

Frank Lehman

## Form und thematische Struktur in Vorspannmusiken Erich Wolfgang Korngolds

### I Vorspannmusik im klassischen Hollywood-Kino

Die Vor- und Abspannmusiken von Filmen sind einzigartig attraktive Gegenstände für musikalische Untersuchungen. Womöglich ist keine andere Sektion des Soundtracks so verlässlich mit Informationen gefüllt und zugänglich für die Analyse aus stilistischer, historischer oder hermeneutischer Perspektive. Darüber hinaus eignen sich Vorspannmusiken gut für stärker strukturell als kontextuell orientierte Formen der Analyse, was besonders deutlich wird, wenn sie mit konventionellen nicht-diegetischen Underscoring-Passagen verglichen werden, deren endgültiges Erscheinungsbild häufiger den Launen des Filmschnitts unterworfen ist. Vorspanne sind extradiegetische musikalische Oasen, frei von Dialogen und Soundeffekten und häufig gänzlich der Narration entrückt. Dieser Außenseiterstatus verleiht ihnen substanziell mehr Anspruch auf die Behandlung als Musik-als-Musik im Vergleich zu traditioneller, sich mehr zurücknehmender nicht-diegetischer Musik. Vorspannmusik ist mithin ein Ausnahmefall, in dem Musik den Platz zum Atmen hat. Dadurch können, wie David Neumeyer bemerkt, externe Einflüsse von Mitarbeitern außerhalb des Filmmusikbereiches minimiert werden.<sup>1</sup>

Musik, die während des Vorspanns erklingt, begrüßt den Kinozuschauer größtenteils zu ihren eigenen Bedingungen. Sie macht sich weder »unhörbar« noch wird sie der Kontingenz des Filmschnitts angepasst und geht damit im größeren kinematischen Sound-Design-Konzept auf. Komponisten und Arrangeure behandeln Vor- und Abspannmusiken häufig als autonome Stücke, nicht als unaufdringliche Funktionsmusik. Die Filmcredits bieten, folgen sie dem sehr formelhaften Stil des standardisierten klassischen Hollywood-Kinos, die Möglichkeit, erhellende kompositorische Ideen zu präsentieren und musikalischen

1 David Neumeyer: *Meaning and Interpretation of Music in Cinema*, Bloomington 2015, S. 41.

## Frank Lehman

Gedanken den Raum zu geben, sich zufriedenstellend zu etablieren. Der kurze Zeitrahmen des Vorspanns, in der Regel zwischen 30 und 90 Sekunden, stellt eine produktive Limitierung dar – seine kurze Dauer regt zu kompositorischer Präzision, Unmittelbarkeit und Ökonomie an. Filmkomponisten haben eine zusätzliche Motivation, die musikalischen Titelsequenzen als Kernthemen zu entwerfen: Diese Cues repräsentieren häufig die Filmmusik in ihrer ursprünglichen Form, gleich wie die nachfolgende Vermarktung der Musik aussieht (z. B. durch Soundtrack-Alben, Noten, Konzertaufführungen etc.). Aus diesen Gründen sind die Vorspannmelodien in der Vorstellung der Zuschauer präsenter als andere Typen von Filmmusik und werden dementsprechend anders rezipiert und wertgeschätzt als der durchschnittliche Cue.

Der analytische Zugang, den Vor- und Abspannmusiken begünstigen (und dem sich die meisten nicht-diegetischen Filmmusiken aktiv versperren), könnte als »formalistisch«<sup>2</sup> bezeichnet werden. Formalismus ist eine Herangehensweise, die sich auf die musikalische Struktur an sich fokussiert, anstatt als Zwischenschritt zu holistischen und kontextuellen Interpretationen zu fungieren. In der Filmwissenschaft beschreibt der Begriff *Neoformalismus* diejenige Herangehensweise, welche sich dezidiert den Mechaniken und der Stilistik widmet, die einem spezifischen Film inhärent sind.<sup>3</sup> Der analoge Zugang in der Musiktheorie wird als *Strukturanalyse* bezeichnet und ist am besten durch die Anwendung diverser Systeme wie Schenker'sche oder PC-set-Analyse bekannt. Formentheorie (oder *Formenlehre*) ist stärker der Untersuchung verschrieben, wie Musikstücke durch verschiedene Zeitskalen und präexistente formale Kategorien wie Sonate oder Fuge organisiert sind; ihre lange Tradition reicht von ihrer Etablierung im 19. und frühen 20. Jahrhundert durch Theoretiker wie A. B. Marx, Hugo Leichten-

- 2 Formalistische Zugänge zu Vorspannmusiken haben sich häufig auf Bernard Herrmanns Scores konzentriert: siehe z. B. David Cooper: *Bernard Herrmann's Vertigo: A Film Score Handbook*, Westport – London 2001; Scott Murphy: »An Audiovisual Foreshadowing in Psycho«, in: *Terror Tracks: Music, Horror, and Sound Cinema*, hrsg. von Philip Hayward, London – Oakville 2009, S. 47–59; Tom Schneller: »Easy To Cut: Modular Form in the Film Scores of Bernard Herrmann«, in: *The Journal of Film Music* 2012, S. 127–151; und Charity Lofthouse: »Mythic Proportions: Rotational Form and Narrative Foreshadowing in Bernard Herrmann's Psycho«, Vortrag auf der *Jahrestagung der Society for Music Theory*, Charlotte 2013.
- 3 James Buhler liefert eine nützliche Zusammenfassung zum Thema Formalismus und Neoformalismus in der Filmmusikforschung in: »Ontological, Formal, and Critical Theories of Film Music and Sound«, in: *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, hrsg. von David Neumeier, Oxford – New York 2014, S. 188–225.

vom Setzer:  
Kolummentitel bitte kürzen

## Form und thematische Struktur in den Vorspannmusiken Erich Wolfgang Korngolds

tritt und Hugo Riemann bis hin zu einem kürzlich erfolgten Aufschwung, indem sie das Interesse amerikanischer Theoretiker wie James Hepokowski, Warren Darcy, William Caplin und William Rothstein geweckt hat.<sup>4</sup>

Formalistische Gedankengänge werden in der heutigen Musikwissenschaft bisweilen mit Skepsis betrachtet, und in der Tat bestehen analytische Risiken, will man sie als primäre Haltung gegenüber jeglicher Art von Filmmusik verfolgen. Bezogen auf Vorspannmusiken wären einige dieser Risiken: die Überbewertung formaler Kohärenz, die Überinterpretation von Details, die für sensible Zuschauer und Zuhörer nicht relevant sind, sowie die Überbeanspruchung theoretischer Modelle, die für nicht-kinematische Repertoires entworfen wurden. Vorspannmusiken werfen ferner einige derselben Probleme auf, die die Filmmusikanalyse einer Systematisierung mithin gänzlich versperren – sie funktionieren über eine kurze Zeitdauer; ihr eklektisches Wesen widersetzt sich stilistischen Generalisierungen; und abhängig vom Text mögen sich unüberwindbare Schwierigkeiten dabei ergeben, ihre Autorschaft einem einzigen Urheber zuzuordnen.<sup>5</sup> Aber trotz dieser Risiken und Caveats gibt es gute Gründe, eine gewissenhafte formalistische Analyse von Vorspannmusiken vorzunehmen, die ihren Stil und ihre Struktur beleuchtet, ohne unangemessene Ansprüche bezüglich der kompositorischen Intention oder Kohärenz geltend zu machen.

Der Fokus dieses Artikels liegt auf den Vorspannmusiken des klassischen Hollywood-Kinos (ca. 1930–1950). Es lohnt sich darauf hinzuweisen, dass es während dieses Zeitabschnitts niemals eine einzige konsistente Form der Vorspannmusik gab – allerdings lassen sich einige lose etablierte Tendenzen feststellen. Um die Mitte der 1930er-Jahre war es z. B. übliche Praxis, die Vorspanntitel nach Ablauf der Credits und der Eröffnung der filmischen Diegese auf unbestimmte Zeit weiterlaufen zu lassen. Dies wurde typischerweise auf zwei Arten realisiert: Erstens konnte die Vorspannmusik abrupt auf einem uneindeutigen Akkord – bzw. nicht auf der Tonika – enden: William Axts Eröffnungsmusik zu *THE THIN*

4 Für eine Einführung in die zeitgenössische Formenlehre und ihre Debatten siehe Pieter Bergé (Hrsg.): *Musical Forms, Form, and Formenlehre*, Leuven 2010.

5 Filmmusik war, besonders zur Hochphase des Hollywooder Studiosystems, eine Teamarbeit. Hugo Friedhofer z. B. bemerkt, wie die Vorspannmusiken zu *CAPTAIN BLOOD* und *THE SEA HAWK* von Ray Heindorf orchestriert wurden (Siehe Linda Danly [Hrsg.]: *Hugo Friedhofer: The Best Years of His Life*, Lanham – London 1999), obwohl dies nicht bedeuten soll, dass Korngold seine Vorspannmusiken nicht en detail ausgearbeitet hat, wie Kathryn Kalinak suggeriert: *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*, Madison 1992.

## Frank Lehman

MAN (USA 1934, W. S. Van Dyke) präsentiert ein rührseliges Thema, das scheinbar eindeutig auf ein Ende in der Grundtonart zuläuft, um die kadenzierende Dominante in einen dissonanten Stinger aufzulösen, sobald die Credits enden. Die üblichere Option, insbesondere im weiteren Verlauf der 1930er Jahre, war, die Vorspannmusik und den ersten nicht-diegetischen Cue nahtlos ineinander übergehen zu lassen; diese Praxis wurde beispielsweise in nahezu jeder Filmmusik von Max Steiner (1888–1971) verfolgt. Die entscheidende Grenze zwischen extradiegetischer und nicht-diegetischer Musik wurde dabei oft mit einem schnellen Wechsel der Textur oder einer unvorbereiteten Modulation markiert. Ein weiteres Beispiel: Das letzte von vier Themen in Richard Hagemans Vorspannmusik zu STAGECOACH (USA 1939, John Ford) steht in F-Dur. Sobald jedoch ein Establishing-Shot vom Monument Valley signalisiert, dass die eigentliche Narration begonnen hat, verlagert sich die Musik um eine große Terz aufwärts nach A-Dur.

Viele Filme aus der Stummfilmzeit und einige frühe Tonfilme beinhalteten zusätzlich zur auditiven eine visuelle Brücke zwischen den Credits und der Diegese. Die am weitesten verbreitete Form einer solchen Brücke war die expositorische Texttafel, manchmal begleitet von einer Erzählerstimme, die den Zuschauer in die Zeit und an den Ort der bevorstehenden Story versetzte. Diese verbalen Prologe wurden in der Regel durch eine Musik begleitet, die in Ton und Dichte weniger intensiv war als die eigentliche Vorspannmusik, aber dennoch mehr im Vordergrund stand als das durchschnittliche Underscoring. Alfred Newmans Vorspannmusik zu THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME (USA 1939, William Dieterle) illustriert, wie Musik die Notwendigkeit eines Verbindungsstücks zwischen extra- und nicht-diegetischem Score am Beginn eines Films umgehen kann. Die Credits beinhalten einen »Ave Maria«-Choral, gesungen in überzeugend archaischen Modalharmonien. Sobald der »Directed by«-Schriftzug in eine expositorische Texttafel übergeht, moduliert Newman sanft abwärts in eine neue Tonart und ein romantischer stilisiertes Thema, vorgetragen von Streichern und Bläsern. Als die Diegese wahrhaftig beginnt und dem Publikum ein Establishing-Shot der Kathedrale von Notre-Dame präsentiert wird, kadenzieren die Musik sofort und kommt zum Abschluss.

Eine weitere Grenze – die Verbindung zwischen dem Thema des Studiologos und dem Einsatz des Vorspanntitels – kann ebenfalls ein Ort für musikalische Kreativität sein, wobei die Möglichkeit, dass die Musik diese Verbindung aus-

## Form und thematische Struktur in den Vorspannmusiken Erich Wolfgang Korngolds

füllt, maßgeblich vom Studio und vom Komponisten abhängt. Auf dem Höhepunkt der Studio-Ära wurden Logos nicht immer als in sich geschlossene musikalische Statements behandelt, sondern häufiger so zugeschnitten, dass fließende Übergänge zu den Vorspannmusiken möglich waren.<sup>6</sup> Max Steiners tonal ungeschlossene Musik für das ursprüngliche *Warner Brothers Shield Logo* (1937) agiert als musikalischer Interrobang, indem sie eindringlich Aufmerksamkeit einfordert, aber syntaktische Geschlossenheit vermeidet, wodurch sie dem eigentlichen Filmscore die Festsetzung von Stil und Stimmung der folgenden Musik überlässt. Steiner verband fast immer die Logomusik mit der Vorspannmusik und schien es zu genießen, ständig neue, vollkommen unerwartete Übergänge zwischen beiden zu entwerfen. Interessanterweise hat Erich Wolfgang Korngold (1897–1957) trotz seiner langen Zusammenarbeit mit dem Studio niemals die Warner-Bros.-Logomusik mit seiner eigenen Vorspannmusik verbunden, was einer der vielen Gründe sein dafür sein mag, dass seine *main titles* in sich geschlossener klangen als diejenigen anderer Komponisten.

