und dem Kopfgeldjäger übergeben, der ihn zu Jabba bringt, da Han noch Schulden bei ihm hatte. Luke spürt die Not seiner Freunde und bricht gegen Yodas Rat die Ausbildung ab, um ihnen zu helfen. Er trifft auf Darth Vader und ist ihm im Kampf deutlich unterlegen. Vader drängt ihn im Gefecht bis an den Rand einer Luftschleuse und schlägt ihm die Hand ab. Er enthüllt Luke, er sei sein Vater. Luke ist von dieser Nachricht deutlich erschüttert und lässt sich schließlich in die Schleuse fallen und kann sich nur noch mit seiner letzten Kraft an einem Metallgerüst halten. Lando, Chewbacca, Leia und C-3PO schaffen es von der

Wolkenstadt zu fliehen, doch Leia spürt Luke in seiner Not und sie können ihn vom Gerüst retten.

In der Episode VI gelingt es der Truppe Han Solo vom Kopfgeldjäger und somit von Jabba zu befreien. Anschließend fährt Luke zu Yoda, um seine Ausbildung abzuschließen, doch Yoda teilt ihm mit, er sei bereits ein Jedi-Ritter. Er bestätigt ihm, dass Darth Vader einst Anakin Skywalker war und somit sein Vater ist. Yoda stirbt und lebt ebenso als geistige Erscheinung weiter. Obi-Wan teilt Luke mit, dass er nicht der einzige mit außerordentlicher Kraft sei, weil er noch eine Schwester hat. Sofort weiß Luke, es muss sich dabei um Leia handeln, da die beiden ein geistiges Band schon immer verbunden hat. Der Imperator und Darth Vader bauen einen weiteren noch gefährlicheren Todesstern auf, doch die Rebellen wissen bereits, wie man diesen wieder zerstören kann. Luke fühlt, dass in Darth Vader noch Gutes steckt, und fliegt dem Todesstern zu. Das Imperium lässt die Rebellen in eine Falle tappen und Luke muss zusehen, während der Imperator seinen Hass schürt, um ihn auf die dunkle Seite zu bringen. Währenddessen kämpft der andere Teil der Gruppe mithilfe der Ewoks auf dem Mond Endor gegen die imperialen Truppen, denn dort war der Generator für das Schutzschild des neuen Todessterns, welches abgeschaltet werden müsse, um den Todesstern vernichten zu können. Lukes Hass wächst und er will den Imperator angreifen. Darth Vader geht dazwischen und es folgt ein Kampf zwischen Vater und Sohn. Dieser schlägt Vader einst wie ihm seine rechte Hand ab und kann ihn somit nun leicht töten. Der Imperator ermutigt ihn, nun endlich Rache an seinem Vater zu nehmen und sein Schüler zu werden, doch Luke weigert sich. Der Imperator quält ihn mit Stromblitzen. Plötzlich greift Darth Vader ein und schmeißt den Imperator in die Tiefen des Reaktors. Darth Vader wird dabei selbst schwer verletzt und fordert Luke auf, ihm seine Maske abzulegen, sodass er einmal seinen Sohn mit seinen eigenen Augen sehen kann. Den Rebellen gelingt es, das Schutzschild abzuschalten und den Todesstern in verheerender Weise zu treffen, der nun langsam in sich zusammenfällt. Darth Vader stirbt in Lukes Armen, der vom zerspringenden Todesstern fliehen kann. Am Mond Endor beerdigt er seinen Vater. Anschließend wird ein großes Fest mit den Ewoks und der Allianz gefeiert, da das Böse besiegt wurde.

Die Trilogie wurde vor allem in Tunesien, Kalifornien, Norwegen und England gedreht. Dabei handelte es sich um Studio-, aber auch Naturaufnahmen.

George Lucas gründete mit seiner Idee von *Star Wars* die Bild- und Soundtechnikfirma *Industrial Light and Magic (ILM)*, um neuartige Special Effects zu kreieren, die für diese Zeit revolutionär waren. Aufwendige Versuche und Neuanfänge verschiedenster Licht- und Soundeffekte nahmen einen großen Teil vom Budget des Films ein.<sup>119</sup> Das Resultat der neuen Sounds war so gut, dass viele andere Produktionsfirmen an *ILM* Interesse zeigten. Der *ILM*-Komplex konnte somit andere Filme erfolgreich im Bereich der Special Effects unterstützen, wie zum Beispiel *E.T.*, *Jurassic Park*, *Die Maske* und *Forrest Gump*.<sup>120</sup>

Der Sound von *Star Wars* basiert auf einem Mehrspursystem. Zum Beispiel bei der Explosion des Todessterns wird zusätzlich das Orchester-Tutti gespielt, um die volle Klangmasse auszuschöpfen. Von tiefen Bässen bis zu hohen Glockenspielklängen wird das gesamte Spektrum ausgereizt.<sup>121</sup> Die Soundtechnik unterstützt die erschaffene futuristische Geschichte, die stark von Maschinen geprägt ist. Somit entsteht ein kontinuierlicher Geräuschpegel von Motoren, Computern, Schiffen oder auch Darth Vader's Keuchen, die ständiges Surren verursachen.<sup>122</sup>

Ein weiterer Erfolg von *Star Wars* war und ist noch immer das Merchandising der Filme. Lucas war nicht nur mit den Filmen selbst erfolgreich, sondern hatte einen doppelten Bonus:

„Denn Lucas verband sich mit der 20th Century Fox unter der Bedingung, 40 Prozent der Nettoeinnahmen zu erhalten. Vor allem jedoch sicherte er sich die Rechte an allen eventuellen Fortsetzungen des Films und die Rechte an abgeleiteten Produkten (Merchandisingrechte).“<sup>123</sup> Wie auch bei *Jaws* zuvor wird hier viel in Merchandisingprodukte investiert und mit Spielzeug und Büchern (später DVDs und Videospielen) zusätzliches Geld verdient.

„Aber selten wurde das Merchandising-Potential so umfassend ausgeschlachtet wie bei *Star Wars* und den Fortsetzungen. Praktisch nichts blieb vor dem *Star-Wars*-

---

<sup>119</sup> [http://www.imdb.com/title/tt0076759/trivia?ref\\_=tt\\_trv\\_trv](http://www.imdb.com/title/tt0076759/trivia?ref_=tt_trv_trv), 1.2.2014

<sup>120</sup> Jenkins: *Star Wars*. Wie der Krieg der Sterne entstand. S. 313

<sup>121</sup> Jullier: *Star Wars*. Anatomie einer Saga. S. 82

<sup>122</sup> Ebenda S. 87

<sup>123</sup> Ebenda S. 177

Logo verschont, Darth Vader und C-3PO mußten für so ziemlich alles ihren Kopf hinhalten. So wurden seit 1977 weltweit 3,5 Mrd. Dollar mit Merchandising-Produkten zu *Star Wars* umgesetzt.“<sup>124</sup>

2007 schätzt das *Forbes Magazine* das gesamte Franchise von *Star Wars* auf zirka 22 Milliarden Dollar, wobei davon nur ein kleiner Bruchteil die Einnahmen der Filme ausmachten.<sup>125</sup> Andy Greenberg berichtet, dass um die neun Milliarden Dollar in Verbindung mit Spielzeugherstellern wie *Kenner* und *Hasbro* eingenommen werden konnten.

Über die Jahre hat sich der Erfolg also verdreifacht, was bedeutet, der Kult um *Star Wars* ist kontinuierlich und langanhaltend.

Die Neugestaltung der ersterschienenen Trilogie stieß jedoch nicht nur auf positive Kritik:

„But George Lucas updating the special effects in *Star Wars* to meet modern standards? That’s more like retouching your old school photographs, replacing that threadbare tank-top with something from Duffer, or putting a 2005 haircut on a 1975 head.“<sup>126</sup>

Viele überzeugte Fans fühlten sich von der „frisierten“ Version des Klassikers betrogen, da jeglicher Charme der nostalgischen Filmkulisse verloren ging. Die Zuseher können sich auf diversen themenbezogenen Festivals und Conventions diesbezüglich austauschen, aber auch das Internet bietet diverse professionelle Plattformen für Anhänger der galaktischen Geschichte. Eine der besten Websites ist [www.theforce.net](http://www.theforce.net)<sup>127</sup>, die mit detaillierten Informationen zum Film sowie Foren für Diskussionen gefüllt ist.

Die Anhängerergemeinde von *Star Wars* ist riesig, weltbekannt und vor allem aktiv, da eine neue (Fantasie-)Welt beziehungsweise Galaxis mit unbegrenzter Ausbaufähigkeit geschaffen wurde, die den Fans die Möglichkeit gibt, sich in sie hineinzusetzen und Teil davon zu werden.

---

<sup>124</sup> Adams: *Star Wars*. Alles über den erfolgreichsten Film aller Zeiten. S. 50/51

<sup>125</sup> Greenberg: *Star Wars’ Galactic Dollars*. 2.2.2014

<sup>126</sup> Gilbey: *It Don’t Worry Me*. Nashville, Jaws, Star Wars and beyond. S. 222

<sup>127</sup> Brooker: *Using the Force*. S. 13

„Denn bei dieser Saga handelt es sich um eine Fiktion, die in ständiger Expansion begriffen ist. Die beiden Trilogien bilden darin nur einen kleinen, zentralen Teil.“<sup>128</sup>

Ein großer Teil des Erfolges macht auch die Musik aus:

„Nicht weniger erfolgreich war John Williams’ Soundtrack, dessen Erfolg um so erstaunlicher war, da er zum einen ein ‚klassischer’ Score im musikalischen Sinne war und er zum anderen als Doppel-LP veröffentlicht wurde. Bis heute hat sich das Star Wars-Album über viele Millionen Mal verkauft.“<sup>129</sup>

Damals wie heute werden für Soundtracks sehr gerne populäre Musikstücke herangezogen, die dem Publikum bekannt sind oder dem allgemeinen Geschmack entsprechen, jedoch arbeiteten Williams und Lucas dem Trend entgegen.

