

## **Max Steiner und die Filmmusik des Golden Age in Hollywood.**

### **Eine kurze Betrachtung der wichtigsten stilistischen Merkmale anhand der Musik Steiners zum Film CASABLANCA**

Peter Wegele (München)

#### **1. Das Zeitalter des Golden Age**

Mit "Golden Age" bezeichnet man die Studioära im Hollywood der 30er und 40er Jahre mit ihrer streng hierarchischen Struktur und einer hoch spezialisierten Form der Arbeitsteilung. Produzenten, Regisseure, Drehbuchschreiber, der technische Stab, sowie Schauspieler, Musiker und auch die Komponisten waren fest angestellte Mitarbeiter, die ihren Dienst auf dem Studiogelände verrichteten. In den dreißiger Jahren hatten Warner Bros. Regisseure wie Michael Curtiz, Produzenten wie Hal Wallis, Schauspieler wie Humphrey Bogart, Erroll Flynn oder Bette Davis, sowie Komponisten wie Erich Wolfgang Korngold oder Max Steiner unter Vertrag. Diese beiden Komponisten werden zusammen mit Alfred Newman (musikalischer Leiter von 20th Century Fox) auch das Triumvirat der Filmmusik des Goldenen Zeitalters in Hollywood genannt.

Das Prinzip der Arbeitsteilung mit dieser ausgeprägten Form der Spezialisierung war unerlässlich, wenn man den hohen jährlichen Output an Filmen beispielsweise bei Warner Bros. in Betracht zieht. In den dreißiger Jahren produzierten Warner Bros. an die 570 Filme.<sup>1</sup>

Kurt Weill (1900-1950), der ab 1935 in den USA lebte, hielt sich wiederholt in Hollywood auf, so z.B. von April bis Juni 1945 anlässlich der Verfilmung seines Musicals *One Touch Of Venus*. Als Theaterkomponist, der die meiste Zeit in New York lebte, hatte er einen eher kritisch distanzierten Blick auf die Filmindustrie. In dem Artikel *Music in the Movies*, den er 1946 in der Zeitschrift *Harper's Bazaar* veröffentlichte, ging Weill auf das gut strukturierte Studiosystem ein, wobei er seinen Blick naturgemäß auf die *music departments* richtete.

Als deutliches Zeichen für die Wichtigkeit, die sie der Musik beimessen, haben die Studios von Hollywood große und äußerst tüchtige Musikabteilungen aufgebaut. Es gibt dort einen Stab erstklassiger Dirigenten, Stimmlehrer, Arrangeure und Orchestratoren, Tonfachleute und Techniker [...] ich bin in

---

<sup>1</sup> vergl. Lebo 1992, 25.

Hollywood sehr beeindruckt gewesen von der Menge der geleisteten Arbeit und dem hohen handwerklichen Können bei der Aufnahme einer Partitur. Ich glaube, nirgends auf der Welt wird Musik mit solcher Sorgfalt, mit solch minutiösem Studium der jeweiligen musikalischen Probleme geprobt und vorbereitet wie in den Tonstudios von Hollywood ... eine Anzahl junger Komponisten [...] hat mit großer Kunstfertigkeit eine Art Standardtechnik für die Untermalung entwickelt [...] Die meisten schreiben Musik in der Sprache des Jahrhundertanfangs, im Stil von Richard Strauss, Debussy, Ravel, Skrjabin [...].<sup>2</sup>

Der Komponist Max Steiner, einer der wichtigsten musikalischen Protagonisten dieser Ära, hatte sich, anders als beispielsweise Kollegen wie Erich Wolfgang Korngold (der sich von vorneherein als Komponist absoluter Musik sah), Alfred Newman oder Franz Waxman ausschließlich der Filmmusik verschrieben. Er wies immer wieder auf den grundlegenden Unterschied des Komponierens von absoluter Musik und Filmmusik hin. So schrieb er beispielsweise in einem Artikel mit dem Titel *Setting Emotions To Music* für das Magazin *Variety* am 31. Juli 1940:

Many so-called serious composers are still unwilling to give serious attention to film music [...] They insist on weighing it against the symphonic music of the classics and, they say, find it wanting [...] In the first place, their intent and function are entirely different. Good film music is written for a specific purpose and, if the film composer refuses to recognize the dictates of the picture, he may write a great symphony but it will serve the film badly.<sup>3</sup>

Steiner hat so gut wie gar nicht für das Konzertpodium geschrieben, sieht man einmal von seiner konzertanten Bearbeitung der Musik zu *GONE WITH THE WIND* ab, die er einige Male auch selber aufgeführt hat.