Während Vorspannsequenzen über die 1930er und 1940er Jahre hinweg an Komplexität und grafischem Schauwert zunahmen, galt dasselbe für die Möglichkeiten ihrer musikalischen Begleitungen. Monothematische, oder *unäre*, Vorspannmusiken präsentieren lediglich ein einziges erweitertes Thema. Steiners Vorspannmusik zu *DARK VICTORY* (USA 1939, Edmund Goulding) führt nach einer auffälligen Überleitung aus dem Logothema ohne Umschweife das schwärmerische Hauptthema des Films ein. Was der Sequenz an thematischer Abwechslung abgeht, macht sie durch tonale Besonderheiten wett, indem eine (wiederum ausgesprochen steinereske) chromatische Modulation in eine im Abstand eines Tritonus gelegene Tonart etwa nach der Hälfte des Themas angelegt ist. Vorspannmusiken flankieren sehr häufig ihre Themen mit kurzen Passagen, die eine introduktorisches oder Codetta-Funktion erfüllen. Während diese Rahmenthemen oft auffallend orchestriert sind und die Aufmerksamkeit des Zuschauers einfordern, tendieren sie dazu, nicht substantiell genug zu sein, um ein vollwertiges Thema zu konstituieren, selbst wenn, wie es häufig der Fall ist, ihr motivisches Material später einen Platz im übrigen Score findet. Beispielsweise beginnt Franz Waxmans Vorspannmusik zu *TARAS BULBA* (USA 1962, J. Lee Thompson)

6 Natürlich war dies nicht bei allen Logos möglich, z. B. beim Löwengebrüll von MGM oder den Telegraphiegeräuschen von RKO.

## Frank Lehman

mit einer raschen Ausprägung einer mixolydischen Fanfare, ehe sie eine ausgedehntere Fassung des memorablen »Riding«-Themas aus dem Film vorstellt – die Fanfare mag also in Bezug auf die Vorspannmusik wie ein Einwegmotiv erscheinen, aber im Verlauf des Films entwickelt es sich zu einem wichtigen wiederkehrenden Leitmotiv.

Ausgedehnte Creditsequenzen wie diejenige von TARAS BULBA prägten häufig mehrteilige Titel-Cues aus, insbesondere, wenn der Score etliche distinkte Melodien oder Leitmotive aufwies. Musiken für solche mehrteiligen Vorspannsequenzen waren gelegentlich bi- oder trithematisch – einige gingen sogar über vier Themen hinaus, wie Hagemans STAGECOACH, während Herbert Stotharts THE WIZARD OF OZ (USA 1939, Victor Fleming et al.) eine gewisse Ausnahme darstellte, da hier sehr kurze oder fragmentierte Themen benötigt wurden. Die thematische Dichte von THE WIZARD OF OZ ist ein Resultat der musikalischen Gestalt des Films, denn die Credits bieten ein collageartiges Preview großer musikalischer Nummern im Stile des zeitgenössischen amerikanischen Musiktheaters. Einige Musiken für mehrteilige Vorspannsequenzen sind sogar in einem extrem freien Stil organisiert, der stärker an wallende wagnereske musikalische Prosa erinnert als an das simple Themen-Medley, wie es aus dem Singspiel oder dem Musical bekannt ist: Die Vorspannmusiken Max Steiners zu THE BIG SLEEP (USA 1949, Howard Hawks) und Franz Waxmans zu TO HAVE AND HAVE NOT (USA 1944, Howard Hawks) z. B. wirken fast eher wie die Durchführung eines größeren Instrumentalwerks als die geradlinige Präsentation eines Themas.<sup>7</sup>

Generell war der erste Abschnitt einer mehrteiligen Vorspannmusik oft abwechslungsreich, ereignisreich und thematisch eher lose verbunden, während der zweite Abschnitt gemächlicher war, zudem so angelegt, dass ein dicht gewebtes Thema in Gänze vorgestellt werden konnte. Viele der berühmtesten (und filmmusikwissenschaftlich kanonisierten) Filme dieser Zeit folgen demselben Schema: KING KONG (USA 1933, Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack), BRIDE OF FRANKENSTEIN (USA 1935, James Whale), GONE WITH THE WIND (USA 1939, Victor Fleming et al.), REBECCA (USA 1940), SPELLBOUND (USA 1945, beide

7 Eine Analyse der Vorspannmusik zu TO HAVE AND HAVE NOT findet sich in Neumeyer: *Meaning and Interpretation* (Anm. 1). Eine Diskussion der entwickelnden Funktion leitmotivischer Vorspannmusiken findet sich in Roy Prendergast: *A Neglected Art: A Critical Study of Music in Films*, New York 1977.

## Form und thematische Struktur in den Vorspannmusiken Erich Wolfgang Korngolds

Alfred Hitchcock) und so weiter. Starke thematische Differenzierung ermöglicht unter anderem eine oppositionelle Bedeutungsstruktur. Derartige oppositionelle semiotische Rahmen sind eindeutig in Vorspannmusiken für Western präsent, die üblicherweise stereotype Cowboymusik gegen die Musik der amerikanischen Ureinwohner wetteifern lassen (z. B. in *CIMARRON* [USA 1931, Wesley Ruggles], *STAGECOACH*, *THE SEARCHERS* [USA 1956], *FORT APACHE* [USA 1948, alle drei von John Ford] etc).<sup>8</sup> In manchen Fällen bedeutet thematische Differenzierung, dass ein kräftiges und von Blechbläsern dominiertes »heroisches« Thema einem breiteren und von Streichern dominierten »lyrischen« Thema vorangeht. Aber die Dichotomie von »heroisch« und »lyrisch« ist eher eine Genrefunktion als eine essenzielle strukturelle Regelmäßigkeit von Vorspannmusiken des klassischen Hollywood-Kinos, wie manchmal angenommen wird. Die stereotype Dualität »heroisch/lyrisch« findet sich am häufigsten in Epen, Melodramen, Western und – besonders – in Abenteuerfilmen (z. B. in *BEAU BRUMMELL* [USA 1954, Curtis Bernhardt], *BEAU GESTE* [USA 1939, William A. Wellman], *CAPTAINS COURAGEOUS* [USA 1937, Victor Fleming], *IVANHOE* [USA 1952, Richard Thorpe], *ADVENTURES OF CASANOVA* [MEX/USA 1948, Roberto Gavaldón] und *THE PRISONER OF ZENDA* [USA 1937, John Cromwell, W. S. Van Dyke]). Umgekehrt finden sich unäre oder prosaische Vorspannmusiken üblicherweise in Noir-Filmen, Thrillern und Kriegsfilmen (z. B. in *DOUBLE INDEMNITY* [USA 1944, Billy Wilder], *SUSPICION* [USA 1941, Alfred Hitchcock], *THE BIG SLEEP*, *THE CHARGE OF THE LIGHT BRIGADE* [USA 1936, Michael Curtiz] und *THE DAWN PATROL* [USA 1938, Edmund Goulding]).

Jenseits dieser Generalisierungen fällt es schwer, irgendwelche spezifischen formalen Strukturen in den Vorspannmusiken des klassischen Hollywood-Kinos festzumachen. Aus diesem Grund wird sich der folgende Teil des Artikels der Begutachtung von Vorspannmusiken eines einzigen Komponisten widmen: Erich Wolfgang Korngold. Während diese unter einigen an späterer Stelle zu nennenden Aspekten atypisch sind, dienen sie dennoch als gute Beispiele für die

8 Zur stereotypen Darstellung der Musik amerikanischer Ureinwohner im Western und Steiners Einfluss im klassischen Hollywood-Kino generell, siehe Mark Slobin: »The Steiner Superculture«, in: *Global Soundtracks: Worlds of Music*, hrsg. von Mark Slobin, Middletown 2008, S. 63–82. Zu Titelsongs im Western siehe Corey Creekmur: »The Cowboy Chorus: Narrative and Cultural Functions of the Western Title Song«, in: *Music in the Western*, hrsg. von Kathryn Kalinak, New York 2012, S. 21–36.

## Frank Lehman

grundlegende Form und Funktion extradiegetischer Musik zur Blütezeit des Studiosystems. Außerdem haben sie einen unverhältnismäßig großen Einfluss auf Komponisten wie John Williams und Jerry Goldsmith ausgeübt – Künstler, die historisch später anzusiedeln sind, aber dennoch den Klang des klassischen Hollywood-Kinos im Zuge des sinfonischen Revivals der 1970er Jahre nachgeahmt haben. Der große Schatten, den Korngold auf andere Filmkomponisten – sowohl zeitgenössische als auch nachfolgende – geworfen hat, ist umso bemerkenswerter, als sein tatsächlicher Output im Hollywood-Kino gering war. Verglichen mit seinen Zeitgenossen ist Korngolds Filmografie winzig: Sein Filmmusik-Œuvre umfasst nicht mehr als 23 Titel, und von diesen beinhalten nur 17 eigenhändig von ihm komponierte Vorspannmusiken. Korngolds Output auf diesem Gebiet konstituiert somit ein übersichtliches Korpus für einen systematischen Überblick.

Obwohl gering an Zahl, zeugen Korngolds Vorspannmusiken durchgehend von einer hohen Handwerkskunst. Die Musikgeschichtsschreibung hat Korngold als den prototypischen Konzertkomponisten dargestellt, der seinen kompositorischen Zugang nur minimal verändern musste, um in der Nostalgiefabrik des klassischen Hollywood-Kinos funktionieren zu können. »Er hat die ganze Zeit Opernmusik komponiert«, behauptet Richard Taruskin, womit er die ästhetische Konsistenz des Wiener Wunderkindes über die Medien hinweg überspitzt, wenn nicht gar verfälscht.<sup>9</sup> Korngold selbst lädt zu einem Ansatz, der seine Kompositionen als Musik-als-Musik begreift, geradezu ein, wenn er für seinen eigenen Schaffensprozess beansprucht:

*Niemals habe ich zwischen meiner Musik für die Filme und derjenigen für die Opern und Konzertaufführungen unterschieden. So wie ich es für die Opernbühne tue, versuche ich auch für den Film dramatisch melodische Musik zu erfinden, mit symphonischer Entwicklung und der Variation der Themen.<sup>10</sup>*

9 Richard Taruskin: »The Golden Age of Kitsch«, in: *The New Republic*, 21.3.1994, S. 32. Zum selben Thema siehe Bryan Gilliam: »A Viennese Opera Composer in Hollywood: Korngold's Double Exile in America«, in: *Driven into Paradise: The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, hrsg. von Reinhold Brinkmann und Christoph Wolff, Berkeley – Los Angeles 1999, S. 223–242.

10 *Zit. nach Brendan Carroll: The Last Prodigy: A Biography of Erich Wolfgang Korngold, Portland 1997, S. 299. Das Originalzitat ist auf Englisch, Übersetzung hier von W. S.*



## Form und thematische Struktur in den Vorspannmusiken Erich Wolfgang Korngolds

Solche Aussagen verfolgen natürlich eine Agenda: das Prestige von Korngolds Filmkompositionen zu steigern. Wir sollen seine Filmscores als Konzertmusik mit anderen Mitteln begreifen, um ihn gegen Vorwürfe des »Ausverkaufs« durch eine Karriere in der alltäglichen Gebrauchsmusik zu immunisieren, eine Sorge, die ihn seine gesamte Zeit in Hollywood über begleitet hat.

Obwohl wir der Ansicht, dass Korngolds Filmmusik in besonderer Weise aus sich selbst motiviert ist, mit Skepsis begegnen sollten, ist durchaus etwas Wahres an der Behauptung, dass Korngolds Arbeiten für den Film ungewöhnlich »sinfonische« Dimensionen aufweist. Dies mag vor allem den diversen atypischen Kompositionsmethoden zugeschrieben werden.<sup>11</sup> Sein Schaffensprozess war deutlich anders als derjenige seiner Kollegen im Filmbereich, indem er zunächst ausgiebig am Klavier improvisierte, während er den Film anschaute. Anstatt die von Max Steiner standardisierten Zeitmessungsgeräte zu verwenden, vertraute Korngold für die musikalische Synchronität seinem eigenen – wohlbekannt elastischen – Sinn für Rhythmus und Metrum. Korngold tendierte außerdem dazu seine Themen zu komponieren, bevor er sich einen Film vorführen ließ. Wie der Fall *Kings Row* (USA 1942, Sam Wood) zeigen wird, konnte sich diese Praxis sowohl als befreiender als auch als limitierender Faktor erweisen. Einerseits konnten seine Themen so ein Eigenleben entwickeln und ihrer eigenen Logik folgen. Andererseits wurde mitunter eine substanzielle Umarbeitung und Variation notwendig, um sie dem dramatischen Kontext des Films angemessen zu machen – gleichwohl war dies eine Aufgabe, die der in der Kunst der thematischen Transformation außergewöhnlich erfahrene Korngold anzugehen gut gerüstet war.

Kombiniert mit der lyrischen Disposition des Komponisten trugen diese poetischen Faktoren zu dem bei, was David Neumeyer Korngolds »verwegeneren, dick aufgetragenen Opernstil« nennt.<sup>12</sup> Neumeyers vergleichendes Beispiel ist der stärker melodramatisch konzipierte Pointillismus des enorm einflussreichen Kollegen Max Steiner. Er bezieht sich dabei zwar auf das Verhältnis zwischen den nicht-diegetischen Underscore-Segmenten, aber Neumeyers Punkt lässt sich ebenfalls auf Vorspannmusiken übertragen. Steiner, der über die Arbeit am

11 Ben Winters: *The Adventures of Robin Hood: A Film Score Guide*, Lanham 2007, S. 22 f.

12 David Neumeyer: »The Resonances of Wagnerian Opera and Nineteenth-Century Melodrama in the Film Scores of Max Steiner«, in: *Wagner & Cinema*, hrsg. von Jeongwon Joe und Sander L. Gilman, Bloomington 2010, S. 111–130, hier S. 128.