Das Grundkonzept der klassischen Musik im Science-Fiction-Film stammt von George Lucas. Er hatte sich bereits bekannte klassische Stücke zurechtgelegt, die er im Film einsetzen wollte. Williams gab ihm dazu einen zusätzlichen Input:

„Wenn wir aber unsere eigene Musik einsetzen, Originalmusik, dann können wir die Themen hernehmen und sie umgestalten, in Dur oder Moll setzen, beschleunigen, verlangsamen, rauf und runter spielen, umdrehen, verschlanken, stückeln – kurzum in jegliche Verformung zwingen, die einer Szene und einer musikalischen Konzeption nur zuzumuten ist, was man mit einer Beethoven-Symphonie auf geschmackvolle Weise schlechterdings nicht anstellen könnte.“<sup>130</sup>

Williams war bewusst, dass die Musik formbar sein muss, um sie maßgeschneidert an die Charaktere und Situationen anpassen zu können. Somit dient die Musik als intensiver Ausdruck in der Szene sowie als emotionaler Anker der Zuseher. Williams wollte nach Erich Korngolds Kompositionstechnik für die Filmreihe vorgehen, welche Lucas zusagte.<sup>131</sup>

„Der Abenteuerfilmmusik ist es vergönnt, teils eine dominante Rolle mit einer Anpreisungsfunktion (bspw. durch Heldenthemen und –fanfaren) und einer starken Musikimitation der Bewegungen auf der Leinwand einnehmen zu dürfen. Abenteuerfilmmusik verfügt gemäß der Filmmaterie meist über das volle Spektrum

---

<sup>128</sup> Jullier: *Star Wars*. Anatomie einer Saga. S.11

<sup>129</sup> Adams: *Star Wars*. Alles über den erfolgreichsten Film aller Zeiten S. 50

<sup>130</sup> Tony: *Filmmusik: Die großen Komponisten - ihre Kunst und ihre Techniken*. S. 371

<sup>131</sup> Jenkins: *Star Wars*. Wie der Krieg der Sterne entstand. S. 177



an Emotionen und Effekten – von der Action-Musik, der melancholischen Reflexion bis hin zum dramatischen Liebesthema und vom Schalk geprägten Mickey mousing.“<sup>132</sup> Bei *Star Wars* wird also durchaus Abenteuerfilmmusik eingesetzt, aber nur im streng klassischen Sinn.

„He calls the trilogy his ‚spaceopera‘, and there are many narrative and mythic parallels to Wagner’s ‚Ring‘cycle.“<sup>133</sup> Oft fällt im Bezug auf *Star Wars* der Begriff Weltraumoper aus verschiedenen Gründen. Schon an der Handlung ist zu sehen, dass neben Abenteuer und neuer Welten die Liebe eine große Rolle spielt. Auch Requisiten und Charaktere sind verniedlicht und dazu kommt noch die klassisch-romantische Musik, die beinahe jede Bewegung und jeden Gemütszustand kommentiert. Bei Richard Wagners *Ring der Nibelungen* geht es ebenso um Macht, Glaube, Liebe und Abenteuer, die ähnlichen musikalischen Themen zugeteilt sind.

Das Leitmotiv ist nicht nur Personen zugeschrieben, sondern auch Bedeutungen und Sachverhalte.<sup>134</sup> Daher wird angenommen, dass Williams sich an diesem Werk orientiert hat.

Zuerst wollte man den Soundtrack als gesonderte CD nicht herausbringen, da sich Orchestermusik nicht verkaufe. Alan Ladd Jr. kämpfte dafür und innerhalb kürzester Zeit wurden 200.000 Alben verkauft.<sup>135</sup>

### 6.2.1 Musikanalyse

Für einen futuristischen Film würde es eigentlich naheliegen, elektronische Musik einzusetzen, wie es oft die Regel ist, doch stattdessen greift John Williams auf Musik im Stil des 18. und 19. Jahrhunderts zurück.<sup>136</sup> Da das Bild und der Sound so neuartig sind, wurden bewusst Melodien gewählt, die dem Zuseher vertraut und somit nicht zusätzlich fremd erscheinen.

Die Musik hat in erster Linie die Aufgabe, Übergänge und Schnitte zu glätten. Gleichzeitig mit dem Schnitt kommt es kaum zu Veränderungen der Musik selber,

---

<sup>132</sup> Gervink: *Lexikon der Filmmusik*. S. 26

<sup>133</sup> Dyer: *Making Star Wars Sing Again*. S.706

<sup>134</sup> Hauser: *John Williams - Ein Komponist zwischen Filmmusik und Konzertsaal*. S. 37

<sup>135</sup> Jenkins: *Star Wars*. Wie der Krieg der Sterne entstand. S. 208

<sup>136</sup> Hauser: *John Williams - Ein Komponist zwischen Filmmusik und Konzertsaal*. S.106

um so einen fließenden Übergang zu schaffen. Der Zuseher wird auf den Szenenwechsel vorbereitet, indem Williams Dominantakkorde einbaut, die ein Bestreben von Weiterführung und Auflösung bewirken. Zusätzlich unterstützt das Bild meist durch totale Aufnahmen.<sup>137</sup>

Episode V hat den geringsten Musikannteil von 73%, davon gefolgt von Episode IV mit 76,5%. Episode VI hat einen Anteil von immerhin 89%, welches den Grundsatz „100 Prozent mit Musik“ der Hollywoodfilme der 1930er Jahre beinahe entspricht.<sup>138</sup>

Die Leitmotivtechnik ist die hervorstechendste Methodik, die John Williams hier anwendet. Ebenso werden Elemente des Underscoring eingebaut, um verschiedene Stimmungen musikalisch zu begleiten und zu unterstützen.

Richard Wagner mit dem *Nibelungenring*, aber auch Sergei Prokofjew mit *Peter und der Wolf* sind Vorbilder der angestrebten Leitmotivtechnik. „Dieses System erlaubt es, eine Figur oder ein Konzept in der Erzählung auftauchen zu lassen, ohne seinen Referenten zu zeigen.“<sup>139</sup> Dies ist sehr oft der Fall in der Episode V und VI, wenn zum Beispiel Darth Vader zwar nicht im Raum ist, aber sein Thema gespielt wird. Der Zuseher fühlt und weiß sofort, dass der Bösewicht nicht weit sein kann.

Williams' Partitur könnte man als „neoklassisch“ bezeichnen. Die Hauptthemen werden meist von Blechinstrumenten gespielt, die an militärische Triumphzüge erinnern. Im Goldenen Zeitalter von Hollywood wurde diese Technik hauptsächlich in Verwendung gebracht.<sup>140</sup>

Nun werden drei wichtige Leitmotive vorgestellt, die in den Episoden immer wiederholt, variiert und kombiniert werden:

Das Hauptmotiv von *Star Wars*, auch *Main Title* genannt, ist schon im typischen Textabschnitt zu Beginn aller Filme zu hören und oftmals in zahlreichen Variationen zu hören und somit die wohl einprägsamste Melodie von *Star Wars*.

---

<sup>137</sup> Jullier: *Star Wars*. Anatomie einer Saga. S. 83

<sup>138</sup> Vgl. Ebenda S. 84

<sup>139</sup> Ebenda S. 84

<sup>140</sup> Jullier: *Star Wars*. Anatomie einer Saga. S. 83

„The Luke theme is conceived very grandly. This grandeur was necessary because the theme, as we said, appears in a double function- as both main title theme of the film, and as theme of one of the main characters.“<sup>141</sup>

Der *Main Title* wird somit doppelt eingesetzt: für den Haupttitel und für Lukes' Charakter.

In der Episode IV wird das Motiv im Film meist abgeschwächt und verkürzt gespielt, da das Stück Mut und Rebellion verkörpert, wobei Luke noch als unscheinbarer Farmersjunge arbeitet. Nach und nach blühen die Melodie und deren Instrumentation auf, gleichzeitig mit Lukes Bewusstwerden seiner Bestimmung für das Gute.

Triumphierende, rhythmische Blechbläser werden gespielt, die eine Verherrlichung des Sieges verdeutlichen und typisch für einen Abenteuerfilm sind.<sup>142</sup>

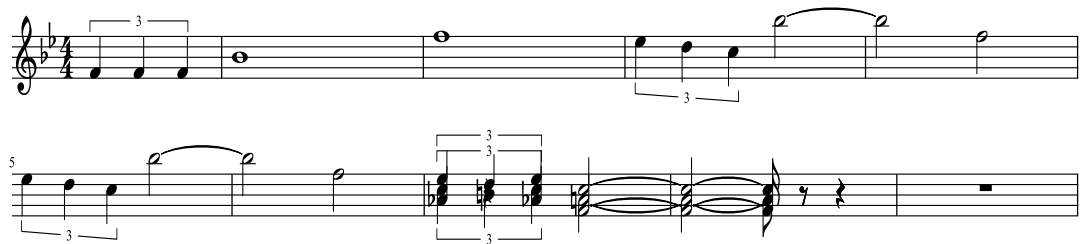


Abb. 7

Die Harmonien sind fanfarenartig, wobei der Rhythmus den Schwerpunkt auf die unbetonten Zählzeiten setzt und somit eine eher modernere, unkonventionelle Version einer Fanfare ausmacht.<sup>143</sup> Zu diesem Akzent kommen noch zusätzlich die gespielten Triolen, die ebenso eine besondere Betonung verursachen. Der Mittelteil wird akzentfrei mit Streichern gespielt, worauf wieder der Hauptteil und somit die Trompeten einsetzen, dieses Mal verstärkt mit Holzbläsern, Hörnern, Posaunen und Tubas, um den majestätischen Marschcharakter des *Main Titels* noch mehr hervorzuheben.<sup>144</sup>

<sup>141</sup> Paulus: *Williams versus Wagner*. S. 160

<sup>142</sup> Jullier: *Star Wars. Anatomie einer Saga*. S. 85

<sup>143</sup> Hauser: *John Williams - Ein Komponist zwischen Filmmusik und Konzertsaal*. S. 106

<sup>144</sup> Ebenda S. 107

Das Thema *The Force Theme*, *Obi-Wan's Theme* oder *May The Force Be With You* ist ein melancholisches Thema, welches „die Macht“ verdeutlichen soll.<sup>145</sup> Bei Obi-Wans Präsenz wird beinahe immer das Macht Thema gespielt, denn er ist der Jedi, der Luke auf diesen Weg gebracht hat. Luke übernimmt bald das Thema und in diversen weiteren Szenen wird, sobald die Macht nur kurz angesprochen wird, das Thema als ständiger Begleiter gespielt.