Max Steiner war aufgrund seines hohen Arbeitspensums gezwungen, sich eine höchst rationelle Herangehens- und Arbeitsweise anzueignen. So setzte er sich einerseits fortwährend mit der technischen Seite der Filmmusikproduktion auseinander und war andererseits in der Wahl seiner musikalischen Mittel stets sehr dezidiert und ökonomisch. Das bedeutet im Umkehrschluss, dass eine Untersuchung der Arbeit Steiners eine Erkenntnis der fundamentalen Gesetzmäßigkeiten von Filmmusik mit sich zieht. Max Steiner war kein musikalischer Avantgardist, er war ein Dienstleister im besten Sinne. Seine Tonsprache war die vorherrschende Tonsprache des Mainstreamkinos im Hollywood der dreißiger und vierziger Jahre. So bedeutet eine Analyse einer Steiner-Filmmusik auch eine Subsumierung der Stilmittel der Filmmusik des so genannten Golden Age.

---

<sup>2</sup> zit. in Weill 1990, 134-136.

<sup>3</sup> zit. in: *Max Steiner- The RKO years*. Audio CD. BYU FMY, 2002.

Diese formelhafte Orchestersprache und darüber hinaus eine Reihe an musikdramatisch begründeten Kompositionstechniken, die für die Filmmusik dieser Zeit typisch sind, lassen sich gut anhand der Musik für den Film *CASABLANCA* herausarbeiten. Diese war für Steiner reine Pflichterfüllung. In seiner unveröffentlichten Autobiographie *Notes to You* erwähnt er sie praktisch gar nicht, in seiner Pressemappe ist kein einziger Bericht über diese Musik.<sup>4</sup> Dies lag mit Sicherheit zum großen Teil daran, dass Steiner den zentralen Themensong des Films nicht selber komponiert hat, sondern auf einen bereits bestehenden zurückgreifen musste, nämlich *As Time goes by* von Herman Hupfeld.

Je weniger ein Komponist sich mit einem Auftrag identifiziert, desto weniger wird er sich um neue Ausdrucksmöglichkeiten bemühen, sondern sich auf seine Routine und Techniken verlassen, welche sich dann wiederum umso leichter herausarbeiten und einordnen lassen.

## 2. Das Leben Max Steiners

Max Steiner wurde im Wien des ausgehenden 19. Jahrhunderts geboren. Sein Großvater Maximilian Steiner war Intendant am Theater in Wien und in dieser Funktion dafür verantwortlich, dass Johann Strauss begann, Operetten zu schreiben. Gabor Steiner, sein Vater, war Impresario und führte mehrere Bühnen in Wien und leitete den Vergnügungspark am Wiener Prater, wo er im Jahre 1897 von dem englischen Marineleutnant Martin Basset das Riesenrad bauen ließ.

In dieses Umfeld von Theater, Operette und Varieté wurde Maximilian Raul Walter Steiner am 10. Mai 1888 hineingeboren. Schon früh zeigte sich seine außergewöhnliche musikalische Begabung. 1894 begann er mit Klavierstunden und ersten Improvisationsversuchen. Seine erste Komposition *Lasse einmal noch dich küssen* wurde 1897 veröffentlicht. Als er mit 12 Jahren in einem der Theater seines Vaters die Operette *Die Schöne von New York* dirigierte, war der Komponist Gustav Kerker (1857-1923) anwesend und wollte Steiner sofort mit in die Staaten nehmen, um ihn dort als Wunderkind zu präsentieren. Steiners Mutter stellte sich diesem Ansinnen entgegen. So schrieb er sich 1904 im staatlichen Konservatorium ein, wo er unter anderem von Felix Weingartner, Hermann Grädner, Robert Fuchs und auch Gustav Mahler unterrichtet wurde. Nach nur einem Jahr schloss er das Studium mit Auszeichnung ab. Trotz dieser hochkarätigen Lehrer erklärte Steiner, dass er sein Handwerk als Filmmusikdirigent, nämlich das punktgenaue Führen eines Orchesters, nicht im Konservatorium, sondern auf den Bühnen seines Vaters gelernt habe.