## Frank Lehman

Broadway nach Hollywood gelangt war, hatte Mitte der 1930er Jahre einen distinkten Stil für die Komposition von Vorspannmusiken entwickelt, der stark vom amerikanischen Musiktheater beeinflusst war.<sup>13</sup> Vergleichbar zu Theater-Ouvertüren sind seine Vorspannmusiken formal eher locker gehalten und angefüllt mit Themen und Motiven, die oft nur fragmentarisch präsentiert und später im Score wieder aufgegriffen werden. Steiners Vorspannmusiken passen durch ihren schieren Ereignisreichtum zu seiner weitreichenderen Sensibilität für Orchestrierungen und bewegen sich oft kaleidoskopartig durch hochgradig verschiedene musikstilistische Topoi und Affekte.

Die zahlreichen Themen, die in Steiners Vorspannmusiken präsentiert werden, sind üblicherweise durch stereotype »Überraschungs«-Modulationen verknüpft – besonders beliebt ist dabei die enharmonische Finte V7/I=Ger+6/bII.<sup>14</sup> Orgelpunkte auf der Dominante und Trugschlüsse herrschen vor. Der Eindruck entwickelnder Variation ist üblich, besonders in Vorspannmusiken wie denjenigen zu *PASSAGE TO MARSEILLE* (USA 1944, Michael Curtiz) oder *DESPERATE JOURNEY* (USA 1942, Raoul Walsh), wo eine Kaskade von Motiven und sequenziellem Grollen eine krisengeplagte Welt suggerieren. Dies ist selbstverständlich partiell ein Marker des Genres: ein warmherziges Drama wie *LITTLE LORD FAUNTLEROY* (USA 1936, John Cromwell) entlockte Steiner natürlich eine weniger ruhelose, stärker diatonisch geprägte und thematisch geduldigere Musik. In vergleichbarer Weise lassen ambitionierte Prestigefilme (z. B. *GONE WITH THE WIND*, *SINCE YOU WENT AWAY* [USA 1944, John Cromwell et al.], *A SUMMER PLACE* [USA 1959, Delmer Daves]), in denen Musik ein gewichtiges Verkaufsargument sein konnte, den musikalischen Hauptthemen ausreichend Luft zum Atmen. Nichtsdestoweniger tendierte selbst Steiners lyrischste Vorspannmusik zu einer prosaischen Natur, die sich von den ruhelosen dramatischen Underscores des Komponisten nicht besonders stark unterscheidet. Dieser Umstand erweckt den Eindruck,

13 Für eine exzellente, genaue Analyse der Vorspannmusiken zu *CASABLANCA* (USA 1942, Michael Curtiz) und *THE MALTESE FALCON* (USA 1941, John Huston) siehe Martin Marks: »Music, Drama, Warner Brothers: The Cases of ›Casablanca‹ and ›The Maltese Falcon‹«, in: *Music and Cinema*, hrsg. von James Buhler, Caryl Flinn und David Neumeyer, Hanover 2000, S. 161–186.

14 Ein typisches Beispiel dieser tonalen Strategie findet sich beispielsweise in der Art der Modulation, die Steiner in *GONE WITH THE WIND* anwendet, um von G-Dur nach F#-Dur zu gelangen, indem er gegen Ende des Cues einen verlängerten D-Dominantseptakkord nach F#-Dur in der zweiten Umkehrung auflöst.

## Form und thematische Struktur in den Vorspannmusiken Erich Wolfgang Korngolds

dass viele Eröffnungssequenzen den Zuhörer *in medias res* mit dem Filmscore konfrontieren und ihn in eine sich bereits entfaltende Narration versetzen.

Korngolds abgeschlossenerer, ausdauernde Vorspannmusiken sind mit ihrer Neigung zu ausgedehnten melodischen Musikabschnitten seiner Underscoring-Technik ebenfalls vergleichbar. Die Ausnahme bildet hierbei sein Action-Scoring, das genauso wandelbar und unruhig war wie dasjenige von Steiner. Um es maßlos zu generalisieren: Korngolds Vorspannmusiken klingen wie »Stücke« im traditionellen Sinne, während diejenigen von Steiner klingen wie eine besonders in den Vordergrund gerückte Variante dramatischen Underscorings. Korngolds Vorerfahrungen mit dramatischen Vertonungen entstammen der romantisch-europäischen Operntradition, die zumindest im 19. Jahrhundert in ihren Overtüren zu langatmigeren, organischer entwickelten Themen tendierte und weniger motivischen oder affektiven Potpourris. Sogar Korngolds erste Vorspannmusik, für das Paramount-Musical *GIVE US THIS NIGHT* (USA 1936, Alexander Hall) nach einem Libretto von Oscar Hammerstein II, besteht aus einer einzigen lyrischen Melodie ohne weiteres thematisches oder motivisches Material. (Ironischerweise sind Korngolds eigene Opernvorspiele häufig knapper und atmosphärischer als seine Filmvorspannmusiken.) Viele von Korngolds Vorspannmusiken scheinen als separierbare Mini-Overtüren konzipiert zu sein – ganz im Gegensatz zu den komprimierten Entr'actes von Steiner. Selbst diejenigen Kompositionen, die ein Element der Unvollständigkeit enthalten, führen die wesentlichen tonalen und thematischen Entwicklungen auf eine angemessen befriedigende Weise zum Abschluss.

Vor dem Hintergrund des großen Einflusses der Spätromantik auf beide Komponisten erscheint es kaum überraschend, dass sowohl Steiners als auch Korngolds Titelmusiken häufig stark von Chromatik geprägt sind. Allerdings fällt bei Korngold möglicherweise unerwarteterweise auf, dass er generell weniger modulatorisch arbeitet und stärker eine einzige Tonart hervortreten lässt. Von seinen 17 Vorspannmusiken enden zehn auf der emphatischen Bestätigung ihrer Tonart im Rahmen einer authentischen Kadenz, während drei (*CAPTAIN BLOOD* [USA 1935, Michael Curtiz], *KINGS ROW* und *OF HUMAN BONDAGE* [USA 1946, Edmund Goulding]) mit Ausnahme einer überraschenden Modulation zum Abschluss monotonal bleiben. Die genuin nicht-monotonalen Ausnahmen von der Regel sind die Opening-Titles zu *ANOTHER DAWN* (USA 1937, William Dieterle), deren Schlussgruppe an sich instabil ist, zu *THE SEA HAWK* (USA 1940,

Frank Lehman

Michael Curtiz), deren zweites Thema an sich instabil ist und deren rekapitulierter A-Teil sequenziert wird anstatt in eine Kadenz zu münden, sowie zu *THE SEA WOLF* (USA 1941, Michael Curtiz), die in einem nahezu atonalen Stil komponiert ist, der nur sehr schwach ein tonales Zentrum um D errahnen lässt. Andererseits neigt Korngold stärker zu von mir so genannter intraphrasischer Chromatik als Steiner. Intraphrasische Chromatik bezeichnet die Nutzung chromatischer Progressionen, insbesondere auf eine unvorbereitete, disruptive Weise, innerhalb der Grenzen einer thematischen Einheit (und damit nicht an den thematischen Rändern). Korngolds zweites Thema aus *THE SEA HAWK* ist ein paradigmatisches Beispiel für intraphrasische Chromatik, obwohl sich auch in *ANOTHER DAWN* und *THE PRIVATE LIVES OF ELIZABETH AND ESSEX* (USA 1939, Michael Curtiz) erwähnenswerte Beispiele finden. Steiners Chromatik tendiert im Kontrast dazu, an den Grenzen der thematischen Sektionen angesiedelt zu sein oder sich auf durchführungsartigere, weniger klar als Thema markierte Kontexte zu beschränken.

Insgesamt designiert diese Mischung aus standardisierter Hollywood-Praxis und persönlicher Eigenart Korngolds Vorspannmusiken als fruchtbares Korpus für die Analyse. Im nächsten Abschnitt werde ich Korngolds Vorspannmusiken eingehender untersuchen und die formalen Modelle, denen meine Analyse folgt, kurz umreißen. Daran anschließend finden sich zwei Sektionen ausgedehnter Beispielstudien. Erst werde ich das Problem großer Formen in drei von Korngolds berühmtesten Vorspannmusiken betrachten: *KINGS ROW*, *CAPTAIN BLOOD* und *THE SEA HAWK*. Dann werde ich ein Close-Reading der melodischen Struktur von Korngolds letzten drei Vorspannmusiken vornehmen: *DEVOTION* (USA 1946, Curtis Bernhardt), *OF HUMAN BONDAGE* und *ESCAPE ME NEVER* (USA 1947, Peter Godfrey). Dabei liegt mein Fokus durchgehend auf der bemerkenswerten formalen Flexibilität, die Korngolds melodischen Ansatz in diesen Kompositionen ausmacht, von denen jede auf ihre Weise mit thematischen Strukturen spielt und in einigen Fällen gar neu erfindet.

## II Korngolds Themen

Die folgende Tabelle (Abb. 1) stellt einen Überblick von Korngolds 17 Vorspannmusiken zusammen. In den Spalten sind Informationen über ihre tonale Bewegung, thematische Struktur und übergeordnete Form zusammengefasst. Als

## Form und thematische Struktur in den Vorspannmusiken Erich Wolfgang Korngolds

Vorspannmusiken gelten alle Begleitungen der Opening-Credits sowie die Fortsetzungsphrasen zur Untermalung der expositorischen Texttafel, sofern eine unmittelbare Verbindung besteht. *THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD* (USA 1938, Michael Curtiz, William Keighley) und *DEVOTION* weisen z. B. stark integrierte Texttafelbegleitmusiken auf. Andererseits scheint die Musik für die entsprechenden Texttafeln in *THE PRIVATE LIVES OF ELIZABETH AND ESSEX* und *JUAREZ* (USA 1939, William Dieterle) zu einem neuen Cue zu gehören, da die jeweiligen Vorspannmusiken bereits zuvor melodisch und tonal komplettiert waren. Die im Folgenden verwendete Terminologie für die formale Analyse entstammt primär Mark Richards' meisterhaftem Artikel »Film Music Themes: Analysis and Corpus Study« von 2016.<sup>15</sup> Doch selbst unter Zuhilfenahme der systematischen Taxonomie von Richards' Klassifikationen zeigen Korngolds Themen die Tendenz, sich der Einteilung nach standardisierten Formen – und damit auch der formalen Analyse – zu verwehren. Dieser Umstand macht sie als Gegenstand der formalen Untersuchung allerdings nur umso unwiderstehlicher.

Zunächst können aus der Tabelle einige Generalisierungen abgeleitet werden, bevor auf einige ihrer feineren Aspekte eingegangen werden soll. Es ist somit offensichtlich, dass Korngold unäre Vorspannmusiken multithematischen vorzog, besonders nach 1940, als *THE SEA HAWK*, sein letzter Score mit stark ausdifferenzierten Haupt- (HT) und Seitenthemen (ST), erschien. Während dadurch jedoch die formale Diversität in einem Aspekt geopfert wird, gewinnen die Themen andernorts an Komplexität dazu. Die späteren Hauptthemen sind verwickelter, unvorhersehbarer und intern stärker untergliedert als frühere Vorspannmusiken, obgleich selbst Korngolds simpelste Melodien Vielschichtigkeiten aufweisen. Eine weiterführende Untersuchung der Spalte zur »übergeordneten Form« liefert die Erkenntnis, dass Korngold ausgedehnten Einführungspassagen nicht zugeeignet war. Nur fünf seiner Vorspannmusiken weisen Intros auf, die eindeutig vom sich anschließenden thematischen Material abgesetzt sind, obgleich einige weitere (*KINGS ROW*, *THE SEA HAWK*, *THE CONSTANT NYMPH* [USA 1943, Edmund Goulding]) kurze thematische Lead-in-Sektionen beinhalten, die maximal vier Takte lang sind. Es ist nicht notwendig, den thematischen Jargon in den HT- und

15 Mark Richards: »Film Music Themes: Analysis and Corpus Study«, in: *Music Theory Online* 2016, online unter: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.16.22.1/mto.16.22.1.richards.html> [letzter Zugriff: 4.7.2019].