Abb. 8

Die Töne sind tief und langgezogen, wobei die Melodie tendenziell langsam aufsteigend, dann wieder absinkend ist.

Die Melodie wurde in Moll geschrieben, anders als bei den anderen Leitmotiven des Guten.<sup>146</sup> Meist spielen tiefe Bläser oder auch hohe Streicher, je nach Stimmungslage der Szene, das Leitmotiv. Es wirkt eher traurig, allerdings wird das Ende der bekannten Passage positiv aufgelöst, was zu einer hoffnungsgebenden und aussichtsvollen Stimmung führt.

Das Thema wird meistens nur angespielt, ohne einen definierten Schluss. Dieser hinterlässt somit Spielraum für Variationen und Modulationen.

*The Imperial March Theme* ist das Hauptmotiv von Darth Vader und der dunklen Seite der Macht. In der Episode IV werden bereits ähnliche düster klingende Akkorde zum Einsatz gebracht, jedoch wird die markante Melodie erst in Episode V das erste Mal ausgespielt und von da an immer bei Darth Vaders Präsenz wiederholt.<sup>147</sup>

<sup>145</sup> Jullier: *Star Wars. Anatomie einer Saga*. S. 85

<sup>146</sup> Paulus: *Williams versus Wagner*. S. 164

<sup>147</sup> Jullier: *Star Wars. Anatomie einer Saga*. S. 85

Der Marsch wirkt militärisch nach vorne treibend und somit unaufhaltsam. Die Hörner, Trompeten und Streicher spielen in deren tiefsten Lagen, welche der tiefen Melodie somit eine zusätzlich dunkle Klangfarbe geben.<sup>148</sup> Die meisten Märsche werden in Dur geschrieben, dieser jedoch in Moll, welcher dadurch bedrohlich wirkt.



Abb. 9

Die langen tiefen Töne in Kombination mit punktierten Noten beschreiben einen fortlaufenden, sicheren Gang. Die dunkle Macht wirkt schrankenlos und stabil. Der dritte Teil der Melodie setzt von der Tonierung hoch an, zieht jedoch fast chromatisch nach unten, was den Eindruck von Deformation und Anomalie hinterlässt, und eine (er)drückende Stimmung auslöst.<sup>149</sup>

Diese beschriebenen Musikbeispiele stellen einige der Hauptmotive dar. Weitere wichtige Leitmotive sind unter anderem das Thema von Prinzessin Leia, welches verträumt und melancholisch klingt. Luke und Leia haben ein gemeinsames Leitmotiv, welches leise mit Flöten angespielt wird und wiederholend entsteht mit ausgeweiteter Orchestration eine äußerst gefühlvolle Ballade. Auch Han und Leia haben ein gemeinsames Thema, welches auch romantisch langsam mit Flöten und Hörnern gestaltet wurde und stark mit Leias Thema verbunden ist.<sup>150</sup>

Yoda, der Lehrer von Luke, hat auch sein eigenes Motiv, welches friedlich, positiv, aber abschnittsweise auch melancholisch komponiert wurde.

Ein ebenso beliebtes Stück ist die Cantina Music, welche von Aliens mit Klarinetten in der Mos Eisley Bar auf Tatooine gespielt wird. Dieses Stück wird nur dieses eine Mal gespielt, hat allerdings einen jazzigen Gute-Laune-Sound, welcher aus dem gesamten Soundtrack hervorsticht.

<sup>148</sup> Paulus: *Williams versus Wagner*. S. 161

<sup>149</sup> Vgl. Ebenda S. 161

<sup>150</sup> Paulus: *Williams versus Wagner*. S. 169

Verschiedene Szenen wurden nun herangezogen, um die stützende Wirkung der Musikmotive, verbunden mit dem Bild und der Handlung, zu zeigen.

### 6.2.2 Szenenanalyse

In den folgenden Szenenanalysen stütze ich mich auf die umfangreiche Erfahrung von Peter Moormann, wie beim vorherigen Filmbeispiel, und übernehme seine Herangehensweise an der Kombination Bild und Ton.

In der Episode IV sticht unter anderem das Thema *The Force Theme* als oft moduliertes Musikstück heraus.

Als anfangs Prinzessin Leia die Konstruktionspläne für Obi-Wan Kenobi auf R2D2 spielt, wird das Thema zwar kurz angedeutet, doch der Zuseher hat noch keine Verbindung von Musik und Charakter konstruiert.

In der Szene, als Luke dem binären Sonnenuntergang zusieht und über sein Leben beziehungsweise über seine Bestimmung nachdenkt (00:23:06-00:23:38), wird das Thema zum ersten Mal gänzlich gespielt. Erst ist in der Totalen der Eingang des Hauses zu sehen. Im Hintergrund sieht man bereits das Abendrot zweier Sonnen, die unterschiedlich hoch am Himmel stehen. Mit dem Braun der Wüstenlandschaft ist das Bild weitgehend sehr warm gestaltet, nur der zum Teil noch blau gebliebene Himmel bildet einen leichten Kontrast. Einleitende Töne zum Thema sind zu hören, währenddessen kommt Luke aus dem Haus und geht auf eine kleine Erhöhung zu.

*The Force Theme* ist zu hören und die Kamera zeigt Luke in hellen, warmen Farben, dahinter ist das kühle Blau zu sehen. Kurz werden die zwei glühenden Sonnen in Großaufnahme gezeigt, dann wiederum Luke, der sichtlich verträumt in Gedanken versunken ist. Währenddessen kommt die Musik mit den Streichern zum Höhepunkt, was in Kombination der gegebenen Kulisse sehr romantisch, vielleicht sogar kitschig wirkt. Die Szene und ihre Musik werden durch eine Wischblende und ein Decrescendo abgeschwenkt. Wie vorher schon erwähnt, wird auch hier kein zufriedenstellender Schluss der Melodie gespielt, denn für Luke und die Macht ist das Ende hier noch unbestimmt.



Abb. 10

Allerdings wird die Macht und der Glaube daran in Luke immer größer „[...] and takes over a great role like the expression of the transformation of and awaking of new mental powers in the main character, and in the end is equated with much bigger concepts, such as fate, God and supernatural power.“<sup>151</sup>

Eine der interessantesten Sequenzen der Episode IV ist die Schlusszene und die zugehörige Musik, auch „The Throne Room“ genannt. (01:53:28- 01:55:15):

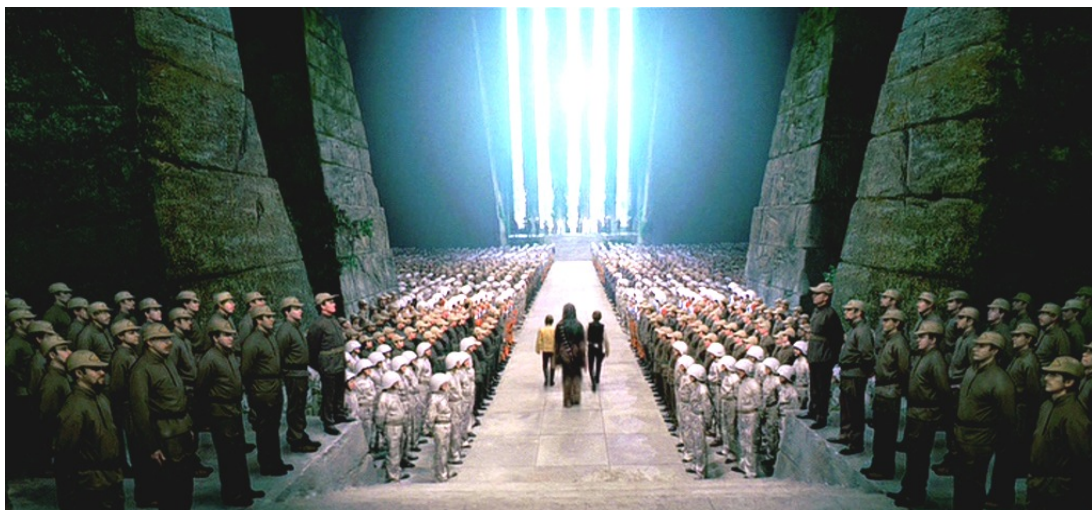


Abb. 11

<sup>151</sup> Paulus: *Williams versus Wagner*. S. 166

Hier werden mehrere Leitmotive ineinander verstrickt und als Medley dargeboten. Zuerst sind Luke, Han Solo und Chewbacca in einem Vorraum zu sehen, dann öffnet sich eine Türe und der sogenannte Throne Room ist zu sehen. Diverses Personal der Allianz und der Rebellen haben sich in einem Raum versammelt, denn die drei Helden erhalten eine Ehrenmedaille für ihre guten Taten. Zu hören ist zuerst eine kurze Einleitung zur *Force Theme*, diese wird dann anschließend mit hohen, fast stechenden Bläsern gespielt. Die drei Helden gehen den Gang entlang durch den Raum, der groß und dunkel erscheint. Durch fünf längliche Spalten wird der Raum mit Tageslicht erhellt. Die Headshots-Kameraeinstellungen von Leia, Han, Luke und Chewbacca zeigen deren Freude und Stolz, über das Böse gesiegt zu haben.