---

<sup>4</sup> einzusehen im Archiv der Brigham Young University in Provo, Utah.

[...] I found time to watch all the rehearsals for the different shows. It was here that I learned my trade of conductor. I became familiar with the sounds of an orchestra and what would be done with it. This was the training which many years later was to lead me to Hollywood.<sup>5</sup>

Seinen ersten Einakter, *Ein Kosestündchen*, komponierte er im April 1903. Als er mit 15 seine erste Operette *Das hübsche Griechenmädels* bei seinem Vater auf die Bühne bringen wollte, lehnte dieser es ab, und Steiner brachte es im Orpheum-Theater unter, wo es über ein Jahr sehr erfolgreich lief. Diesen Erfolg nutzte er, um ausgiebig durch ganz Europa zu touren. Als er nach Wien zurückkam, musste er feststellen, dass sich die wirtschaftliche Situation zum Schlechten geändert hatte, und er hier nur mehr schwer Arbeit finden konnte.

Nachdem er bereits 1902 das erste Mal in London als Dirigent in Erscheinung getreten war, nutzte er 1909 ein Engagement, um in der Stadt zu bleiben. Aufgrund seiner Fähigkeiten als Dirigent, Arrangeur und Komponist hatte er sich nach wenigen Wochen in England etabliert. Seine guten gesellschaftlichen Kontakte brauchte er ein paar Jahre später. Als der Erste Weltkrieg ausbrach, wurden alle Deutschen und Österreicher in England als „feindliche Ausländer“ deklariert. Sie durften nicht arbeiten, ihr Vermögen wurde eingezogen, und sie wurden interniert. Nur die Freundschaft mit dem Duke of Westminster bewahrte Steiner vor der Internierung und er konnte sich mit 57 Dollar, die ihm Freunde noch zugesteckt hatten, am 16. Dezember 1914 an Bord der *Lapland* nach New York einschiffen.

In New York fand er zunächst keine Arbeit, da ihn kein Theater engagieren durfte, solange er nicht Mitglied der Musikergewerkschaft war. Dazu hätte er amerikanischer Staatsbürger sein müssen. Den Antrag dafür konnte man im Regelfall erst ein halbes Jahr nach der Ankunft stellen. So hielt er sich die erste Zeit als Kopist und Probenpianist über Wasser. Ein früherer Agent aus England verhalf ihm zu einem Job als Leiter eines Zehnmannorchesters in Reisenweber's Restaurant auf Coney Island. Dort hörte ihn der Manager des Riverside Theaters, Samuel L. "Roxy" Rothafel. Dieser engagierte Steiner als musikalischen Leiter. Das Riverside Theater war ein Stummfilmtheater. Steiner leitete dort ein 40-Mann-Orchester und wählte aus dem Fundus die passende Musik zu den Filmen aus. Kurz darauf war er musikalischer Leiter sämtlicher Filmtheater des Fox Circuit. Die Musiker von Fox waren noch nicht in der Gewerkschaft. William Fox bot der Gewerkschaft an, seine Musiker eintreten zu lassen, wenn sie Max Steiner aufnehmen würden. Von nun an, als Mitglied der Musikergewerkschaft, konnte sich Steiner frei musikalisch betätigen. So arbeitete er nicht mehr nur in den Stummfilmhallen, sondern auch am Broadway, sowohl als musikalischer Leiter als auch als Arrangeur und Komponist. 1920 wurde er amerikanischer Staatsbürger.