## Frank Lehman

Jahr	Film	Tonart(en)	Main Theme (MT)	Secondary Theme (ST)	Gesamtform
1935	<i>Captain Blood</i>	Bb <sub>en</sub> (D)	Rounded Binary = Period + Cont. Mid. + Cons.	Periodic Sentence*	Ternary (MT+ST, Dev, MT)
1935	<i>Give Us This Night</i>	E	Compound Period = Sentential Composite + Sentential Composite	—	Unary (MT + ½MT)
1936	<i>Anthony Adverse</i>	f/F <sub>en</sub> (D)	Compound Period = Trifold Sentence x2	—	Unary (Intro, MT)
1936	<i>The Prince &amp; The Pauper</i>	E	Rounded Binary = Developing Period + Cont. Mid. + Cons.	—	Unary (MT, ½MT, Codetta)
1937	<i>Another Dawn</i>	B <sub>en</sub> F# <sub>en</sub> ... F#	Discursive/Rounded Binary*	Monofold Sentence	Binary (MTx2, STx6)
1938	<i>The Adventures of Robin Hood</i>	Bb <sub>en</sub> Eb	Rounded Binary = Sentence + Cont. Mid. + Cons.	Compound Period = Clause + Cons.	Binary, Sectional (MT, Episode, ST, Codetta)
1939	<i>The Private Lives of Elizabeth &amp; Essex</i>	Eb <sub>en</sub> Gb	Period	Periodic Sentence* <sub>en</sub> Discursive	Ternary (MT, ST, MT')
1939	<i>Juarez</i>	c/C	Motto	—	Through- Composed
1940	<i>The Sea Hawk</i>	Bb <sub>en</sub> B <sub>en</sub> Eb <sub>en</sub> (f )	Compound Period* = Sentence* + Interpolation + Sentence* + Transition	Rounded Binary = Period + Cont. Mid. + Cons.	Ternary (MT, ST, MT')
1941	<i>The Sea Wolf</i>	(d)	Motto	—	Through- Composed
1942	<i>Kings Row</i>	E	Small Ternary = Period* + Cont. Mid. + Period*	—	Ternary (MT, Dev, MT)
1943	<i>The Constant Nymph</i>	B	Developing Clause* <sub>en</sub> Discursive	—	Unary (MT, Codetta)
1944	<i>Between Two Worlds</i>	D	Compound Period = Periodic Clause x2	—	Unary (Intro, MT)
1946	<i>Deception</i>	Db	Compound Period= Developing Clause x2	—	Unary (MT, Codetta)
1946	<i>Devotion</i>	E	Small Ternary = Compound Period + Cont. Mid. + Cons.	—	Unary (Intro, MT)
1946	<i>Of Human Bondage</i>	B	Clause <sub>en</sub> Discursive	—	Unary (Intro, MT)
1947	<i>Escape Me Never</i>	E	Compound Period = Composite + Periodic Clause + Extension	—	Unary (Intro, MT, Codetta)

Abb. 1

ST-Spalten entschlüsseln zu können, um den schiereren Abwechslungsreichtum und die häufig ausgeprägte Komplexität von Korngolds Themen wahrzunehmen. Elf seiner Melodien sind zusammengesetzt, d. h., dass eingebettet in die größeren Melodien kleinere thematische Archetypen zu finden sind. Strukturell besonders bevorzugt sind geschlossene zweiteilige Themen und zusammengesetzte Perioden, Letztere besonders in seinen späteren Vorspannmusiken. Nicht allzu wenige sind außerdem entweder Hybride multipler thematischer Archetypen oder formal verschwommene und »locker gestrickte« Strukturen (hier gekennzeichnet durch das Sternchen-Symbol).

## Form und thematische Struktur in den Vorspannmusiken Erich Wolfgang Korngolds

Während nicht-diegetischer Underscore zu sehr dramatischen Notwendigkeiten unterworfen ist, um sich an konsistente oder vorbestimmte große musikalische Formen zu halten, können seine Bestandteile – Themen, Motive, Kadenzten – indessen durchaus systematisiert werden. Da Korngolds Vorspannmusiken häufig vollständige Vorstellungen von Themen enthalten, die später im Underscore wieder vorkommen, ist ein Ansatz notwendig, der dabei hilft thematische Strukturen zu charakterisieren, um die Vorspannmusik als formale Einheit zu verstehen, und hilfreich, um wichtige Bestandteile des Scores in seinem Gesamtkontext zu beschreiben. Gerade in diesem Bereich der kleinteiligen Analyse hat die Musikwissenschaft jüngst große analytische Fortschritte gemacht. Mark Richards' kürzlich erschienene Studie zu Phrasenstrukturmodellen in der Filmmusik weist potente und nachvollziehbare Werkzeuge zur Untersuchung von Themen auf, die für kinematische Kontexte geschrieben wurden. Indem er thematische Archetypen der Filmmusik formalisiert, adaptiert und erweitert Richards den Entwurf einer thematischen Typologie von William Caplin, der sich wiederum an dem Werk Arnold Schönbergs und seines Schülers Erwin Ratz orientierte.<sup>16</sup> Richards' expansives Projekt ist notwendig und lehrreich, da dem historisch und stilistisch variablen Filmrepertoire noch wenig Theoriebildung gewidmet wurde. (Es ist außerdem sehr unterschiedlich von dem Repertoire der Wiener Klassik, dem Caplins ursprüngliche Kategorien galten.) Ein Teil der Rechtfertigung für diesen Artikel ist folglich die Überprüfung von Richards' System innerhalb des eingeschränkten Œuvres eines einzigen Komponisten, noch dazu eines Komponisten, mit einer besonders hoch entwickelten und eigenwilligen melodischen Vorstellungskraft.

Richards' Typologie beginnt mit der Differenzierung dreier qualitativ unterschiedlicher Typen thematischen Materials: grammatikalische Themen, diskursive Themen und Mottos. Mottos sind als zelluläre und autarke Ideen definiert; sie sind zu kurz, um auf überzeugende Weise den Eindruck einer übergeordneten Anfang-Mitte-Schluss-Struktur zu erzeugen. Solche Mottos sind in Korngolds filmischem Output relativ selten zu finden; ein eindeutiges Beispiel findet sich jedoch in den Opening-Credits zu *THE SEA WOLF* (Abb. 2). Der aufwüh-

16 William E. Caplin: *Classical Form*, New York 1998. Siehe auch Arnold Schoenberg: *Fundamentals of Musical Composition*, hrsg. von Gerald Strang und Leonard Stein, London 1967. Außerdem Erwin Ratz: *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien 1973.

Frank Lehman



Abb. 2

lende, dissonante Stil des Stücks ist Max Steiners Kompositionsweise verwandter als alle anderen Kompositionen aus Korngolds Film-Ceuvre – womöglich mit Ausnahme des vergleichbar durchkomponierten, allerdings melodischeren Vorspanns zu JUAREZ. Die vollständige Abwesenheit einer ausgedehnten Melodie im Vorspann zu THE SEA WOLF passt zu dem generell finsternen und kompromisslosen Tonfall des Thrillers. Inmitten der brodelnden und unvorhersehbaren musikalischen Prosa etabliert und bekräftigt der Komponist ein einziges, markantes Motto. Das Sechston-Motiv ist aus alternierenden Quartern und Sekunden in der Abwärtsbewegung aufgebaut. Dieser kleine Seitengedanke wird über den Filmcore von THE SEA WOLF hinweg ausgiebig weiterentwickelt.

Im Gegensatz zu Mottos sind diskursive Themen ausgedehnt und durchweg entwickelnd, mit einem Grad an formaler Unvorhersehbarkeit, der wirkungsvoll eine klare, zielorientierte Struktur überdeckt. Themen ohne eine Unterscheidung zwischen Anfang, Mitte und Schluss sind in Korngolds Vorspannmelodien eine Seltenheit, obwohl sich in OF HUMAN BONDAGE ein Beispiel für ein Thema findet, das in dieser Weise diskursiv *wird*.<sup>17</sup> Das ausgedehnteste Thema unter Korngolds Vorspannmusiken, nämlich das Seitenthema aus THE PRIVATE LIVES OF ELIZABETH AND ESSEX, passt allerdings sehr gut zu der Kategorie diskursiver Themen, was nicht nur an seiner schieren Länge von 30 Takten liegt. Die Melodie (Abb. 3) weist eine Fülle an Sub-Phrasen auf und suggeriert zugleich eine kontinuierliche motivische Weiterentwicklung. Dieser Umstand macht es schwierig zu beurteilen, wo der Anfang endet und wo der Schluss beginnt. Informell würde man sagen, das Thema bestehe nur aus einem Mittelteil.<sup>18</sup>

17 Die Idee von Anfang/Mitte/Schluss-Funktionen in thematischen Strukturen findet sich bei Caplin: *Classical Form* (Anm. 16), S. 97. Eine weiterführende Diskussion findet sich ebenda, S. 21–67.

18 Sofern keine formale Analyse für die gesamte Vorspannmusik vorliegt, beziehen sich die Taktzahlen in allen Beispielen auf den Anfang des Themas, nicht auf die Vorspannmusik, in deren Rahmen es erklingt.



## Form und thematische Struktur in den Vorspannmusiken Erich Wolfgang Korngolds

**Discursive**  
**Periodic Sentence (Initially)**

Antecedent

A A'

G<sup>6</sup>: I ii<sup>6</sup> I V/V V

Continuation

B1 B2

5 I<sup>6</sup> V<sup>6</sup>/iii ii<sup>7</sup> V<sup>6</sup>: I<sup>6</sup> V<sup>6</sup>/iii ii<sup>7</sup> V<sup>6</sup>: I<sup>6</sup> VI<sup>6</sup> V<sup>6</sup> ii

B3(a) B3(b)

13 V<sup>11(9)</sup>ped. C<sup>7</sup>-maj E-maj

C D E

21 B<sup>+</sup>+ma<sup>7(9)</sup> E<sup>+</sup>+ma<sup>7(9)</sup> A<sup>+</sup>+ma<sup>7(9)</sup> Dma<sup>7</sup> A<sup>2(7)</sup> Bm (passing chromatic harmonies) G<sup>6</sup>: V<sup>7</sup>/vi V/ii V/V V<sup>11(9)</sup>ped.

Abb. 3

Das eröffnende Hauptmotiv (A) aus dem ELIZABETH AND ESSEX-Thema deutet eine traditionelle melodische Struktur an, die sich niemals verwirklicht. Anstatt die Frage aus den ersten vier Takten zu beantworten, hebt das Nebenmotiv (B) ab T. 5 an sich zu verdoppeln und entwickelt in der Folge einen Satz von vier »entwickelnden« Variationen (T. 5–20) in der Manier einer außergewöhnlich langen und eng gewirkten Fortsetzung. Der Prozess der motivischen Multiplikation wird zwar durch eine strukturelle Halbkadenz kurzzeitig unterbrochen (T. 11), jedoch folgt darauf keine Rückkehr an den Beginn des Themas, wie es bei einer ausgedehnten Periode zu erwarten wäre. Stattdessen bereitet die Kadenz weitere Ausarbeitungen des neuen Motivs in immer entlegeneren Tonartbereichen vor. Korngold führt im vage definierten finalen Drittel des Themas (T. 21–31) fortwährend weiteres Material ein. Zwei neue Phrasen (C und D) sind wörtlich einem Lied entnommen, das er zwei Dekaden zuvor komponiert hat:

Frank Lehman

die »Kaiserin Zita-Hymne«. Obwohl diese interpolierte melodische Überleitung harmonisch zum Rest des Themas passt und seinen königlichen Tonfall ebenfalls teilt, trägt sie wenig dazu bei, ein Gefühl von Unvermeidbarkeit oder motivische Bestätigung zu vermitteln. Ein Thema von solch wagnerischer Gestalt – es klingt, als entstamme es den *Meistersingern* – macht eine Auflösung notwendig, die seinen extravaganteren inneren Ausflügen entspricht. Und Korngold tut genau das, indem zwei weitere Takte (E) sich einer erweiterten kadenzierenden Entwicklung widmen, welche die Räder dieser bemerkenswerten »unendlichen Melodie« noch ein klein wenig länger in Bewegung hält.

Anders als diskursive Themen und Mottos bringen grammatikalische Themen ein klares Gefühl von Fortschritt hervor – von ihren Eröffnungsideen über ihre mittleren Funktionen bis hin zu ihren klar kommunizierten Abschlüssen. Diese Themen tendieren dazu, vierteilig zu sein – unterteilbar in zwei klare Hälften und vier Untereinheiten aus jeweils entweder zwei oder – manchmal idealisiert – vier Takten. Die große Mehrzahl von Korngolds Melodien gehört dieser Katego-

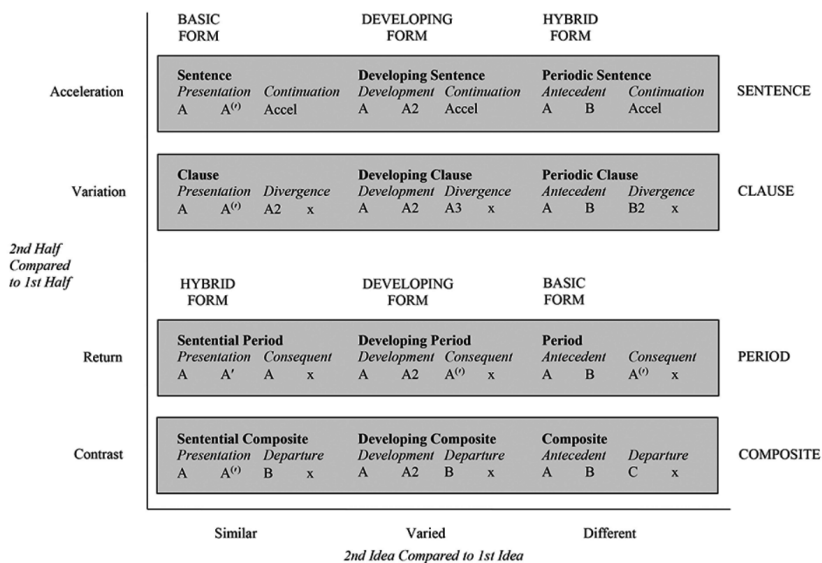


Abb. 4

vom Setzer:  
Bessere Bildvorlage lieferbar?