Obwohl es sich hier um eine Verleihung einer Heldenehrung handelt, wird kein einziges Wort gesprochen. Die Blicke der Charaktere sowie das wiederholte *Force Theme*, welches hier den Siegeszug der Rebellen verkörpert, der mithilfe „der Macht“ möglich wurde, sprechen in der Szene ganz für sich. Lediglich das freudige Piepsen von R2D2 oder das Gebrüll von Chewbacca sind zu hören. Diese haben auch keine eigenen Leitmotive.

Wieder treten rhythmische Akzentuierungen und Triolen auf, ähnlich wie beim *Main Title*. Es findet ein fließender Übergang zu einem neuen Zwischenteil mit singenden Streichern statt und wiederum wird dieser moduliert zum Mittelteil der *Star Wars*-Hauptthematik. Anschließend spielen wieder die Streicher den Übergang, bis dieser schließlich in den *Main Title* mündet, inklusive dem sehr einprägsamen Anfang.

Mit dieser Wiederholung beginnt der Abspann des Films, welcher weiterhin durch alle Hauptthemen wechselt. Auch Leias Leitmotiv findet darin Platz, welches mit leicht gesteigertem Tempo und tiefen Celli als langsame Überleitung eingebaut wurde und wieder in den *Main Title* mündet.



In der Episode V wird die erste Kampfszene zwischen Luke und Darth Vader gezeigt und dazu bewusst vorerst ohne eine musikalische Untermalung gestaltet (01:45:36-01:48:41):

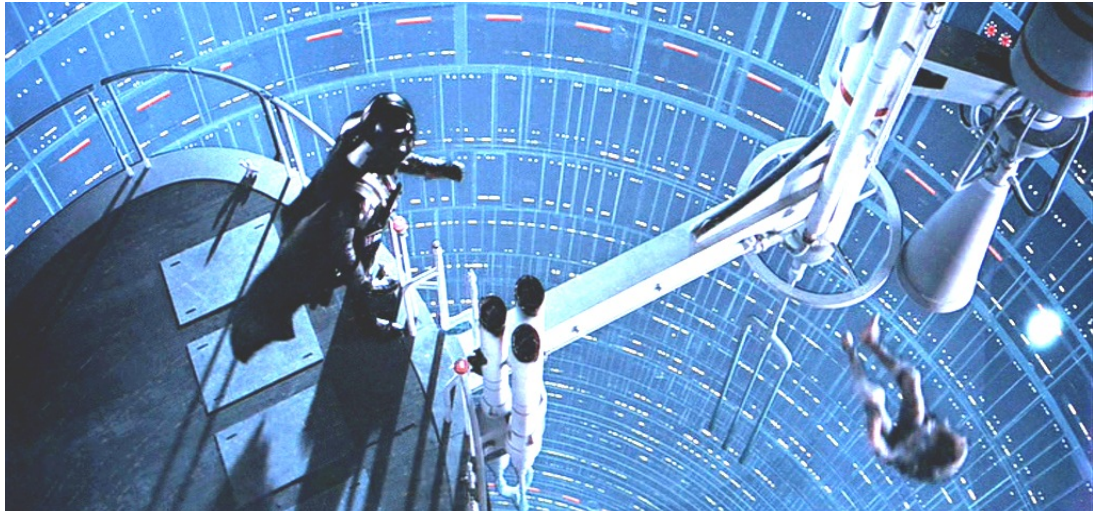


Abb. 12

Die beiden kämpfenden Rivalen befinden sich in der Wolkenstadt-Station auf einer Plattform und darunter ist nur dunkle Leere zu sehen. Obwohl die Wolkenstadt in vorigen Szenen hell und freundlich dargestellt wurde, ist von dem nun nichts mehr zu sehen.

Der Sound der Lichtschwerter steht während des Kampfes im klanglichen Vordergrund. Darth Vader ist um einiges stärker und dominiert die Situation. Luke trifft ihn zwar an der Schulter, doch Darth Vaders Zorn und Kraft treiben ihn im Gefecht an den Rand der Plattform. Im Moment als Darth Vader seinem Sohn den Arm abschneidet, ertönen erste tiefe Hörner und Trompeten, die im Mickey Mousing-Stil Lukes Aufschrei zusätzlich unterstützen.

Dann werden Flöten mit großen, unharmonischen Intervallen zum Einsatz gebracht, sowie hohe Streicher, die im Glissando auf- und abspielen und damit Spannung und Unbehagen auslösen.

Vader gesteht Luke, er sei sein Vater und langsam und bestimmend ertönt die erste Passage des *Imperial March* Themas. Eine lange Pause erfolgt, bis Luke schließlich schreit „That’s impossible“, und damit setzt der zweite Teil der dunklen Melodie ein. Vader redet weiterhin auf Luke ein, er solle sich der dunklen Seite der Macht

anschließen. Dabei wird das Thema sanfter und leiser nur mit Flöten angespielt, um Luke zu verlocken. Dieser lässt sich ohne Worte jedoch in die Tiefe fallen und kurz ertönt eine triumphierende Trompete, denn Luke widersteht und ist stark, doch sogleich setzen Streicher mit schnellen, ablaufenden Folgen ein, die den Fall von Luke malerisch unterstützen.

Williams wechselt hier zwischen Leitmotiv und Underscoring und lässt sie zeitweise sogar ineinander verfließen.

In der finalen Episode spricht Luke mit Leia in einer Szene über ihre Kindheit und Leias Erinnerungen an ihre Mutter und dazu werden verschiedene Leitmotive miteinander kombiniert (01:13:12-01:17:26):



Abb. 13

Leia folgt Luke hinaus auf den Weg, der die verschiedenen Baumhäuser der Ewoks miteinander verbindet. Die Umgebung ist dunkel und von Nebel umgeben, die beiden werden durch den hellen Mond beleuchtet.

Als Leia ihrem Bruder von ihrer gemeinsamen Mutter erzählt, wird bereits das Machtmotiv gespielt, obwohl Leia noch unwissend ist, dass sie ebenso die Macht in sich hat. Er erzählt ihr von Darth Vaders Präsenz auf dem Mond Endor, dazu werden tiefe Celli gespielt. Luke gesteht Leia, Darth Vader sei sein Vater. Hier findet ein Wechsel in der Instrumentierung zu Streichern statt, die große Intervalle spielen. Sobald Luke von der Macht zu sprechen beginnt, wird parallel dazu das Leitmotiv gespielt. Er gesteht ihr, sie sei seine Schwester, und die Musik pausiert und „hält die Luft an“.

Eine leise klingende Überleitung ist zu hören, die schließlich in das gemeinsame Leitmotiv von Luke und Leia mündet. Leia erklärt, sie habe diese Verbundenheit schon immer irgendwie gewusst. Während der gesamten Szene sind die Charaktere im ständigen Halblight des Mondes. Als Luke seiner Schwester erklärt, er müsse sich mit Darth Vader konfrontieren, da er noch Gutes in ihm gespürt hat, ist parallel dazu wieder *The Force Theme* zu hören. Hier steht Leia gänzlich im Licht und Lukes Gesicht ist somit vom Schatten umhüllt und nicht sichtbar. Es wird gezeigt, dass in dieser Situation noch nicht klar ist, ob Luke der dunklen Seite widerstehen kann. Die beiden müssen sich verabschieden und wieder wird deren gemeinsames Leitmotiv dazu gespielt. Als Luke geht, kommt Han in die Szene und fragt Leia, was vorgefallen ist. Hier ertönt erst eine Überleitung, die schließlich zum Leitmotiv von Leia und Han Solo führt.

Eindrucksvoll führt John Williams mit diversen Untermalungen und Überleitungen von einem Leitmotiv zum anderen.

Eine weitere Szene in der Episode VI zeigt die Umgestaltung und Auflösung vom *Imperial March*-Thema (01:55:20-01:57:28):



Abb. 14

Als Luke mit seinem im Sterben liegenden Vater von der imperialen Station flüchten möchten, kommen die beiden schwer voran und an der Brücke zum Schiff legt sich Vader vor Erschöpfung vor seinen Sohn.

Obwohl zuerst schon Explosionen zu sehen waren und Menschen panisch durch den Raum rannten, ist es nun sehr ruhig und leer. Darth Vader fordert Luke auf, er solle

ihm den Helm abnehmen, um ein letztes Mal seinen Sohn mit seinen eigenen Augen sehen zu können.

Dazu ist eine bereits abgeänderte Version des *Imperial March* zu hören, die als brüchig und wackelig wahrgenommen wird. Leise und langsam angespielt und ohne Punktierungen wirkt die Melodie nicht mehr bedrohlich.<sup>152</sup>

Während Luke den ersten Teil des Helmes löst, spielen Harfen eine langsam absteigende Tonfolge. Beim zweiten Teil des Helmes werden die Harfen noch höher angesetzt und nach unten gespielt. Dadurch wird das Ablegen der Rüstung und ein Entblößen des wahren Anakin Skywalker verdeutlicht. Gleichzeitig spielen hohe Streicher den *Imperial March* zart und langsam gezogen, der zerbrechlich und fragil wirkt.<sup>153</sup> Verschiedene Instrumente gestalten nun gemeinsam das Leitmotiv: Oboen, Streicher, Harfe und Horn sind zu hören. Vader kann nun kaum noch sprechen, ist aber glücklich und findet seinen Frieden. Als er regungslos am Ausgang des Raumschiffes liegt, ertönen leise ein letztes Mal die neun bekannten Noten, gespielt durch die Harfe.