Mit der Einführung des Tonfilms begann man, Bühnenmusicals für den Film zu adaptieren. 1929 bekam Steiner das Angebot, das Musical *Rio Rita*, welches er am Broadway geleitet hatte, für RKO in Hollywood zu bearbeiten. Steiner, der im Film das Medium der Zukunft sah, zögerte keinen Augenblick, das Angebot

---

<sup>5</sup> Steiner [o.J.], 20.

anzunehmen. So begann nach über zwei Jahrzehnten erfolgreicher Arbeit auf der Bühne, im Alter von 41, die zweite Karriere des Maximilian Raul Walter Steiner.

Während in New York aufgrund der wirtschaftlichen Depression viele Musiktheater schließen mussten, erlebten die Filmmusicals einen Boom. Allerdings hielt sich dieser nur eine begrenzte Zeit. Als die Musicals mehr und mehr beim Publikum durchfielen, setzten die Studios wieder vermehrt auf dramatische Stoffe. Dabei wurden die Filmorchester nach Ansicht der Bosse mehr oder weniger überflüssig. Eine große Entlassungswelle setzte ein. Im September 1930 bekam auch Steiner einen Brief von RKO mit der Kündigung. In dem Moment, in dem er ein Engagement in Atlantic City annehmen wollte, erhielt er von RKO ein neues Angebot, diesmal als musikalischer Leiter des Studios. Dieser doch etwas ungewöhnliche Vorgang, der auf eine besondere Wertschätzung für Max Steiner schließen lässt, wurde in der Fachpresse aufgegriffen. So schrieb die Zeitschrift *Screenworld* am 5. November 1930:

Radio's keeping of Max Steiner would seem to be a very sensible thing - which itself is worthy of mention in the picture business. Steiner has a reputation not only for orchestra conducting but for composing, orchestration, and business experience in the show, picture, and opera industries. Any executive or official in picture production must be a 'man of all work' - specialists are limited to the lumber companies.<sup>6</sup>

Trotz dieser offensichtlichen Wertschätzung Steiners war die erste Zeit für den Komponisten eher ernüchternd. Die Filme boten insgesamt nur wenig Platz für die Musik. So blieb es im Wesentlichen bei Vorspann- und Abspannmusik. Szenenmusik tauchte eigentlich nur dann auf, wenn dies im Bild begründet war, sei es durch ein Orchester, ein Autoradio oder ein Grammophon. Da der Tonfilm noch recht jung war, herrschte die Meinung vor, zusätzliche Musik würde das Publikum nur verwirren. Diese Praxis griffen Hanns Eisler und Theodor W. Adorno in ihrem Buch *Kompositionen für den Film* an.

So greift er [der Regisseur, d.A.] denn oft zu den naivsten Tricks, um die Naivität zu vermeiden, und lässt den Helden mit einem Radioapparat spielen. Wie dünn der Trick ist, zeigen jene Filmstellen, wo der Held seinen Schlager „naturalistisch“ acht Takte lang auf dem Klavier begleitet, worauf ihm sofort Orchester und Chor die Mühe abnehmen, ohne dass das Interieur sich im mindesten geändert hätte ... Die Musik wird ... zu einem Requisit, einer Art akustischen Möbelstück gemacht.<sup>7</sup>

Auch wenn die Musik in den Filmen noch eine untergeordnete Rolle spielte, wusste Max Steiner um das Potenzial guter Filmmusik. So wird er am 21. Februar 1931 im *Evening Express* wie folgt zitiert:

---

<sup>6</sup> zit. in: *Max Steiner: The RKO Years*. A Brigham Young Film Music Archives Production, 2002. FMA.MS110

<sup>7</sup> Adorno / Eisler 2006, 18.