## Form und thematische Struktur in den Vorspannmusiken Erich Wolfgang Korngolds

gorie an, und hier erweist sich Richards' Typologie als besonders nützlich. Zusätzlich zu den bekannten klassischen Archetypen der Periode und des Satzes beschreibt Richards ein neues Paar grammatikalischer Themen, die in der Filmmusik vorherrschen und auf logische Weise mit ihren stärker mit Theorie bedachten ›Cousins‹ – *clause* (Phrase) und *composite* (zusammengesetzte Phrase) – verwandt sind. Eine kurze Zusammenfassung dieser Archetypen erscheint an dieser Stelle angemessen. Abb. 4 reproduziert einen Graph aus Richards' Artikel, der alle zwölf Typen grammatikalischer Themen erläutert, die aus einer Kombination seiner vier basalen Archetypen und ihrer entwickelnden sowie ihrer hybriden Formen zusammengesetzt sind. Es empfiehlt sich, während der folgenden Diskussion auf diesen Graph zu rekurren.

*Perioden* basieren in ihrer zweiten Hälfte auf einem Gefühl von Rückkehr. Sie entfalten häufig unterschiedliche kadenzelle Gewichtungen, indem die erste (antezedente) Hälfte relativ zur zweiten (konsequenten) Hälfte mit einer schwächeren Kadenz endet. Die antezedente Phrase zerfällt wiederum selbst in zwei distinkte Motive, einen basalen und einen kontrastierenden Zweitakter. Die essenzielle Form einer Periode ist folglich A B / A X, wobei »X« jede Art motivischen Materials – neues oder altes – darstellen kann. Der erste Teil des Hauptthemas von CAPTAIN BLOOD ist ein gutes Beispiel einer einfachen Periode und wird folgerichtig von Richards als solches analysiert.<sup>19</sup>

*Sätze* sind durch das Gefühl von Beschleunigung, das sich während ihrer zweiten Hälfte – der *continuation phrase* (Fortsetzungsphrase) – einstellt, definiert. Die *continuation* (Fortsetzungsphrase) wird typischerweise durch die Repetition einer einzigen basalen Idee während ihrer ersten Phrase – der Vorstellung – vorbereitet. Die essenzielle Form des Satzes ist A A/ Beschleunigung X. Die Eröffnungssektion des Hauptthemas aus THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD ist ein klassischer Satz. Obwohl dies nicht von allen Theoretikern akzeptiert wird, beinhaltet Richards' Typologie ebenfalls von ihm so bezeichnete *monofold* (einfache) und *trifold* (dreifache) Sätze: Erstere beinhalten nur eine Vorstellung der Grundidee, bevor sie in die Fortsetzungsphrase überleiten, während Letztere drei Vorstellungen der Grundidee aufweisen.<sup>20</sup>

19 Richards: »Film Music Themes« (Anm. 15), ex. 14.

20 Auch hier bietet Richards eine illustrative Analyse an, vgl. besonders ebenda, ex. 2 und Anm. 11.

Frank Lehman

*Clauses* (Phrasen) basieren auf einem Gefühl der internen Variation: Ihre ersten Hälften entwickeln sich wie ein Satz, aber die zweite Phrase beinhaltet eine Transformation der ursprünglichen Grundidee, was Richards als Divergenzphrase bezeichnet. Ihre essenzielle Form ist  $A A_2 / A_3 X$ . Trotz seiner leichten Asymmetrie haben die ersten neun Takte des Hauptthemas aus *THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD* die Form eines Vordersatzes.

*Composites* (zusammengesetzte Phrasen) vermeiden jedes Gefühl der Rückkehr und betonen stattdessen fortgesetzte motivische Kontraste. Während ihre ersten Phrasen dieselbe Paarung aus basaler und kontrastierender Idee aufweisen wie ein Antezedent, führen ihre zweiten Hälften gänzlich neues Material ein, was Richards als Aufbruchsphase bezeichnet.<sup>21</sup> Ihre essenzielle Form ist  $A B / C X$ . Nur die wenigsten Filmthemen weisen die Form von zusammengesetzten Phrasen auf – bei Korngold lässt sich mit der Vorspannmusik zu *ESCAPE ME NEVER* nur ein einziges Beispiel hierfür ausmachen.<sup>22</sup>

Richards ergänzt noch zwei Qualifikationskriterien, die die äußere Form eines der vier Typen grammatikalischer Themen modifizieren, ohne seine eigentliche Gestalt zu verändern: Entwicklung und Hybridität. *Entwickelnde* Themen führen nach ihrer Eröffnungsidee kein gänzlich neues Motiv ein, wie es beim Antezedenten der Fall ist. Ebenso wenig re-etablieren sie die Eröffnungsidee in der Manier einer Vorstellung. Stattdessen manipulieren entwickelnde Themen das Eröffnungsmotiv auf substanzielle Weise, ohne jedoch seine Verbindung zum Ursprungsmaterial vollständig zu verschleiern.

Das Titelthema zu *DECEPTION* (USA 1946, Irving Rapper) besteht aus einer zusammengesetzten Periode, deren zwei Hälften als entwickelnde Phrasen strukturiert sind. Abb. 5 reproduziert den ersten Phrasen-Abschnitt des The-

21 Zusammengesetzte Phrasen erfüllen eine ähnliche Funktion wie Strukturen »kontrastierender Perioden«, wie sie in manchen (aber ausdrücklich nicht allen) Theorien der melodischen Form beschrieben sind. Richards folgt Caplin (Anm. 16, S. 265) darin, dass er die Bezeichnung zugunsten seiner präziseren *composite*-Terminologie verwirft.

22 Korngolds Vorspannthema zu *GIVE US THIS NIGHT* ist eine satzartige zusammengesetzte Phrase (composite), wenngleich es in älteren Typologien mutmaßlich schlicht als kontrastierende Periode bezeichnet worden wäre (vgl. Anm. 21). Blickt man jenseits der Vorspannmusik, findet man heraus, dass das Liebsthema aus *ESCAPE ME NEVER* ein Beispiel für eine entwickelnde zusammengesetzte Phrase (composite) darstellt.

## Form und thematische Struktur in den Vorspannmusiken Erich Wolfgang Korngolds

**Small Ternary**

**A** Period  
Antecedent

E: I I<sup>6</sup> V<sup>4</sup>su<sup>7</sup> V<sup>6</sup> I V<sup>2</sup> I<sup>6</sup> V<sup>3</sup> I<sup>6</sup> IV V<sup>4</sup>  $\flat$ II<sup>6</sup> V I<sub>1</sub>  
D<sub>2</sub> (VII<sup>♯</sup>)

Bridge (continuation)

**C**

V<sup>7</sup> I<sup>6</sup> vii<sup>2</sup>/V V<sup>3</sup> vii<sup>7</sup>/ii ii<sup>9</sup> V

Consequent

**A** **B'**

I I<sup>6</sup> V<sup>4</sup>su<sup>7</sup> V<sup>6</sup> I V<sup>2</sup> I<sup>6</sup> V<sup>3</sup> I<sup>6</sup> IV V<sup>2</sup> I

**B** Standing on the Dominant

V<sup>7</sup> ped.  $\frac{6}{2}$  7 I V<sup>3</sup> I<sup>6</sup> V<sup>3</sup> 5

Consequent + Cadential Extension

**A'** **B''**

I<sup>(add6)</sup> V<sup>2</sup> I<sup>6</sup> V/vi IV V<sup>2</sup> V<sup>2</sup>/bII  $\flat$ II<sup>6</sup> vii<sup>7</sup>/V V<sup>2</sup> I (1)

Abb. 5

## Frank Lehman

mas.<sup>23</sup> Die entwickelnde Gestalt der Melodie ergibt sich aus der Tatsache, dass ihre distinkte ( $\wedge_5\text{-}\wedge_2\text{-}\wedge_1$ ) Grundidee über drei Viertel ihrer Dauer beibehalten wird. Von entscheidender Bedeutung ist, dass die dritte Idee die Grundform jenes Anfangsmotives nutzt, um in einen neuen harmonischen Raum und andere Klangregister vorzudringen. Wir beginnen mit einer Melodie, die sich an das folgende Muster hält:  $\wedge_5\text{-}\wedge_2\text{-}\wedge_1\text{-}\wedge_3\text{-}\wedge_5$ . Jene Idee wird dann in der nächsten Unterphrase zu  $\wedge_5\text{-}\wedge_2\text{-}\wedge_4\text{-}\wedge_3\text{-}\wedge_2\text{-}\wedge_1\text{-}\wedge_3\text{-}\wedge_6\text{-}\wedge_5$  erweitert. Diese entwickelte Idee wird wiederum in der nächsten Unterphrase wie folgt erweitert:  $5\text{-}2\text{-}4\text{-}\wedge_3\text{-}\wedge_6\text{-}\wedge_5\text{-}\wedge_4\text{-}\wedge_3\text{-}\wedge_2\text{-}\wedge_4\text{-}\wedge_3\text{-}\wedge_2$ . Der Aspekt der Entwicklung hängt also davon ab, dass jede sukzessive Iteration der Grundidee des Themas auf die jeweils vorangegangene aufbaut und gleichzeitig eine hörbare Verbindung zum ursprünglichen Kopfmotiv beibehält.

Andererseits gibt es *hybride* Themen, welche die vier Kategorien vermischen und neu kombinieren. Ein periodischer Satz beginnt beispielsweise mit einem konventionellen Antezedenten, aber führt diesen mit einer beschleunigenden Fortsetzungssphrase weiter statt mit einer konsequenten. Das zweite Thema von CAPTAIN BLOOD (Abb. 6) passt genau in diese Kategorie. Dabei ist darauf hinzuweisen, wie die zweite Hälfte des Themas das absteigende Motiv von der Grundidee des Antezedenten fragmentiert und sequenziert.

Ein weiteres Beispiel für eine hybride Form in Korngolds Vorspannmusiken ist die periodische Phrase. Hier wird ein konventioneller Antezedent durch eine Phrase, die auf seinem eigenen Kontrasubjekt basiert, abgelöst. Das Hauptthema aus BETWEEN TWO WORLDS (USA 1944, Edward A. Blatt) passt in diese Kategorie (Abb. 7). Die erste Phrase umfasst eine antezedente Phrase mit einer aufsteigenden Grundidee, einem absteigenden Kontrasubjekt und einem authentischen Halbschluss an ihrem Ende. Die zweite Phrase hingegen ist eine Abweichung und wiederholt mit geringfügigen rhythmischen Ornamentierungen das Kontrasubjekt, bevor es mit einer stabileren Kadenz abschließt.<sup>24</sup>

23 Es sollte an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass für dieses und ähnliche rhythmisch ambige Themen die Transkription eine, wenn auch begründete, Vermutung darstellt; Korngolds Rubatos, sowohl in der Performance als auch in ausnotierter Form, können nur unter größten Schwierigkeiten einem spezifischen Metrum oder einer rhythmischen Phrase zugeordnet werden.

24 Die Verbindung der zweiten und dritten Ideen innerhalb dieses Themas ist ebenfalls ein gutes Beispiel für Richards' »Scharnier-Technik« (*hinge technique*).

## Form und thematische Struktur in den Vorspannmusiken Erich Wolfgang Korngolds

**Periodic Sentence**  
Antecedent

**Continuation (1)**

**Continuation (2)** Cadential

Abb. 6

**Periodic Clause**  
Antecedent

**Divergence**

I pedal

Abb. 7

### III Größere Formen

Während sich der Fokus von Richards' Taxonomie auf die kleinsten Musiksegmente richtet, die noch als erkennbare Themen angesehen werden können, ist es wichtig darauf hinzuweisen, dass solche grammatikalischen Themen miteinander kombiniert oder durch zusätzliches Material augmentiert größere thematische Abschnitte bilden können. Diese Abschnitte ergänzen sich wiederum, um die übergeordnete Sektionsform einer Vorspannmusik zu generieren. Wir

## Frank Lehman

haben bereits die Idee eines zusammengesetzten Themas verhandelt, in welchem eine lange Melodie aus zwei klein angelegten Phrasen zusammengesetzt ist, die selbst wiederum grammatikalische Themen darstellen. Zwei andere große thematische Muster sind von der Untersuchung klassischer Musik her bekannt: binäre und ternäre Formen. Kleine binäre Formen zerfallen in zwei Hälften, die wenig oder kein gemeinsames motivisches Material aufweisen; sie haben insgesamt eine A/B-Struktur. Ternäre Formen umfassen eine Exposition, eine kontrastierende Mittelsektion sowie eine Rekapitulation; ihre Struktur ist somit A/B/A. Wenn der abschließende A-Teil einer ternären Form deutlich kürzer ist als die Exposition, wird gemeinhin von einer geschlossenen zweiteiligen Form gesprochen (A/BA').<sup>25</sup>

Eine letzte erwähnenswerte Distinktion ergibt sich zwischen dicht und locker gewobenen Themen; sie wurde von Caplin postuliert und beschreibt die relative Knappheit bzw. Unschärfe eines Themas, das einem der strukturellen Grundtypen zuzuordnen ist.<sup>26</sup> Kompositionstechniken wie Erweiterung, interne oder verdeckte Repetition, asymmetrische Phrasenlängen und Interpolationen können alle dazu beitragen, ein Thema dicht zu weben. Durch eine gewisse Anzahl »unscharfer« Techniken kann ein dicht gewobenes Thema schnell gelockert werden. Dicht gewobene Themen sind in Abb. 1 mit einem Sternchen markiert.

## KINGS ROW

Um einige dieser größeren Strukturprinzipien am Werke zu sehen, lohnt es sich, aspektweise drei von Korngolds berühmtesten Vorspannmusiken zu untersuchen: die Credits von *KINGS ROW*, *THE SEA HAWK* und *CAPTAIN BLOOD*. Abb. 8a führt das Eröffnungsthema von *KINGS ROW* vor. Eine berühmte Anekdote beschreibt, wie Korngold dieses Thema in einem heraldischen, königlichen Duktus wie für ein Kostümdrama entworfen hat, bevor ihm klar wurde, dass es sich

25 Übrigens können zweiteilige geschlossene Formen häufig, wenngleich nicht immer, mit der 32-taktigen Liedform gleichgesetzt werden, wie sie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sehr populär war.