John Williams gestaltet den *Imperial March* in den verschiedensten Instrumentierungen und Variationen und schafft somit stärkstes Ausdrucksmittel der Befindlichkeit der dunklen Macht.

### 6.2.3 Parodien & Zitate

Kurz nach dem Erscheinen von *Star Wars* gab es zahlreiche Rip-Offs, also abgekupferte Filmideen. Von *Battlestar Galactica* (1978) über *Star Crash* (1978) bis *Buck Rogers In The 25th Century* (1979) gab es viele Science-Fiction Filme und Serien, die an der Euphorie um *Star Wars* teilhaben wollten.

Auch die Liste von Filmen, die tatsächliche Musik-, Sound- und Sprechzitate von *Star Wars* eingebaut haben, ist lange und bis heute noch immer fortschreitend.<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> Paulus: *Williams versus Wagner*. S. 163

<sup>153</sup> Jullier: *Star Wars*. Anatomie einer Saga. S. 85

<sup>154</sup> [http://starwarsfans.wikia.com/wiki/List\\_of\\_references\\_to\\_Star\\_Wars\\_in\\_movies](http://starwarsfans.wikia.com/wiki/List_of_references_to_Star_Wars_in_movies), 13.1. 2014

Äußerst viele Zitate aus den Dialogen der Trilogie sind in den verschiedensten Filmen zu finden: *Back to the Future* (1985), *Hot Shots Part Deux* (1993), *Seven* (1995), *Independence Day* (1996), *The Fifth Element* (1997), *Indiana Jones* (1981-2008) und *Toy Story* (1995-2010) sind nur einige Beispiele und sie zeigen, dass zu verschiedenen Zeiten in den verschiedensten Genres *Star Wars* zitiert wird. Auch Serien wie *Family Guy*, *The Simpsons*, *That '70s Show* zeigen in zahlreichen Episoden verschiedenste Zitate des Science-Fiction-Klassikers.

Wie bereits zuvor erwähnt, konnte Lucas die gesamten Rechte des Merchandising für sich behalten und somit sehr viel Geld verdienen. Infolge der intensiven Vermarktung der *Star Wars*-Charaktere an verschiedenste Werbekonzerne wurde er unter anderem auch kritisiert: „Meanwhile, George Lucas was seen to have paid too much heed to commerce and not enough to art.“<sup>155</sup>

Mit der Special Edition 1997 gingen neue Werbeverträge einher, unter anderem mit *Pepsi* und deren Tochtergesellschaften *Pizza Hut*, *Burger King* und *KFC*. Alleine dieser Werbepartner brachte Lucas über zwei Milliarden Dollar ein.<sup>156</sup>

*Volkswagen*, *Adidas*, *ESPN Fantasy Football*, *Spike TV* und noch viele mehr können bis heute mit Yoda, Chewbacca, Darth Vader und den Ewoks werben.<sup>157</sup>

Einer der bekanntesten Kritiker und Parodisten der damaligen Zeit war Mel Brooks, welcher unterschiedlichen Filmhits Parodien widmete, darunter auch *Spaceballs* (1987).

„Genaugenommen war *Spaceballs* eine Parodie auf das gesamte SF-Genre, aber Grundlage für offene Seitenhiebe wie zum Beispiel auf das Merchandising war nun einmal *Star Wars*.“<sup>158</sup>

Im Film geht es darum, dass die Gruppe der *Spaceballs* mit dem Präsidenten Scroob und dem Zweit-Anführer Dark Helmet die Prinzessin Vespa entführen will, um die Luft ihres Heimatplaneten stehlen zu können, da ihre Raumstation keine Ressourcen

---

<sup>155</sup> Gilbey: *It Don't Worry Me*. Nashville, Jaws, Star Wars and beyond. S. 219

<sup>156</sup> Adams: *Star Wars*. Alles über den erfolgreichsten Film aller Zeiten. S. 132/133

<sup>157</sup> <http://www.gadgetreview.com/2012/02/11-of-the-best-star-wars-themed-commercials.html>, 3.3.2014

<sup>158</sup> Adams: *Star Wars*. Alles über den erfolgreichsten Film aller Zeiten. S. 59



mehr hat. Captain Lone Starr und sein Co-Pilot Barf kommen ihnen zuvor und retten die Prinzessin, wofür sie Geld bekommen, welches sie Pizza the Hut schulden.

Unzählige Parallelen können den ganzen Film hindurch beobachtet werden. Schon von der ersten Sekunde an sieht und hört man die parodistischen Züge: „In a Galaxy, very, very, very far away...“ ist der erste Satz im Textfluss, der genauso über den Bildschirm fährt und sich im Hintergrund auflöst.

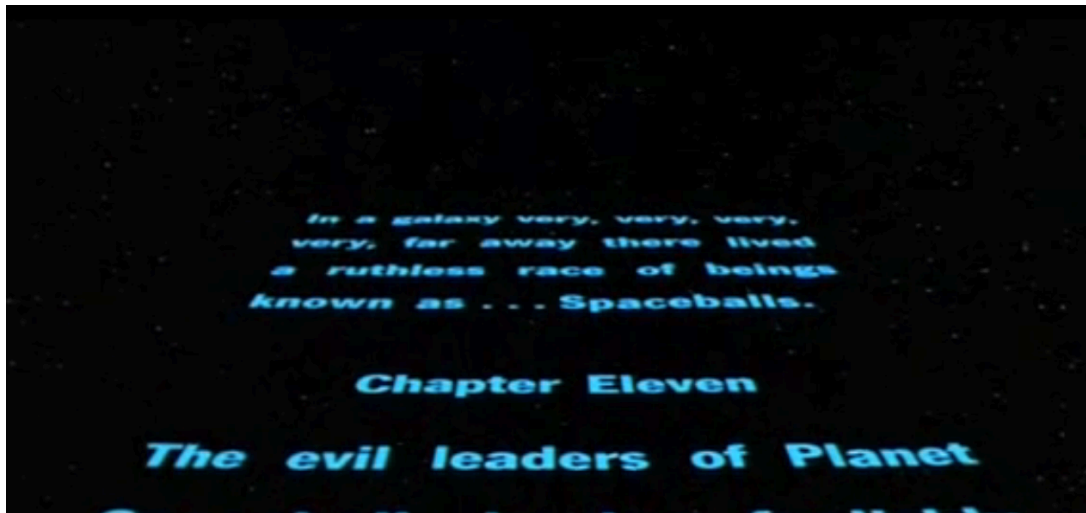


Abb. 15

Dazu wird eine fanfarenartige Melodie mit Bläsern und Posaunen angespielt, die dem Original sehr nahe kommt. Ebenso fährt ein riesiges Schiff langsam quer durch den Bildschirm. Dazu sind tiefe Bässe zu hören, ähnlich der *Jaws* Zweitontechnik. Diese Melodie wird anschließend immer wiederholt, sobald das Schiff in der Totalen zu sehen ist, und hat somit einen leitmotivischen Charakter. John Morris war der Komponist für *Spaceballs* und im amerikanischen TV- und Filmmusikindustrie durchaus erfolgreich. Unter anderem wirkte er bei der Musik zu *Dirty Dancing* (1987) mit.

Er wandelte die Musik des Originals für die Parodie leicht ab und änderte auch die Orchestration nur wenig, um einen ähnlichen Sound herzustellen, der heroisch-triumphierend klingt.

Als Yogurt, eine Parodie von Yoda, von einer Kraft spricht, die ihn umgibt, wird sogar auf das Original verwiesen:

„The Power known throughout the universe, known as the... – ‚The Force?‘ - No! The Schwartz!“ Unzählige Male wird „May the Schwartz be with you.“ ausgesprochen oder sogar quer über den Bildschirm projiziert.

Die Meinungen über Mel Brooks Parodie von *Star Wars* sind geteilt. Einige Szenen sind sehr gut und auf das Original referierend mit intelligentem Witz gestaltet, andere sind geschmacklos und überzeichnet.

Es ist bekannt, dass Steven Spielberg, George Lucas und John Williams eine Freundschaft verbindet, und es liegt nahe, dass sie gemeinsam an Filmprojekten arbeiten. Lucas zum Beispiel schrieb die Idee von *Indiana Jones* (1981-2008), Spielberg führte in den Filmen Regie, wobei Lucas ihn als Produzent unterstützte und Williams für die Musik verantwortlich war. Das ein oder andere Zitat in Form von Musik, Bild oder Gesprochenem kann manchmal gefunden werden. Auch in *E.T. - The Extra-Terrestrial* (1982) wurde *Star Wars* mehrmals angeführt. Elliott, der kleine Junge, der E.T. gefunden hatte, besitzt zum Beispiel mehrere *Star Wars* Spielzeuge, unter anderem Lando und Boba Fett (Kopfgeldjäger), die er dem Außerirdischen zeigt. In der Szene, als die Kinder Halloween feiern und E.T. unter einem Laken als Geist verkleidet mitnehmen, sieht E.T. unter all den verkleideten Gestalten unter anderem Yoda (01:03:10-01:03:57).

John Williams war der Komponist der Filmmusik von E.T. und konnte eine Passage von *Star Wars* miteinbauen.