I am convinced musical productions of merit assurededly will find their place on the screen. I am looking forward with intense interest to Radio's plans for the coming season ... The application of music to screen is a matter requiring skilful and discriminating work and the rewards will repay the effort.<sup>8</sup>

1932 stellte RKO den Produzenten David O. Selznick ein. Dieser trug eine ähnliche Vision der Möglichkeiten guter Filmmusik mit sich, und mit dem Film SYMPHONY OF SIX MILLION (La Cava 1932), einem typischen Melodram dieser Zeit, gelang es Steiner und Selznick, den Einsatz der Musik über szenisch vorgegebene Einstellungen auszuweiten und das Underscoring als ideales filmdramaturgisches Stilmittel zu implementieren und zu etablieren. Der Film schaffte es mit rein filmischen Mitteln nicht, den Gewissenskonflikt des Protagonisten - ein Arzt, der seinem Beruf abgeschworen hatte, kämpft mit sich selbst, als seine Freundin schwer erkrankt - darzustellen. Steiner bekam zunächst eine Filmrolle von etwa 10 Minuten, wo er den Dialog und das innere Mit-Sich-Ringen des Arztes musikalisch unterlegen sollte. Das Ergebnis sprach so eindeutig für das Underscoring, dass Steiner die Freigabe für den ganzen Film erhielt. Der Erfolg des Films und die Rolle der Musik bewirkten, dass das Underscoring sich rasch durchsetzte. Steiner selbst sagte in einem Interview mit Tony Thomas: "Music until then had not been used very much for underscoring ...with this picture we proved scoring could work."<sup>9</sup> In dieser Hinsicht ist Max Steiner durchaus als ein Pionier der modernen Filmmusik anzusehen.

Die nächsten Jahre war Steiner sehr produktiv. Ein Höhepunkt 1933 war sicherlich die Musik zu dem Film KING KONG. Da RKO in zunehmenden finanziellen Schwierigkeiten steckte, sollte Steiner bereits vorhandene Musik ("stock music") verwenden und umarbeiten. Mit den damaligen filmtechnischen Mitteln war es schwer, den Zuschauer in die Fantasiewelt des Filmes hineinzuziehen. Der Produzent Merian C. Cooper wusste um die suggestiven Möglichkeiten der Musik und gab Steiner daher gänzliche finanzielle und musikalische Freiheit. Der Film beginnt in New York, noch ohne Musik. Mit dem Erreichen der Insel, der Fantasiewelt, setzt die Musik ein und ist fast durchgehend bis zum Ende des Films zu hören. Für Steiner bot der Film eine einmalige Chance, die musikalischen Möglichkeiten für einen Filmkomponisten in Hollywood auszubauen.

It was made for music. It was the kind of film that allowed you to do anything and everything, from weird chords and dissonances to pretty melodies. When the picture was completed, the studio bosses were sceptical about it and doubtful if the public would take to it. They thought the big gorilla looked unreal and too mechanical. In fact, they didn't want to waste any more money on it and told me to use old tracks. Merian C. Cooper, the producer, then came to me and asked me to score it to the best of my ability and that he would pay for the orchestra.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> zit. in: *Max Steiner: The RKO Years*.

<sup>9</sup> zit. in: Thomas 1996, 8f.

<sup>10</sup> zit. in: Thomas 1996, 10.

Der Film war trotz der Wirtschaftskrise ein großer Publikumserfolg. Max Steiner hat mit seiner Musik seinen Teil zu diesem Erfolg beigetragen und leistete in Züge dessen einen wichtigen Beitrag, die symphonische Filmmusik in Hollywood zu etablieren. 1933 wurde Steiner Mitglied der ASCAP. Allerdings legt sein Briefwechsel mit der ASCAP nahe, dass diese seine Urheberrechte, zumal im Ausland, nicht wirklich mit Nachdruck geltend machte. Dies führte letztlich dazu, dass Steiner im Jahr 1945 mit anderen Kollegen wie David Raksin oder Dimitri Tiomkin die Screen Composers Association gründete, deren Nachfolgerin, die SCL (Society of Composers and Lyricists) ihn 2002 neben Erich Wolfgang Korngold, George und Ira Gershwin, Bernard Herrmann und Henry Mancini in die Hall of Fame der SCL aufnahm.