26 Siehe Caplin: *Classical Form* (Anm. 16), S. 84–86.



## Form und thematische Struktur in den Vorspannmusiken Erich Wolfgang Korngolds

um ein Melodram mit Setting im vorstädtischen Mittleren Westen handelte.<sup>27</sup> Abb. 8b zeigt ein formales Diagramm des gesamten Main-Title bis zu dem Moment, in dem die Credits in den ersten nicht-diegetischen Cue übergehen. Der Main-Title bietet ein gutes Beispiel dafür, wie formale und thematische Archetypen ineinander verschachtelt sein können. Die beiden A-Teile des Titles (T. 1–16; 24–38) sind beide kleine ternäre Formen, was durch ihre dreiteilige Struktur und ihre markanten Halbschlüsse etwa nach zwei Dritteln gleich nach ihren jeweiligen kontrastiven Mittelteilen deutlich wird. Zusammengenommen mit dem groß angelegten B-Teil der Komposition (T. 17–23) fügen sich alle drei musikalischen Abschnitte zu einer wesentlich größeren ternären Form – wiederum mit einem wichtigen, die Form betonenden Halbschluss etwa bei zwei Dritteln der gesamten Vorspannmusik (T. 24).

Zersetzt man das klein angelegte ternäre Thema, das den Main-Title einläutet (Abb. 8b), enthüllt sich eine bemerkenswerte und eher untypische phrasale Substruktur. Die »Expositions«-Sektion der Melodie (T. 3–7) erinnert mit ihrer kühnen Eröffnungsidee und starken Abschlusskadenz an eine Periode. Allerdings ist das Thema unglaublich komprimiert. Man mag es fast für ein Motto halten, wenn es nicht in dem größeren formalen Kontext einer eindeutigen, kleinen ternären Form stünde. Statt sich an die für ein Eröffnungsthema üblichen 8 bis 16 Takte zu halten, reduziert Korngold die Melodie auf lediglich fünf Takte. Die zwei eröffnenden Takte vermitteln die mitreißende Grundidee des Themas, aber darauf folgt keine kontrastierende Idee im Sinne einer konventionellen antezedenten Phrase. Stattdessen öffnet sich die Grundidee unmittelbar hin zu einer drei Takte umfassenden kadenzialen Progression, die mit erstaunlichem Eifer zu einer perfekten authentischen Kadenz konvergiert, die bereits erklingt, bevor das Thema überhaupt begonnen zu haben scheint. Anstelle einer A B / A x-Struktur verzichtet dieses Thema auf alles außer A x.<sup>28</sup>

27 Brendan Carroll: *The Last Prodigy* (Anm. 10), S. 303–304. Für eine brillante Interpretation der Filmmusik (und des Main-Title) zu *Kings Row* siehe Peter Franklin: *Seeing Through Music*, Oxford – New York 2011, S. 108–114.

28 Caplin gesteht durchaus die Möglichkeit zu, dass kleine ternäre und geschlossene zweiteilige Formen aus kleinen, unvollständig erscheinenden Komponenten bestehen. Siehe Caplin: *Classical Form* (Anm. 16), S. 73.

Frank Lehman

vom Setzer:  
 Bessere Bildvorlage lieferbar?  
 Halbkreise stark verpixelt  
 Fehlermeldung bei Schrifteinbettung

**Small Ternary**  
 Exposition: Compressed Period

**Contrasting Middle**

**Recapitulation: Compressed Period**

Abb. 8a

**Lead-In** m.2

**A: Exposition (Small Ternary)** A (Exposition) PAC B (Contrasting Mid) HC A (Recap) HC

**B: Contrasting Mid.** B<sub>1</sub> B<sub>2</sub> m.17 PAC m.24 HC

**A: Recap (Small Ternary)** A (Exposition) PAC B (Contrasting Mid) HC A (Recap) m.38 DC

**♯mator**

Abb. 8b

## Form und thematische Struktur in den Vorspannmusiken Erich Wolfgang Korngolds

Der kontrastierende mittlere Abschnitt des Themas (T. 8–11) ist vergleichbar kurz und basiert auf einer eigenen Idee (C), während die Rekapitulation den eröffnenden A-Teil wortwörtlich wiederholt. Interessanterweise wird dieses Thema, wenn es an späterer Stelle als Underscore in *KINGS ROW* Verwendung findet, bisweilen in eine weitaus konventionellere melodische Form umgewandelt. In der Themenvorstellung, die während der Eröffnungssequenz erklingt, in der Parris und Cassie als spielende Kinder zu sehen sind, verwandelt Korngold das Thema z. B. in eine perfekte viergliedrige und brave periodische Form (AB / AC), die erst auf einem medialen Halbschluss innehält und mit einer authentischen Kadenz schließt. Man mag darüber spekulieren, ob dieser Versuch der Normalisierung seitens Korngold seiner ursprünglichen (unzutreffenden) Vorstellung von dem Film als königliches Abenteuer geschuldet ist – einer markigen Fanfare würdig –, anstelle des zeitgenössischen melodramatischen Films, als der sich *KINGS ROW* erwies – einem Genre zugehörig, das nach langgezogenen, grammatikalisch kohärenten Themen verlangt.<sup>29</sup>

### CAPTAIN BLOOD

In ihrer Analyse des Musikstils im klassischen Hollywood-Kino schreibt Kathryn Kalinak, dass Vorspannmusiken zur Zeit des Studiosystems typischerweise »im Sinne der Struktur von Konzertmusik konzipiert«<sup>30</sup> wurden. Wie die vorangegangenen Analysen gezeigt haben, waren die thematischen Bestandteile von Vorspannmusiken durchaus auf altbekannte formale Archetypen und Prozesse aus instrumentalen Musiktraditionen zurückzuführen. Aber wie verhält es sich mit größeren Formen? Ist auch hier der Widerhall von Konzertmusik zu vernehmen?

29 Viele Autoren haben auf die Ähnlichkeit zwischen dem *KINGS ROW*-Eröffnungsthema und John Williams' Main-Title zu *STAR WARS* (USA 1977, George Lucas) hingewiesen. Ohne die Wahrscheinlichkeit, dass Williams sein Thema nach Korngold modelliert haben könnte, herunterzuspielen, ist es dennoch notwendig darauf hinzuweisen, dass die melodischen und harmonischen Ähnlichkeiten sich nur auf die ersten fünf Noten erstrecken. Kritische Vergleiche der beiden Themen berücksichtigen selten diejenigen Aspekte, die sie einander unähnlich machen, und erklären ebenso wenig andere Einflüsse auf und durch *KINGS ROW*. Zum Beispiel ist das erwähnte Thema strukturell Korngolds eigener Eröffnungsfanfare für *ELIZABETH AND ESSEX* ebenso ähnlich wie dem Main-Title von *STAR WARS*.

30 Kalinak: *Settling the Score* (Anm. 5), S. 98–99. Übersetzung von W. S.; Originalzitat: »conceived in terms of the structure of concert music«.

## Frank Lehman

Kalinak hält Korngolds erste Vorspannmusik in seiner ersten Filmmusik (CAPTAIN BLOOD) für »eine Variation der Sonatenhauptsatzform«. <sup>31</sup> Der Musikwissenschaftler Mark Slobin stimmt dem zu und bezeichnet die Vorspannmelodien des klassischen Hollywood als »Wiener Liebesbrief[e] an die Sonatenhauptsatzform«. <sup>32</sup> Ist dieser Vergleich im spezifischen Fall von CAPTAIN BLOOD angemessen oder handelt es sich dabei um eine falsche Anwendung formaler Kategorien, die für die klassische Kunstmusik entwickelt wurden? In einer prototypischen Wiener Sonatenhauptsatzform erwarten wir zwei kontrastierende Subjekte – ein Hauptthema und ein Seitenthema –, die in der Exposition in verschiedenen Tonarten präsentiert werden. Es ist dann üblich, dass diese Themen einer Durchführung unterzogen werden – mit Motivfragmentierungen, Sequenzierungen und schließlich einer dominantenbasierten Retransition. Schließlich erwarten wir, dass die beiden Themen in der Reprise wiederkehren und nunmehr in derselben Tonart stehen.

Betrachtet man den Überblick der Form von CAPTAIN BLOOD (Abb. 9), weist dieser eindeutig Eigenschaften auf, die Prinzipien der Sonatenhauptsatzform zu reflektieren scheinen. Korngold arbeitet in der Tat zwei kontrastierende Themen ein. Das Hauptthema, eine fanfarenartige, geschlossene zweiteilige Form mit einem sprunghaften Hauptmotiv, ist barsch und dicht konstruiert. Das untergeordnete Thema ist im Vergleich dazu lyrischer und basiert auf einer stufenweise fortschreitenden melodischen Bewegung; es schließt insgesamt einen periodischen Satz ein, wie er bereits in Abb. 6 analysiert wurde. Korngold (oder sein Arrangeur Ray Heindorf – die Zuschreibung ist nicht klar) integriert ebenfalls eine aktive und unvorhersehbare mittlere Sektion, die zuvor gehörte Motive manipuliert und sequenziert; faktisch ist dies Korngolds *einzig*e Vorspannmusik, die eine solche echte Durchführung aufweist. <sup>33</sup> Schließlich folgt eine abschließende Sektion, die Material vom Beginn wieder aufgreift, bevor sie in den ersten nicht-diegetischen Cue überleitet. Der Main-Title hat daher insgesamt eine ter-

31 Ebenda. Übersetzung von W. S.; Originalzitat: »a variation of sonata form.«

32 Slobin: *The Steiner Superculture* (Anm. 8), S. 26. Übersetzung von W. S.; Originalzitat: »Viennese valentine[s] to sonata form.«

33 Siehe Anm. 4. Obwohl es den Rahmen dieses Artikels übersteigt, wäre es sinnvoll, eine Analyse aller von Ray Heindorf arrangierten und/oder orchestrierten Vorspannmusiken anzuschließen, um herauszufinden, ob er der Verwendung von Sonaten-Allegro-artigen Strukturen besonders zugetan war.



Frank Lehman

näre Form, mit eindeutigen Expositions-, Durchführungs- und Reprise-Teilen – genau wie eine Sonatenhauptsatzform.

Eine genauere Untersuchung macht jedoch deutlich, dass es dem Main-Title von CAPTAIN BLOOD an vielen der wichtigsten formalen Aspekte traditioneller Sonatenstrukturen mangelt. Nichts darin erinnert an einen Übergangsabschnitt oder eine Zäsur in der Mitte zwischen dem Haupt- und dem Seitenthema – stattdessen grenzen die beiden Themen unmittelbar aneinander an. Ebenso wenig gibt es irgendein Anzeichen für die dialektische Kopplung von Tonarten: Haupt- und Seitenthema sind beide in B-Dur, während das Hauptthema wiederholt auf der Tonika in Grundstellung landet, während das Seitenthema auf dominantartigen und -verwandten Harmonien aufbaut. Diese beiden Faktoren – das Fehlen einer Transition und die Abwesenheit eines tonalen Kontrasts zwischen den beiden thematischen Subjekten – hindert Haupt- und Seitenthema daran, autonom genug zu klingen, um eine wahrhaftige Sonatensatzexposition zu tragen. Stattdessen könnte man angesichts der relativen Kürze des Hauptthemas sogar annehmen, dass es sich beim Seitenthema um den kontrastierenden zweiten *Teil* des Hauptthemas handelt, ein integrierter Teil eines größeren Ganzen. Eine solche Interpretation würde die gesamte Exposition als ein einziges großes binäres *Thema* beschreiben, ein Thema, dessen Ende erst mit dem emphatischen authentischen Schluss anzusetzen ist, welcher den Eintritt in die groß angelegte Durchführung signalisiert.

Eine weitere Differenzierung der Form des Main-Titles von CAPTAIN BLOOD und einer üblichen Sonatenhauptsatzform findet sich in der Reprise. Ohne den tonalen Kontrast zwischen Haupt- und Seitenthema gibt es keine tonartige Normalisierung, die in diesem Abschnitt die Norm darstellt: B-Dur hatte niemals Konkurrenz. Darüber hinaus greift diese finale Sektion das Seitenthema nicht wieder auf und führt stattdessen neues motivisches Material erst ein, als die Transition zur Filmhandlung erfolgt. Dass das Material des Seitenthemas im abschließenden Segment des Themas nicht wiederkehrt, ist ein überraschender Kniff, ganz wie der visuelle Wechsel von der Texttafel zur Haupthandlung. Zu behaupten, dass CAPTAIN BLOOD die Grundzüge der Sonatenhauptsatzform mehr als *alludiert*, bedeutet somit einem Irrtum aufzusitzen: nämlich die Verbindung zwischen dem hochgradig kunstfertigen klassischen Kompositionsstil und Filmmusik überzubewerten, anstatt die formale Einzigartigkeit der letzteren anzuerkennen. Alles in allem beleuchtet Korngolds Main-Title zu CAPTAIN BLOOD in

## Form und thematische Struktur in den Vorspannmusiken Erich Wolfgang Korngolds

idealer Weise, wie Vorspannmusiken formale Elemente und Verfahrensweisen von Konzertmusik als Inspiration nutzen können, aber dennoch überwiegend »filmischen« Qualitäten wie Zweckdienlichkeit, Formbarkeit, Zeitmangel und formaler Eigenheit unterworfen bleiben.