Abb. 16

Als der Alien den Halloween-Yoda sieht, läuft er ihm nach und wiederholt stetig das Wort „Home“. Die beiden sehen sich ähnlich und E.T. glaubt somit, der kleine Kerl sei von seiner Art und stamme von seiner Heimatgalaxie. Gleichzeitig dazu wird das Leitmotiv von Yoda zum Einsatz gebracht.

Die Original-Musik von *Star Wars* zu verwenden ist rechtlich oft nicht möglich oder kostet viel Geld, daher weichen die Macher auf ähnliche Alternativen aus. Bei kleineren Fan-Filmen, welche unzählig im Internet aufzufinden sind, werden diese Regelungen nicht streng exekutiert, da mit diesen Filmen kein Geld verdient wird und sie nur dem Ausleben der eigenen Fantasie dienen.

Am meisten werden Musik und Sounddesign des Originalfilmes verwendet, kaum jedoch Originalbilder.<sup>159</sup>

#### 6.2.4 Ein kleines Fazit

„Even in 1977, *Star Wars* was a phenomenon. For many people now, it is a culture; a sprawling, detailed mythos they can pick through with their eyes closed; a group of characters who may have been more important role models than friends and family [...]“<sup>160</sup>

Die einzelnen Charaktere und Ereignisse und deren zahlreiche Details werden von der Fangemeinde angenommen, verinnerlicht und schließlich zelebriert.

„The Force“ wurde sozusagen schlagartig zu einer Art Glaubensbekenntnis, welches als sakral und ehrwürdig anerkannt wurde.

Auffallend ist, dass in *Star Wars* äußerst viele Kreaturen einen eher lieblichen Charakter haben und kaum abschreckend, fremd oder verstörend auf uns wirken. Jullier spricht hier vom Disney-Prinzip<sup>161</sup>, welches Lucas anwendet.

„In der ersten Trilogie tauchen auch viele Plüschtiere auf – von Chewbacca bis zu den Ewoks. Ganz generell folgt sie dem Anthropomorphismus Disneys, bei dem

---

<sup>159</sup> Jullier: *Star Wars*. Anatomie einer Saga. S. 274

<sup>160</sup> Brooker: *Using the Force*. S. 12

<sup>161</sup> Vgl. Jullier: *Star Wars*. Anatomie einer Saga. S. 173



Tiere und Objekte menschliche Bedürfnisse und Beweggründe für ihr Handeln besitzen.“<sup>162</sup> Eine leichte Kategorisierung der Charaktere ist möglich: Die Bösen wollen nur Geld, die Guten sind anhänglich und loyal, und selbst diverse Außerirdische kommunizieren in menschlicher Art und Weise. Somit wirkt diese fremde Welt für uns gar nicht mehr so fremd. Das bekannte „Once upon a time“ wird zu „A long time ago, in a galaxy far, far away“.<sup>163</sup> Selbst in *Spaceballs* wird auf das Verniedlichen der Außerirdischen hingewiesen, indem Captain Lonestarr in einer Szene laut aufschreit „When did we get to Disneyland?“

Durch die Verharmlosung dienen die Filme als Unterhaltung für jegliches Alter und werden somit zu Familienfilme, die man sich gerne gemeinsam und oft ansehen will. Wir sind affektiv mit diesen Filmen von früher verbunden, da sie tiefe Emotion und eine Nostalgie in uns hervorrufen. Die Musik hat dabei eine immer anwesende, wachsende und stützende Rolle, an die wir ebenso festhalten und in positiver Erinnerung haben. Es gibt bestimmte Grundmuster im Film, die das Unterbewusstsein besonders ansprechen, da sie mit dem zu tun haben, was den Menschen tatsächlich bewegt. Großes Thema bei *Star Wars* ist vor allem das Erwachsenwerden und Über-sich-Hinauswachsen.<sup>164</sup>

Es muss gesagt sein, dass bei *Star Wars* die Handlung nicht im absoluten Fokus steht. Sie ist einfach gestrickt, wiederholend und meist durchschaubar.

Jullier ist der Meinung, dass dadurch nicht zwingend ein geistloser Blockbuster entstehen muss:

„Nur weil ein Film eine einfache Geschichte auf lineare Art und Weise erzählt, verkauft er seine Zuschauer deswegen nicht für dumm oder lässt sie für die schillernde Vielschichtigkeit menschlicher Beziehungen blind werden.“<sup>165</sup>

Damals ging es vor allem um den Vorführeffekt der neuen Sounds und der neuartigen Kulisse. In den 70er Jahren wurde das Potenzial der Kinoleinwand neu genutzt und voll ausgeschöpft.

---

<sup>162</sup> Ebenda S.184

<sup>163</sup> Gilbey: *It Don't Worry Me*. Nashville, Jaws, Star Wars and beyond. S. 46

<sup>164</sup> Vgl. Müller: *Galaktisches Kino*. S. 85

<sup>165</sup> Jullier: *Star Wars*. Anatomie einer Saga. S. 9

„[...] the written prologue crawling slowly into the distance, giving the screen a depth that it has never had before, followed by the gargantuan space cruiser sweeping overhead, adding width to that depth.“<sup>166</sup>

Die bekannte Anfangssequenz aller *Star Wars*-Teile wurde somit zum Markenzeichen.

Dieses sich oft wiederholende, aber immer doch leicht abgeänderte Muster der Geschichte in *Star Wars* löst überraschenderweise kaum Langeweile beim Zuseher aus.

Schon in unserer Kindheit haben wir gerne Geschichten gehört, die Wiederholungen beinhalten, da sie uns eine gewisse Sicherheit vermitteln.

„Dies trifft zum Beispiel auf das musikalische Erkennungszeichen (musical stinger) zu, das Darth Vader begleitet, sobald er auf der Leinwand auftaucht.“<sup>167</sup>

Stetig werden die Leitmotive wiederholt, sobald der zugehörige Charakter zu sehen ist. Als Durchschnittszuschauer fällt einem dies nur hin und wieder auf. Sobald man sich intensiv mit dem Einsatz der Filmmusik von *Star Wars* beschäftigt, ist ersichtlich, dass diverse Orchestereinsätze zum jeweiligen Bild überzeichnend, fast übertrieben wirken.

„If Darth Vader struts across the scene, his theme is going to be heard; if there is talk of the Force, the Force theme will ring out, if the camera shows first Yoda and then Luke, the music responds with a quick succession of Yoda and Luke themes.“<sup>168</sup>

Die Musik wird hauptsächlich in diesem Prinzip gespielt und kann somit oft als ausufernd und übertrieben wahrgenommen werden. Die Musik wird aber nicht nur wiederholt, sondern auch moduliert zu schnelleren und langsameren Ausführungen sowie auch in anderen Leitmotiven eingebettet. Somit entstehen verschiedenste Versionen, deren Ursprung eine simple Melodie ist. Parallel zur Geschichte finden also Wiederholungen mit zarten Abänderungen statt.

Williams wendet die Leitmotive ähnlich wie Wagner an: Die Charaktere werden durch das Stück begleitet, aber auch deren Stimmungen und Transformationen werden mittels der Musik hörbar gemacht.<sup>169</sup>

---

<sup>166</sup> Gilbey: *It Don't Worry Me*. Nashville, Jaws, Star Wars and beyond. S. 37

<sup>167</sup> Jullier: *Star Wars*. Anatomie einer Saga. S. 57

<sup>168</sup> Paulus: *Williams versus Wagner*. S. 172

„Bei Williams wie bei Wagner begleiten die Leitmotive nicht nur die Auftritte der jeweiligen Personen. Sie werden ebenso eingesetzt, um bevorstehende und zukünftige Ereignisse und Entwicklungen zu antizipieren. Darüber hinaus fungieren sie als Erinnerungsträger, um die Präsenz einer abwesenden Person zu offenbaren.“<sup>170</sup>

Auch die nahe Verwandtschaft der einzelnen Motive zueinander ist sowohl bei Williams als auch bei Wagner stark ausgeprägt.<sup>171</sup>

Wagners Ziel war es, eine Geschichte gänzlich nur durch Musik zu erzählen.

„This was Williams’ aim too, but he had to stop at a certain point, because his music really was, not just in the imagination, subordinate to the dramatic (filmic) events.“<sup>172</sup>

Trotzdem muss man bei dem Vergleich von Williams’ und Wagners Musik vorsichtig sein: Parallelen der beiden Werke sind klar ersichtlich, aber man muss feststellen, dass die Differenz zwischen Opern- und Filmmusik evident ist, selbst wenn *Star Wars* gerne als „Space Opera“ beschrieben wird.

Die aufwendig komponierte Filmmusik wertet den Galaxis-Blockbuster auf und verleiht ihm mehr Aussagekraft und Heroismus.

„In fact, the *Star Wars* score offers a special case in point, since it non-representationally constructs the impression of nobility in a film that at more general levels restages old fashioned heroism through state of the art pyrotechnics.“<sup>173</sup>

Der Film, hinterlegt mit futuristischen Klängen oder ohne Ton, würde vom Zuseher als befremdlich empfunden werden.

Williams entwickelte seinen eigenen Weg, eine Abenteuergeschichte mit großem Erfolg musikalisch zu begleiten.