1934 erhielt er seinen ersten Oscar für die Musik zu dem Film *THE INFORMER* (Regie: John Ford). In ihrer sehr positiven Besprechung des Filmes hob die Presse auch die Bedeutung von Steiners Musik für den Film hervor. So schrieb der *Literary Digest* am 25. Mai 1935: "Without the masterful musical genius of Max Steiner the picture would not be one-third the picture it now is".<sup>11</sup> Und am 1. September 1935 schrieb der Kritiker der *Los Angeles Herald Tribune*, Richard Watts, dass er den Film einmal ohne und einmal mit Musik gesehen habe: "What a really stirring score ... the picture is even finer than it seemed to me on first sight".<sup>12</sup>

1936 verließ Steiner RKO nach erfolglosen Vertragshandlungen und wechselte zu Selznick International. Selznick war wie eh und je sehr ambitioniert bei der Auswahl und Durchführung seiner Filmprojekte, konnte Steiner jedoch nicht genug Arbeit garantieren. So „lieh“ er Steiner zunächst an Warner und Columbia aus, bevor dieser 1937 zunächst einen Siebenjahresvertrag mit Warner abschloss. Die nächsten Jahre schrieb er im Schnitt die Musik zu acht Spielfilmen für Warner. Hinzu kamen weitere Projekte für Selznick. Der wichtigste Film für Steiner selbst war 1939 *GONE WITH THE WIND* (Regie: Victor Fleming), ein Film mit über drei Stunden Musik. Max Steiner ging bis an die Grenzen der körperlichen Erschöpfung, hielt sich mit Benzadrine auf den Beinen und war am Ende sehr enttäuscht, dass bei den Academy Awards 10 Auszeichnungen an den Film gingen, die Musik jedoch nur eine Nominierung erhielt.

At the Academy Awards the following year, a curious thing happened. *GONE WITH THE WIND* won in every possible category ... The only one who didn't win was Max Steiner, although I had been nominated ... It still remains a mystery how *STAGE COACH* could have copped the award that year.<sup>13</sup>

Zweimal erhielt er den Academy Award, nämlich für *NOW, VOYAGER* (1942, Regie: Irving Rapper) und *SINCE YOU WENT AWAY* (1944, Regie: John Cromwell). Steiner arbeitete bis 1953 für Warner. Danach, mit dem Niedergang des klassischen Studiosystems, setzte sich das freiberufliche Berufsbild durch. Nicht nur die Schauspieler, Regisseure oder Produzenten, sondern auch die Komponisten arbeiteten von nun an

<sup>11</sup> zit. in: Kalinak 1992, 32.

<sup>12</sup> zit. in: Kalinak 1992, 132.

<sup>13</sup> zit. in : *Notes to You*. Steiner lag hier nicht ganz richtig, da *GONE WITH THE WIND* in der Kategorie *Original Score* nominiert war und dort gegen die Musik von *THE WIZARD OF OZ* (Victor Fleming, 1939) von Herbert Stothart verlor. Besagter Film *STAGECOACH* (John Ford, 1939) gewann in der Kategorie *Film Score*.

projektweise mit den Studios zusammen. So schrieb Steiner in der Folge Filmmusik für Warner, Republic, United Artists, 20th Century Fox und auch RKO. Ab Mitte der 50er Jahre hatte Steiner nicht mehr so viele Aufträge, wie er es sich selber gewünscht hätte. Dies lag vor allem daran, dass der Filmwirtschaft durch das Fernsehen eine starke Konkurrenz erwachsen war. So ist der Erlös an den Kinokassen von 1949 bis 1962 etwa um die Hälfte zurückgegangen, von etwa 1,7 Mrd.\$ auf etwa 900 Mio.\$.<sup>14</sup> Die Kartellbehörden schlossen die Filmtheaterketten der Studios, welche nun vermehrt Absatzprobleme für ihre Filme bekamen. Zudem vollzog sich in der Gunst des Publikums und damit auch der Produzenten ein fundamentaler ästhetischer Wandel im Bezug auf die Filmmusik. Man begann, die großen Partituren der 30er und 40er Jahre als zu überladen und altmodisch zu betrachten. Eine Ausnahme waren die historischen Monumentalfilme wie JULIUS CAESAR (1952, Regie: Joseph L. Mankiewicz) oder BEN HUR (1959, Regie: William Wyler), die eine Nische in der Publikumsgunst gefunden hatten. So hatte Steiner, der ab 1959 auch für das Fernsehen arbeitete, nur noch sporadisch Arbeit. Seine letzte Musik war für den Film TWO ON A GUILLOTINE (1965, Regie: William Conrad). Am 28. Dezember 1971 verstarb Max Steiner im Mount Sinai Hospital in Hollywood.