### THE SEA HAWK

In Korngolds Vorspannmusik für den verwegenen Abenteuerfilm *THE SEA HAWK* finden wir eins der eindeutigsten Beispiele für die charakterliche Differenzierung von Haupt- und Nebenthema im gesamten klassischen Hollywood-Kino. Anders als bei *CAPTAIN BLOOD* ist es hier völlig klar, dass die zwei Themen des Main-Titles zu völlig verschiedenen formalen Abschnitten gehören, da sie nicht nur durch ihren Charakter und ihre Tonart, sondern auch durch ihr tonales Idiom deutlich voneinander unterschieden sind. Abb. 10a stellt die größere Form des Main-Titles vor und schließt dabei die relativ lange Coda, die eine Texttafel mit dem Filmtitel sowie die ersten Anzeichen diegetischer Handlung begleitet, ein. Der groß angelegte A-Teil ist forsch, fanfarengeprägt und wagneresk. Sein relativ lose gewirktes Hauptthema basiert auf reiner diatonischer Funktionsharmonik. Es scheint sich mit seiner musikalischen Repräsentation von Errol Flynns prahlerischem Heroismus an *Parsifal* zu orientieren.

Das folgende prachtvolle zweite Thema besetzt einen eher Liszt-artigen hexatonischen Stil und legt durchweg den Fokus auf chromatische (große) Terzverwandtschaften.<sup>34</sup> Royal Brown hat diese ausladende und brillant konstruierte Melodie als das »romantische Thema« des Films bezeichnet, obwohl es wohl eher ein Allzweckthema ist, das, wenn überhaupt, die Romantik der offenen See evoziert.<sup>35</sup> Abb. 10b beinhaltet eine Analyse des Themas mit Blick auf seine formale

34 Hexatonik wurde als Begriff von Richard Cohn geprägt und theoretisch untermauert. Siehe: Richard Cohn: »Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions«, in: *Music Analysis* 15.1 (1996), S. 9–40. Die hexatonische Sammlung resultiert aus einem 1–3-Intervall-Zyklus und kann als Schnittmenge zweier übermäßiger Akkorde, die einen Halbton auseinander liegen, verstanden werden. Für eine Verhandlung von Hexatonik in Filmmusik siehe Frank Lehman: *Reading Tonality Through Film: Transformational Hermeneutics and the Music of Hollywood*, Diss. phil., Harvard 2012.

35 Royal Brown: *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, Berkeley – Los Angeles 1994, S. 97–118.

Frank Lehman

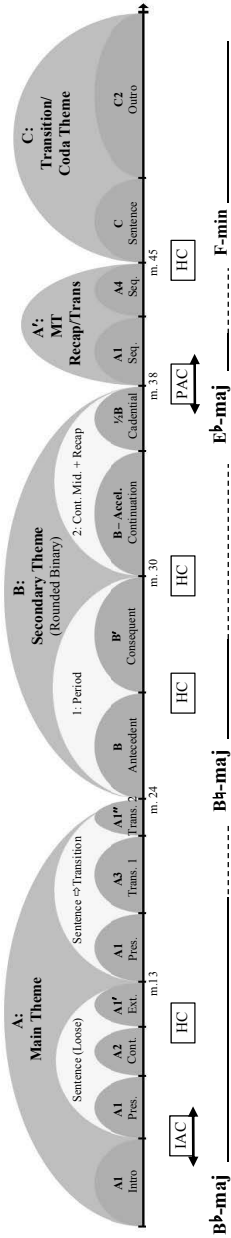


Abb. 10a

vom Setzer:  
Bessere Bildvorlage lieferbar?  
Halbkreise stark verpixelt

Abb. 10b

vom Setzer:  
Bessere Bildvorlage lieferbar?  
Stark verpixelt



## Form und thematische Struktur in den Vorspannmusiken Erich Wolfgang Korngolds

Struktur und weiteren Details zu seinem wohl hervorstechendsten Merkmal, dem Harmonieverlauf. Die einfachste Lesart der Melodie ist die als geschlossene zweiteilige Form, die aus einer offenen Periode und einer etwas durchführungsartigen, kontrastiven zweiten Sektion besteht. Dieses »romantische Thema« ist ein hervorragendes Beispiel für Korngolds Vorliebe für interphrasale Chromatik, worin normalerweise schweifende oder modulierende chromatische Transformationen in die Substanz eines ansonsten formal wohlorganisierten Themas gewoben werden.<sup>36</sup> Die gesamte Sektion kann auf einen einzigen Zyklus großer Terzen bezogen werden, der an verschiedenen Stellen auf H-Dur, Es-Dur und G-Dur landet. Nahezu alle Harmonien und melodischen Details, die der hexatonischen Skala (*H – D – Es – Fis – G – B*) entstammen, resultieren aus der Kombination dieser drei Akkorde. Es zeigt sich in den analytischen Anmerkungen zu Abb. 10b, dass sogar die lokalen Dominanten, die normalerweise nicht zu diesem Tonumfang passen würden, so abgewandelt werden, dass wiederum diese hexatonische Tonfolge untermauert wird.

Einen Großteil seiner Anziehungskraft verdankt dieses Thema der Art, wie seine systematisch angewandte Chromatik den Zuhörer unentwegt dazu zwingt sich umzuorientieren. Die anfängliche antezedente Phrase bewegt sich direkt von H nach Es nach G-Dur, bevor sie geschickterweise für einen Halbschluss zu H zurückkehrt. Der folgende Nachsatz (*consequent phrase*) ahmt die vorangegangene Phrase nach, aber kadenziiert stattdessen auf G-Dur. Eine dritte Folgephrase bewegt sich gar noch schneller durch diese drei Tonarten und springt von G zu H und schließlich zu Es, wo das »romantische Thema« letztlich endet. Diese chromatischen Terzverwandtschaften werden gar an früherer Stelle der Vorspannmusik vorbereitet, am deutlichsten durch die Folge Es – G – H – Es in den

36 Dmitri Tymoczko weist darauf hin, dass Schubert einer der ersten Komponisten war, der chromatische Verschiebungen wie diese innerhalb einer einzigen Phrase vornahm. Siehe: *A Geometry of Music*, Oxford – New York 2011, S. 280–284. Diese Entkopplung der Chromatik von kadenziiell bestimmten Phrasenschemata hatte laut Suzannah Clark – mehr als die in den Modulationen überwundene Distanz selbst – entscheidenden Anteil an Schuberts problematischer Rezeption im 19. Jahrhundert. Siehe: *Analyzing Schubert*, Cambridge 2011. Der Prototyp des dritten Phrasenablaufs von *THE SEA HAWK* ist möglicherweise »Elsas Traum« aus Wagners *Lohengrin*. Ein weiteres ausgezeichnetes Beispiel von Korngold wäre das Liebesthema aus *THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD*, in welchem der Komponist ein nicht geschlossenes Thema, das ursprünglich für sein *Sursum Corda* op. 13 bestimmt gewesen war, in eine monotonale Periode zwingt.

Frank Lehman

vier Takten unmittelbar vor dem Romanzenthema. (Eine ähnliche Vorankündigung findet sich in T. 10–12, wo die Dominante von B, F-Dur, auf jeder Seite von ihren chromatischen Medianten Des- und A-Dur flankiert wird.) Die chromatischen Medianten in diesem Thema antizipieren zudem etliche Motive im eigentlichen Filmscore, die aus großen Terzfolgen oder augmentierten Triaden abgeleitet sind. Jedes Motiv scheint von einem kaum etablierten tonalen Zentrum zum nächsten zu springen und bleibt dabei gerade lange genug auf einem Akkord stehen, um sich zu einem neuen hinüberzuschwingen.

Die bemerkenswerteste Tatsache dieser hexatonischen ›Korkenzieher‹, die dieses Thema durchläuft, ist nicht per se, dass man es einem chromatischen Raum zuordnen kann. Passagen vergleichbar umfassender Hexatonik sind sowohl im romantischen Repertoire als auch in der von der Romantik beeinflussten Filmmusik weit verbreitet. Was Korngolds Romanzenthema davon abhebt, ist, wie die triadische Chromatik derart nahtlos in eine formal geradlinige und sangbare (!) Melodie eingearbeitet wird. Schwerelose Terzfolgen sind hier keine bloßen tonalen Spezialeffekte, wie es in der romantischen Musikheterik so häufig der Fall ist. Sie sind notwendige und reibungslos assimilierte Komponenten des innersten Stoffes eines lyrischen Themas. Sie ersetzen die diatonische Logik auf allen Ebenen – abgesehen von den oberflächlichsten – und kleiden Korngolds Main-Title in einen Hauch von Verwunderung, der in seinem Œuvre kaum übertroffen wurde.

#### IV Korngolds letzte drei Vorspannmusiken

Abgesehen von *CAPTAIN BLOOD* und *THE PRINCE AND THE PAUPER* (USA 1937, William Keighley, William Dieterle), deren Vorspannmusiken beide ziemlich geradlinige geschlossene zweiteilige Formen aufweisen, gibt es keine zwei Themen unter Korngolds Credit-Sequenzen, die annähernd dieselbe Struktur aufweisen. Besonders nach *JUAREZ* weisen seine Vorspannmusiken eine bemerkenswerte formale Biegsamkeit auf, verfallen fast niemals in übliche rhythmische und untergliedernde Muster und zeigen niemals symmetrische metrische Schemata. Gleichzeitig neigt die groß angelegte tonale und formale Komplexität dieser Cues dazu nachzulassen, da sich Korngolds Einfälle zunehmend auf ein einzelnes Thema konzentrieren und weniger auf die Koordination mehrerer Ideen. Insbesondere

## Form und thematische Struktur in den Vorspannmusiken Erich Wolfgang Korngolds

seine letzten drei Vorspannmusiken – zu DEVOTION, OF HUMAN BONDAGE und ESCAPE ME NEVER – sind faszinierend und werden als gute Grenzfälle für unsere analytische Methodik dienen.

### DEVOTION

Als ein Drama, das lose auf den Biografien der Brontë-Schwester basiert, inspirierte DEVOTION Korngold zu einer seiner umfangreichsten und ausladendsten Titelhemen. Die Melodie, die während der Creditsequenz des Films vorgeführt wird, besitzt zwei bemerkenswerte Korngold'sche Merkmale: intraphrasiale Chromatik und formverzerrende Interpolationen. Wie die meisten von Korngolds späten Titelhemen ist die Creditsequenz im Wesentlichen monothematisch und enthält ein einzelnes Thema, das durch eine kurze, stürmische Einleitung vorbereitet wird. Abb. 11 zeigt eine melodische Reduktion und eine formale Analyse des lyrischen Themas in seiner Gesamtheit.

Der 31 Takte andauernde Absatz zerfällt in zwei disproportional angelegte Hälften: zunächst eine längere Periode (T. 1-20) und dann einen kürzeren hinzugefügten Abschnitt, der die Funktion der Kontrastierung von Mitte, Reprise und Codetta zusammenführt (T. 21-31). Insgesamt weist er Merkmale mehrerer thematischer Kategorien auf: eine vergrößerte Periode (A+Erweiterung), eine Periode mit zwei unterschiedlichen Nachsätzen (*consequents*) (A+B<sub>1</sub>+B<sub>2</sub>), kleine binäre (A+B), zweiteilige geschlossene (A+[B+A']) und kleine ternäre (A+B+A'). Die Interpretation als kleine ternäre ist wahrscheinlich die haltbarste und kommt den formalen Kategorien nach Caplins Definition am nächsten; Abb. 11 markiert ihn daher entsprechend. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die anderen Möglichkeiten ausgeschlossen werden können. Es handelt sich lediglich um eine provisorische und bequeme Beschreibung eines eigentlich nuancierteren Phänomens.

Der groß angelegte A-Teil nimmt die Form einer zusammengesetzten Periode an, obwohl dies durch das Vorhandensein einer interpolierten Phrase (C), die zwischendrin eingeordnet ist, etwas verdeckt wird. (Leser, die neugierig auf den thematischen Unterbau dieser Periode sind, werden entdecken, dass ihre Konstituenten ein satzartiges Design haben – das Thema ist geschichtet wie eine Zwiebel.) Die kurze C-Passage dient als eine notwendige Brücke, um nach E-Dur zurückzugelangen, nachdem die gegensätzliche Idee des Vordersatzes

## Frank Lehman

**Small Ternary**

**A** Period  
Antecedent

E: I I<sup>6</sup> V<sup>1</sup>sus<sup>7</sup> V<sup>6</sup> I V<sup>2</sup> I<sup>6</sup> V<sup>3</sup> I<sup>6</sup> IV V<sup>2</sup>  $\flat$ II<sup>2</sup> V I<sub>1</sub>  
D# (VII#)

9 Bridge (continuation)  
C

V<sup>7</sup> I<sup>6</sup> vii<sup>2</sup>/V V<sup>3</sup> vii<sup>7</sup>/ii ii<sup>0</sup> V

13 Consequent  
A B'

I I<sup>6</sup> V<sup>1</sup>sus<sup>7</sup> V<sup>6</sup> I V<sup>2</sup> I<sup>6</sup> V<sup>3</sup> I<sup>6</sup> IV V<sup>2</sup>  $\equiv$   $\frac{5}{3}$  I

21 **B** Standing on the Dominant

V<sup>7</sup> ped.  $\frac{6}{4}$   $\frac{7}{4}$  I V<sup>3</sup> I<sup>6</sup> V<sup>3</sup>  $\frac{5}{3}$

25 **A'** Consequent + Cadential Extension  
B''

I<sup>(add6)</sup> V<sup>2</sup> I<sup>6</sup> V/vi IV V<sup>2</sup> V<sup>2</sup>/II  $\flat$ II<sup>6</sup> vii<sup>0</sup>/V V<sup>2</sup>  $\equiv$   $\frac{5}{3}$  (I)

Abb. 11

unerwartet auf einem chromatischen Akkord, D#-Dur, kadenziiert, der zwar auch eine Kreuztonart abbildet, jedoch im tonalen Raum weit entfernt liegt. Die angekündigte Halbkadenz bei T. 12 steht in der korrekten Tonart und führt somit sauber zur groß angelegten Fortsetzungsphrase zurück, die im Vergleich zu ihrem Vorgänger konventionell ist und mit einer perfekten authentischen Kadenz in E-Dur schließt.