„Rätselhaft bleibt dabei allenfalls, warum die Kinogänger anschließend millionenfach eine Filmmusik kauften, die doch – zumindest bei den jüngeren Fans – überhaupt nicht deren sonstigem Geschmack entsprach.“<sup>174</sup>

Mit einem leichten Rhythmus, keinem allzu hohen Tonumfang, einer eingängigen Melodie und Struktur sowie vieler Wiederholungen entsteht ein Ohrwurm, der sich

---

<sup>169</sup> Vgl. Paulus: *Williams versus Wagner*. S. 172

<sup>170</sup> Moormann: *Spielberg-Variationen: Die Filmmusik von John Williams*. S. 765

<sup>171</sup> Vgl. Paulus: *Williams versus Wagner*. S. 173

<sup>172</sup> Ebenda S. 173

<sup>173</sup> Flinn: *Strains of Utopia*. Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music. S. 152

<sup>174</sup> Adams: *Star Wars*. Alles über den erfolgreichsten Film aller Zeiten. S. 57/58

schon nach kurzer Zeit nahezu garantiert im Gedächtnis der Zuhörer verankert.<sup>175</sup> Dieses Schema trifft vor allem auf Popsongs zu, die mit simplen Texten das Mitsingen noch zusätzlich vereinfachen. Bei Klassik-Ohrwürmern ist eine Vertrautheit und Vorerfahrung mit dem klassischen Musikstil essenziell und grundlegend. Durch eine Verbindung mit emotional geladenen Situationen können diese Klassik-Melodien dennoch abgespeichert und durch die Wiederholung gefestigt werden.

Wieder also ist die Kopplung von Musik und Bild ausschlaggebend für den beidseitigen Erfolg.

„So mancher Kinobesucher wurde wegen der Musik zum *Star Wars*-Fan und nicht auf Grund der Bilder auf der Leinwand.“<sup>176</sup>

## 7. Conclusio

Unter Kultfilm kann weder ein Film mit dem Prädikat „besonders wertvoll“ verstanden werden noch ein Film mit außergewöhnlichen schauspielerischen Leistungen oder einem noch so raffinierten Drehbuch.

Zum Kultfilm werden Filme, die – auch durch Merchandising gesteuert – ein Massenphänomen auslösen: Es handelt sich Filme, die über einen längeren Zeitraum, unabhängig von Geschlecht, Alter und sozialer Schicht, von vielen Menschen mit einem Wunsch nach Wiederholungen gesehen werden.

Solche Filme beinhalten unter anderem prominente Schauspieler, eine Handlung, die den Zeitgeist gut repräsentiert und die Ängste oder Hoffnungen vieler Menschen anspricht und schließlich auch eine außergewöhnlich gute Filmmusik.

Aufgrund meiner Recherchen kann ich nicht behaupten, dass eine, wenn auch noch so geniale Filmmusik einen Film zum Kultfilm werden lässt. Auf der anderen Seite kann jedoch beobachtet werden, dass jeder Kultfilm auch über eine bemerkenswerte Filmmusik verfügt.

---

<sup>175</sup> Vgl. <http://saitensprung-online.eu/?p=742>, 6.6.2014, ff.

<sup>176</sup> Hauser: *John Williams - Ein Komponist zwischen Filmmusik und Konzertsaal*. S.10

Filmmusik versucht die Rezeption der Zuseher zu steuern, indem sie dem Film Seele gibt. Durch Musik hinterlassen Bilder und Dialoge einen vertieften Eindruck.

Musik dringt tiefer in unser Unterbewusstsein, als die Bilder und Dialoge es vermögen. Das mag mit der Realitätsferne dieser Kunst zu tun haben. Musik verstärkt Gefühle und stellt eine nicht vom Verstand geprägte Kommunikation zum Zuseher her.

Der Zuseher ist der Musik nahezu wehrlos ausgeliefert, da vor allem beim ersten Betrachten eines Filmes die Musik – vor allem mit der Mood-Technik – den Zusehern fast unbemerkt bleibt.

Musiker und Filmschaffende versuchen die Wirkung der Komposition vorherzusehen, aber die genaue Wirkung kann trotzdem auch von erfahrenen Filmschaffenden im Vorhinein nicht punktgenau vorhergesagt werden. Es gibt verschiedene Theorien zur Gestaltung eines Ohrwurms, die auf wissenschaftlicher Basis aufgebaut sind. Eine Berechnung von Rhythmik, Melodik und Wiederholungen ist möglich, um ein ideal eingängiges Musikstück zu schaffen. Der beabsichtigte Erfolg dieses Werkes hängt jedoch von vielen weiteren Faktoren ab, die weniger geplant sein können. Einer davon ist der Zeitgeist – der Trend – den die Masse verfolgt und welcher sich durch die wechselnden Bedürfnisse der Zuhörer kontinuierlich verändert und daher schwer vorauszusagen ist.

Eigens für den Film komponierte Musik hat dem Film zu dienen. Diese Aufgabe und Position hat eine Art Dienstleistungscharakter. Damit hat Filmmusik eine an der kurzen Leine gehaltene Funktion und somit keine Freiheit zur Eigenentfaltung. Dem ist oberflächlich betrachtet zuzustimmen, da man sich nach einmaligem Ansehen eines Filmes oft nicht explizit an Melodik und Timbre erinnern kann.

Oft wird auch bewusst nur ein angenehm passender Klangteppich geschaffen, der die Bilder stützt und uns durch den Film begleitet, aber nicht darüber hinaus.

Aber es gibt auch Filme, in denen die Filmmusik mehr ist als ein behübschendes Beiwerk.

Wie Wierzbicki beschreibt, kann Musik den Film zu etwas Besonderem machen und dessen Schwachstellen ins Gleichgewicht bringen. Durch die eher lineare und von Wiederholungen geprägte Handlung in meinen beiden Filmbeispielen, die mit

herausragender Filmmusik unterlegt wurden, trifft diese Ausbalancierung gut erkennbar zu.

Auffällig an Williams' Arbeit ist die ausgefeilte Instrumentation. Selbst einzelne Instrumente verdeutlichen den entsprechenden Bildinhalt durch ihre spezifische Klangfarbe. Seine durchdachten Kompositionen sind ideale Begleiter von Kinofilmen. Sie sind aber auch als eigenständige Musikstücke anzusehen, die fern von Bild und Leinwand gelten. Eine gänzliche Lösung der Musik vom Film ist meiner Meinung nach jedoch nicht möglich, da der Zuseher die gehörte Melodie erstmals inklusive dem Bild erlebt und sofort eine untrennbare Verbindung hergestellt hat.

Einige Filmmusikwerke durften großen Erfolg und Bekanntheit feiern, die über den Film hinausgingen. Zu erwähnen ist hier Das *James Bond* (1962-2012) - Thema, welches ursprünglich von Monty Norman stammt und von John Barry neu aufbereitet wurde, oder die Mundharmonika-Melodie von *Once Upon a Time in the West* (1986) – bei uns bekannt unter dem Titel *Spiel mir das Lied vom Tod*. Diese Filmmusik wurde zum absoluten Kult in unserer Gesellschaft. Auch im deutschsprachigen Raum – um Beispiele auch außerhalb von Hollywood zu nennen – bleibt etwa das Leitthema von *Das Boot* (1981) mit der Musik von Klaus Doldinger oder das Harry-Lime-Thema von Anton Karas mit der Zither in *Der dritte Mann* (1949) einprägsam in Erinnerung.

Wenn man einen Film mehrmals sieht und dessen Handlung in Bezug auf die Spannung nichts mehr zu bieten hat, wird der Blickwinkel offen für die Ästhetik, für Schnitt, Kameraführung, Beleuchtung, Kulisse, Kostüme und vieles mehr.

Nicht zuletzt macht die Musik einen Großteil dieser Ästhetik aus.

„Von allen Künsten entfernt sich die Musik am weitesten von der Realität und wirkt am stärksten im Bereich des Unterbewussten. Musik ist mit der Illusion verbündet, geht ein Geheimbündnis mit der Menschenseele ein. Musik leitet zu Halluzinationen über, spielt mit den Gefühlen und stellt eine nicht vom Verstand geprägte Kommunikation dar.“<sup>177</sup>

---

<sup>177</sup> Tony: *Filmmusik: Die großen Komponisten - ihre Kunst und ihre Techniken*. S.11

## 8. Quellenverzeichnis

### Bibliographie

Adams, Marc: *Star Wars*. Alles über den erfolgreichsten Film aller Zeiten. Düsseldorf : Econ-Taschenbuch-Verl. 1997

Adorno, Theodor W.; Eisler Hanns: *Komposition für den Film*. München: Rogner & Bernhard 1969

Brooker, Will: *Using the force: creativity, community and Star Wars fans*. New York: Continuum 2002

Bullerjahn, Claudia: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg: Wißner 2001

Dyer, Richard: *Making Star Wars Sing Again*. In: Music in the USA. A Documentary Companion. Tick, Judith (Hg.) Oxford: Oxford University Press 2008

Flinn, Caryl: *Strains of Utopia*. Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music. Princeton, NJ : Princeton Univ. Press 1992

Gervink, Manuel: *Lexikon der Filmmusik*. Laaber: Laaber-Verlag 2012

Gilbey, Ryan: *It Don't Worry Me*. Nashville, Jaws, Star Wars and beyond. London: Faber & Faber 2003

Hauser, Franz-Josef: *John Williams - Ein Komponist zwischen Filmmusik und Konzertsaal*: mit Analysen und Wissenswertem zur Kunst des Komponierens für den Film. Saarbrücken: VDM, Müller 2010

Hügel, Hans-Otto (Hg.), *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Stuttgart: Metzler 2003

Jenkins, Garry: *Star Works. Wie der Krieg der Sterne entstand*. Bergisch Gladbach : Bastei-Lübbe 1997

Jullier, Laurent: *Star Wars. Anatomie einer Saga*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges. 2007

Karlin, Fred; Wright, Raimond: *On the Track*. New York: Routledge 2004

Kloppenburg, Josef (Hg.): *Musik multimedial*. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Bd 11. Laaber-Verlag, Laaber 2000

Kloppenburg, Josef (Hg.): *Das Handbuch der Filmmusik: Geschichte, Ästhetik Funktionalität*. Laaber: Laaber-Verlag 2012