Der folgende groß angelegte B-Teil hebt an, als würde er einen kontrastierenden Mittelteil einleiten (T. 21–24), der auf der Dominante steht und dabei vage

## Form und thematische Struktur in den Vorspannmusiken Erich Wolfgang Korngolds

die Rhythmen und Konturen vorangegangener Motive andeutet. Dieser kontrastierende Abschnitt geht jedoch nur über vier Takte und verbindet sich mit einer dritten Iteration der kontrastierenden Kadenzidee (B'') der Melodie aus der Hauptperiode. Hätte es T. 13–20 nicht gegeben, könnte man diesen Abschnitt als eine groß angelegte Folgephrase verstehen, womöglich definiert in Form einer hybriden Struktur (Divergenz + Kadenz). Die letzte Phrase (T. 25–31) wird künstlich um eine weitere überraschende tonale Finte erweitert. Erneut ist der Akkord, der direkt einer offenbar kadenzierenden Dominante folgt, nicht wie erwartet. Und erneut wird dieser unerwartete Akkord durch Bb bzw. A# im Bass unterstützt. Dieses Mal führt die intraphrasale Chromatik in die b-Tonart F-Dur. Anders als sein tonaler Zwilling in T. 7 ist der Akkord in T. 27 jedoch leichter in das umgebende Gewebe von E-Dur integrierbar. Der zur Tonika gewandelte F-Dur-Akkord fungiert als Neapolitaner und bereitet die zweite und finale perfekte authentische Kadenz des Themas vor. Jene ist wiederum weich mit dem Einsetzen des ersten nicht-diegetischen Cues verwoben.

### OF HUMAN BONDAGE

Während die Kadenzen in Korngolds Thema zu DEVOTION manchmal in seltsame chromatische Richtungen weisen, dienen sie immer noch als starke und klare Mittel zur Artikulation der Gesamtform. Für die Vorspannmusik seines nächsten Films, OF HUMAN BONDAGE, wird dies noch weiter aufgegeben. Abb. 12 reproduziert dieses kurze, aber dichte Thema, in dem Korngold eindeutige, auf die Form hinweisende Kadenzen nahezu vollständig entfernt. Nach einer kurzen dissonanten Einleitung beginnt das Thema auf traditionelle Weise mit einer Abfolge von ähnlichen Ideen (A1, A2), die sich nur im Register und der Harmonisierung ihrer endgültigen Tonlage unterscheiden (F#3/bvi7 bzw. F#4/IV9): die Kennzeichen einer konventionellen Satzvorstellung. Die folgenden zwei Ideen (A3, A4) spielen weiter mit dieser ursprünglichen Konvention, weisen aber nun profundere Differenzen in Harmonie und Kontur auf. Die zweite Phrase ist durch eine Abweichung von der ersten gekennzeichnet, wodurch das ganze Thema zu einer *clause* (Phrase) wird. Die Melodie endet jedoch an dieser Stelle nicht durch eine starke Kadenz. Stattdessen schließt sie auf einem F#-H-D#-Akkord (T. 8), der auf zwei verschiedene Weisen verstanden werden kann: als



## Form und thematische Struktur in den Vorspannmusiken Erich Wolfgang Korngolds

gen kadenziellen Abschluss zu führen. Er tritt mittendrin auf, ist mit einem melodischen, akkordfremden Ton geschmückt und folgt einem modal ambigen prä-tonikalen Akkord, der sich eher wie ein dissonanter Orgelpunkt-Akkord auf einer übermäßigen Quinte anhört als wie eine wahre kadenzeigene Dominante. Während die Abschlussphrasen von Themen manchmal durch Wiederholung eine Schlusswirkung erzielen, scheinen die beiden Ideen (A5) hier eher darum bemüht, die Melodie noch weiter fortzuspinnen als sie abzuschließen.

Womöglich sollten wir das Material aus T. 9–12 als eine Art Erweiterung der markanten Phrase verstehen, eine Möglichkeit, um den Weg für eine eindeutige Schlusskadenz zu bereiten. Tatsächlich wird das Thema nach diesem Zwischenabschnitt jedoch nur noch unfokussierter. Der letzte Teil (T. 13–17) gehört aufgrund seiner Derivation des Eröffnungsmotivs noch eindeutig zum Thema. Allerdings deutet es keine klare Bewegung hin zu einem Abschluss mehr an und fungiert stattdessen als eine Mischung aus Überleitung, Entwicklung und Codetta. Es verlässt die Tonart H-Dur zugunsten eines flüssigen tonalen Übergangs, und die Musik landet schließlich auf einer unvorbereiteten »Tonika« A-Dur, über welche der Vorspanntitel ausgeblendet wird. Es gibt hier keine Kadenz, vielmehr scheint sich das Thema aufzulösen statt abzuschließen. Die Allgegenwärtigkeit des zugrunde liegenden A-Motivs und die allgemeine tonale und kadenzielle Unschärfe nehmen den Eindruck zurück, dass das Thema erkennbar eine Mitte oder ein Ende hat. Dadurch liegt es irgendwo zwischen Richards' »grammatikalischem« Thema und einem loserem, mäandernden »diskursiven« Thema. In der Tat ist die bevorzugte Interpretation, es als anfänglich grammatikalisches Thema zu begreifen, das aufgrund fehlender Kadenz und tonaler Geschlossenheit allmählich zu einem diskursiven wird. Wo der Großteil der früheren Vorspannmusiken Korngolds ihre Enden angekündigt hatten (was nicht immer eingelöst, aber immer erwartet wurde), entscheidet sich der Komponist bei *OF HUMAN BONDAGE* für eine eher an Max Steiner orientierte eingebaute Unvollständigkeit.

In Korngolds späten Vorspannmelodien findet sich ein Gefühl von improvisatorischer Freiheit, das seinen Höhepunkt im Main-Title für Korngolds letzten originalen Filmscore zu *OF HUMAN BONDAGE* erreicht. Abgesehen von der Creditsequenz wird dieses Thema in der zentralen Tanzperformance des Films vorgeführt – dort verbinden sich seine geschmeidigen melodischen Manöver mit der physischen Choreografie einer fiktiven Ballettpremiere. Abgesehen von einer

## Frank Lehman

winzigen Eröffnungs- und Schlussfanfare besteht die gesamte Vorspannmusik aus diesem Thema, präsentiert als eine einzige langgezogene Melodie, so spontan und fließend auf der Oberfläche, dass man leicht überhört, wie sie insgesamt ein sauberes, wenngleich in Schiefelage geratenes grammatikalisches Thema darstellt. Aus der Vogelperspektive zerfällt das Thema in zwei strukturell unterschiedliche Hälften, die jeweils einen anderen Typus des filmischen Themas beanspruchen. Die ersten acht Takte sind in Korngolds gesamten Vorspannmusiken das eindeutigste Beispiel für ein zusammengesetztes Thema. Jede untergeordnete Phrase stellt neues Material vor, wodurch die Bezeichnung als A, B, C und D notwendig wird. Weder der satztypische Sinn für motivische Beschleunigung noch das für

**Compound Period**

Large-Scale Antecedent = Composite

Antecedent

A B

Departure

C D

Large-Scale Consequent = Periodic Clause + Extension

Antecedent

A B

Divergence 1

A' Cadence

Divergence 2

A'' Extension (Continuation) C' Cadence

Abb. 13



## Form und thematische Struktur in den Vorspannmusiken Erich Wolfgang Korngolds

eine *clause* (Phrase) charakteristische motivische Wachstum sind zu finden. Stattdessen erweckt die Komposition den Eindruck, als erfinde sie sich alle zwei Takte von Neuem. Die erste Phrase schließt mit einer schwachen, invertierten Halbkadenz (T. 4), während die nachfolgende absteigende Phrase eine neue, sich drehende melodische Figuration einführt, bevor sie auf einem klar etablierten echten Halbschluss innehält (T. 8).

Die zweite Hälfte des Themas (T. 9–22) beginnt in der gleichen Weise wie die erste, steuert aber bald auf eine improvisatorische Träumerei zu, in der zwei sukzessive Divergenzphrasen zunehmend mit der Sechzehntelfigur aus dem ursprünglichen A-Motiv spielen. Schließlich ergreift diese Wendung vollständig Besitz von der Melodie (T. 19–20) und präsentiert sie in einem Ausbruch phrasenerweiternder Kühnheit. Korngold, dem offenbar bewusst ist, dass sich das Thema praktisch in sich selbst verloren hat, stellt durch den Orgelpunkt auf der Dominante und eine emphatische kadenzierende Melodiengeste rasch die formale Disziplin wieder her (T. 21), wobei ein brandneuer, triolenbasierter Rhythmus eingeführt wird. Nimmt man all dies zusammen, kann man die Voraussetzungen für eine große zusammengesetzte Periode erkennen. Der groß angelegte Vordersatz umfasst das ursprüngliche, offene, zusammengesetzte Thema. Der angeschwollene Nachsatz beinhaltet sowohl die Rückkehr zum bekannten Anfangsmaterial in T. 9 und seine zwei zunehmend fieberhaften Divergenzen als auch die Phrasenerweiterung, welche die lange zurückgehaltene finale Kadenz des Themas vorbereitet. Alles, was länger oder ausgeklügelter wäre, würde wohl das Label »diskursiv« fast sicher rechtfertigen, aber das Thema ist, besonders dank seiner motivischen und besonders seiner kadenziellen Klarheit, insgesamt kohärent und damit einer von Korngolds eindrucksvollsten, wenngleich unbekannteren, melodischen Höhenflügen.

## V Schluss

Als 1977 die Vorspannmusik zu STAR WARS gemeinsam mit dem Film ihre Premiere feierte, war dies nicht nur die Rückkehr zum melodischen und tonalen Idiom von Korngolds Titelthemen – insbesondere, wie schon oft bemerkt wurde, zu seinem Thema für KINGS ROW. George Lucas' Weltraumoper läutete eine Wiederbelebung der Vorspannmusik als wichtiges und Aufmerksamkeit forderndes

Frank Lehman

formales Ereignis in der Gesamtstruktur eines Films ein, nachdem es mehrere Jahrzehnte lang bei der Eröffnung eines Hollywood-Films nur sporadisch zu denkwürdigen musikalischen Set-Pieces kam. Heute sind komplexe und mehrteilige Vorspannmusiken zwar nicht annähernd so häufig wie in der klassischen Hollywood-Ära, aber bestimmte Genres – insbesondere Adventure-Franchises mit großem Budget – präsentieren in ihren Eröffnungssequenzen weiterhin thematisch reiche Instrumentalmusik. Die Themen von Hollywoods ›Goldenem Zeitalter‹ beeinflussen die moderne Filmproduktion, wenngleich indirekt, durch recycelte Referenzen und Reminiszenzen.

Es ist vielleicht bedauerlich, dass Korngolds Vorspannmusik zu *KINGS ROW*, obwohl sie zur Zeit ihrer Premiere begeistert aufgenommen wurde, weit weniger aufgrund seiner eigenen Leistung beurteilt wird, sondern vielmehr als Vergleichspunkt für das nun unvermeidliche (und auch ähnlich brillante und komplexe) *STAR WARS*-Thema. Und es ist ironisch, wenn auch nicht unpassend, dass Williams' Thema heute als prototypische sinfonische Vorspannmusik angesehen wird, obwohl es ohne das Korngold'sche Vorbild und das wiedererstarbte Interesse an der klassischen Hollywood-Musik in den 1970er Jahren, angetrieben von Charles Gerhards bahnbrechenden Aufnahmen von Korngold, Steiner und ihren Zeitgenossen, undenkbar gewesen wäre.<sup>37</sup>

Wie ich in diesem Essay gezeigt habe, gab es eine bemerkenswerte Vielfalt musikalischer Archetypen, die sogar in den scheinbar »konventionellsten« Main Titles in den 1930er bis 1950er Jahren zu finden sind. Und selbst im Œuvre Korngolds, dessen Stil während seiner gesamten Karriere bemerkenswert konsistent blieb, finden sich mit den Vorspannmusiken Stücke von eindrucksvoller Vielfalt mit Blick auf Innovation und Erfindungsgabe. Eine genaue Analyse dieser kurzen Werke zahlt sich aus, da sie charakteristischer Bestandteil einer reichen und einflussreichen Musikpraxis waren und auch abgesehen davon eine erstaunliche Vielfalt aufweisen.

37 Der offensichtliche Kontrast zwischen heroischen und lyrischen Melodien im *STAR WARS*-Thema ist wahrscheinlich zum Teil für die falsche, aber weit verbreitete Annahme verantwortlich, dass alle klassischen Hollywood-Vorspannmusiken eine derartige thematische und geschlechtspezifische zweiteilige thematische Struktur aufweisen.