Kreuzer, Anselm C.: *Filmmusik. Geschichte und Analyse*. Frankfurt a. Main: Lang 2003

Lamberts-Piel, Christa: *Filmmusik und ihre Bedeutung für die Musikpädagogik*. Augsburg: Wißner 2010

Maas, Georg; Schudack, Achim: *Musik und Film – Filmmusik*. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis. Mainz: Schott 1994

Moormann, Peter: *Spielberg-Variationen: die Filmmusik von John Williams*. Baden-Baden: Nomos, Ed. Fischer 2010

Müller, Jo: *Galaktisches Kino: über das Star-Wars-Phänomen*. Berlin: Ullstein 1999

O’Neil, Tom: *Movie Awards. The Ultimate, Unofficial Guide to the Oscars, Golden Globes, Critics, Guild & Indie Honors*. New York: Penguin 2003

Pauli, Hansjörg: *Filmmusik: Stummfilm*. Stuttgart: Klett-Verl. Für Wissen und Bildung 1981

Paulus, Irena: "Williams versus Wagner or an Attempt at Linking Musical Epics." In: *International review of the aesthetics and sociology of music*. Vol. 31, No. 2. Zagreb: The Press Inst. of the Yugoslav Acad. of Sciences and Arts 2000

Schmidt-Banse, Hans Christian: *Musik aktuell : Analysen, Beispiele, Kommentare ; für die Sekundar- und Studienstufe. 4, Filmmusik: Lehrer-Schüler-Heft*. Kassel: Bärenreiter 1982



Schnell, Ralph (Hg.): *Metzler Lexikon. Kultur der Gegenwart: Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945*. Stuttgart: Metzler 2000

Tony, Thomas: *Filmmusik: Die großen Komponisten - ihre Kunst und ihre Techniken*. München: Heyne 1995

Turner, Graeme: *Film as social practice*. London: Routledge 1993

Weis, Elisabeth (Hg.); Gomery, Douglas: *Film sound: theory and practice*. New York: Columbia Uni. Pr. 1985

Wierzbicki, James: *Music, Sound and Filmmakers. Sonic Style in Cinema*. London: Routledge 2012

## **Weblinks**

Anderson, Gillian B.: "The Presentation of Silent Films, or, Music as Anaesthesia" in: *Journal of Musicology* 5, No. 2., <http://www.jstor.org/discover/10.2307/763853?uid=3737528&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21103917496841>, Spring 1987, 1.12.2013

Greenberg, Andy: "Star Wars' Galactic Dollars", *forbes.com*, [http://www.forbes.com/2007/05/24/star-wars-revenues-tech-cx\\_ag\\_0524money.html](http://www.forbes.com/2007/05/24/star-wars-revenues-tech-cx_ag_0524money.html), Mai 2007, 2.2.2014

Motte-Haber, Helga De La; Repp, Bruno: "Musikpsychologie: An Autobiographical Historical Perspective" in: *Psychomusicology: Music, Mind & Brain*. Volume 20 (1-2), <http://www.sciary.com/journal-scientific-psychomusicology-article-117307>, August 2010, 5.1.2013

[www.forbes.com](http://www.forbes.com)

[www.gadgetreview.com](http://www.gadgetreview.com)

[www.imdb.com](http://www.imdb.com)

[www.jwfan.com](http://www.jwfan.com)

[www.musikanalyse.net](http://www.musikanalyse.net)

[www.saitensprung-online.eu](http://www.saitensprung-online.eu)

[www.screenrant.com](http://www.screenrant.com)

[www.starwarsfans.wikia.com](http://www.starwarsfans.wikia.com)

[www.youtube.com](http://www.youtube.com)

## Bilderverzeichnis

Abbildung 1:

John Williams Signature Edition: *Suite from Jaws, From the Universal Picture Jaws*.  
Hal-Leonard Corporation: Milwaukee, Neuauflage 2010 (Original 1975)

Abbildung 2:

Ebenda

Abbildung 3: (00:02:12)

*Jaws*. Regie: Steven Spielberg, DVD-Video, Widescreen Anniversary Collector's  
Edition, Universal Studios 2000; (Orig. *Jaws*, USA 1975)

Abbildung 4: (00:03:32)

Ebenda

Abbildung 5: (01:37:54)

*The Pink Panther Strikes Again*. Regie: Blake Edwards, DVD-Video, MGM Home  
Entertainment 1999; (Orig. *The Pink Panther Strikes Again*, UK/USA 1976)

Abbildung 6: (02:00:15)

*Close Encounters of the Third Kind*. Regie: Steven Spielberg, DVD-Video,  
Collector's Edition, Sony Pictures Home Entertainment 2011; (Orig. *Close  
Encounters of the Third Kind*, USA 1977)

Abbildung 7:

John Williams arranged by Donald Hunsberger: *Star Wars Trilogy*, Donald  
Hunsberger Wind Library: Neuauflage 2010 (Original 1980)

Abbildung 8:

Ebenda

Abbildung 9:

Ebenda

Abbildung 10: (00:23:17)

*Star Wars. Episode IV.* Regie: George Lucas, DVD-Video, Star Wars Trilogy Episodes IV-VI, Fox Studios 2004; (Orig. *Star Wars*, USA 1977)

Abbildung 11: (01:53:49)

Ebenda

Abbildung 12: (01:48:29)

*Star Wars. Episode V – The Empire Strikes Back.* Regie: Ivin Kershner, DVD-Video, Star Wars Trilogy Episodes IV-VI, Fox Studios 2004; (Orig. *The Empire Strikes Back*, USA 1980)

Abbildung 13: (01:13:26)

*Star Wars. Episode VI – The Return of the Jedi.* Regie: Richard Marquand, DVD-Video, Star Wars Trilogy Episodes IV-VI, Fox Studios 2004; (Orig. *The Return of the Jedi*, USA 1983)

Abbildung 14: (01:57:14)

Ebenda

Abbildung 15: (00:00:56)

*Mel Brooks' Spaceballs.* Regie: Mel Brooks, DVD-Video, Twentieth Century Fox 2001; (Orig. *Mel Brooks' Spaceballs*, USA, 1987)

Abbildung 16: (01:03:50)

*E.T. - The Extra-Terrestrial.* Regie: Steven Spielberg, DVD-Video, Special Edition, Universal Pictures UK 2005; (Orig. *E.T. - The Extra-Terrestrial*, USA, 1982)

## 9. Anhang

### Abstract

Filmmusik spielt in jedem Film eine ungemein wichtige Rolle, um die Gefühle und Emotionen der Protagonisten sowie die Stimmungen von Momenten für den Zuschauer noch anschaulicher zu verdeutlichen. Im Stummfilm (1895 bis ca. 1929) war die Filmmusik als Begleitung und Verdeutlichung des Bildes ein grundlegender Bestandteil. Neben diesen zwei Elementen des Bildes und der Musik kam mit der technischen Entwicklung der dritte Grundstein – Sound – hinzu.

Grundsätzlich lässt sich unterscheiden zwischen Musik im Film und komponierter Filmmusik. Diegetische Musik wird im Film als Teil der Handlung in der Erzählung direkt gezeigt. Im Gegensatz dazu gibt es die non-diegetische Musik, die sich als beinahe ständige Begleitung durch den Film zieht. Hier handelt es sich oft um speziell für den Film komponierte Stücke. Bekannte Beispiele dafür sind *James Bond*, *Jurassic Park*, *Vom Winde verweht*, oder *Psycho*.

Jede dieser Filmmelodien kann sofort dem zugehörigen Film oder sogar einem bestimmten Protagonisten zugeordnet werden.

John Williams ist einer der erfolgreichsten Komponisten der Filmmusik unserer Zeit. Unter seinen unzähligen Werken stechen *Jaws* und *Star Wars* besonders heraus, da die Filme sowie deren Filmmusik in den 70er Jahren herausragende Erfolge feierten. Die bekannten Melodien wurden zum Kult und werden von verschiedenen Medien wiederholt, neu aufgegriffen, parodiert und karikiert.

Ich beschäftige mich nun mit der Frage, warum wir genau diese Melodien erkennen und den Filmen sofort zuordnen können.

Ist eine Kalkulation einer garantierten Kult-Filmmusik möglich?

Liegt es einzig und alleine an der Tonabfolge, also der Melodie, oder dem genauen Einsatz im Film in der Szene. Spielen hier Bild und Ton eine gemeinsame Rolle?

## **Curriculum Vitae**

**Name:** Johanna Nörmair

### **Ausbildung:**

|           |                                                                                                           |
|-----------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1999-2003 | Musikhauptschule Harbach Linz                                                                             |
| 2003-2008 | Bildungsanstalt für Kindergartenpädagogik<br>Kreuzschwesternschule Linz                                   |
| 2008-2014 | Theater-, Film- und Medienwissenschaften<br>Universität Wien<br>Schwerpunkt: Film, Medien und Psychologie |

### **Weiterbildungen/Beruf:**

|      |                                                                                                          |
|------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 2002 | Mitwirken in verschiedenen Opern im<br>Landestheater Linz                                                |
| 2010 | Sommerpraktikum bei <i>ServusTV</i><br>Tätigkeit: Organisation im PR/Social Media<br>Bereich             |
| 2011 | Berufspraktikum in London<br>Tätigkeit: Allgemeine Administration bei<br><i>celebritiesworldwide.com</i> |

2011/12                      Auslandssemester: Erasmus in Deutschland  
(Bochum)

2013                        Sommerpraktikum bei Donautouristik Linz  
Tätigkeit: Kundenservice/ Organisation

**Kenntnisse:**              Fotografie  
                         Schnitt  
                         Kamera  
                         Musik