### 3. Die Musik Max Steiners

#### 3.1. Musikalische Stilmittel allgemein

##### 3.1.1. Herangehensweise an den Film

Max Steiners Annäherung an den Film war mehr oder weniger stets die gleiche. Grundsätzlich sah er sich den Film erst in der fertig geschnittenen Version an. Dies ist für einen Komponisten, der unter Zeitdruck arbeitet, unerlässlich, weil jeder weitere Schnitt oder Nachdreh eine Änderung der Musik nach sich ziehen würde, was in der straffen Zeitplanung von Steiners Arbeitgebern nicht vorgesehen war. Diese Arbeitserleichterung für den Filmkomponisten beschrieb Steiner in seinem Aufsatz *Scoring the Film*:

[...] to score the music after the completion of a picture ... had two advantages. It left the director free to cue his picture any way he pleased without hurting our work, and we were able to control the respective levels between dialogue and music, thereby clearing the dialogue [...] <sup>15</sup>

In der heutigen Praxis, wo durch den Einsatz von Computern und *Temp Tracks* die Musikproduktion oft parallel zum Dreh läuft, ist dies eher die Ausnahme.

<sup>14</sup> vergl. in: Prendergast 1992, 99.

<sup>15</sup> Aus: *We made the Movies*. Norton Press, 1967. zit. in: Max Steiner Society News Letter #37. Winter 1973, S. 3.



Zunächst sah sich Steiner den Film einmal im Ganzen an, ließ ihn auf sich wirken und entwarf erste Themen. Dann sah er den Film ein zweites Mal mit dem Regisseur und evtl. mit dem Produzenten an, wo er seine Grundvorstellung der Musik präsentierte. Bei diesem so genannten *screening* (auch *spotting session* genannt) wurden die wichtigsten Einsätze (*cues*) festgelegt. Beim dritten Mal wurden die Einsätze und die Dauer der Musik genau angelegt. Der Musikeditor teilte nun die Filmrollen in Abschnitte von Minuten, Sekunden und Frames ein. Nachfolgend ein typisches *Cue Sheet* von Max Steiner, hier für den Film THE INFORMER:

<u>CUE</u>	<u>MIN.</u>	<u>SEC.</u>	<u>FT.</u>	<u>FRAMES</u>
Captain throws money				
On table		0	0	
1. Gypo grabs money				
And exits....		20	30	
2. Door slams ...		26	39	
3. Cut to blind man...		33	49	5
4. Gypo grabs blind				
man's throat...		41	61	6
5. Gypo leaves him...		58	87	
6. Blind man's step is				
heard...	1	5-1/2	97	7 <sup>16</sup>

### 3.1.2. Der Orchestrator

Steiner schrieb seine Musik in eine Skizzenpartitur mit zwei bis vier Systemen, wobei er mehrere Farben verwendete, damit die Instrumentengruppen leichter auseinander zu halten sind (z.B. blau für Strings, grün für Brass etc). Neben den Instrumentengruppen sind die wichtigsten Stimmführungen und Artikulations- und agogischen Anweisungen aufgeführt, zudem die Taktzahlen und die korrespondierenden Filmframes, sowie wichtige szenische Einstellungen, die er mit der Musik übereinander bringen wollte. Diese Kompositionsskizzen sehen im Prinzip aus wie die so genannten Dirigierpartituren, die seit der Operettenzeit im Musiktheater üblich sind.

<sup>16</sup> Max Steiner: Scoring the Film. Max Steiner Music Society Newsletter'38. Sommer 1974, S. 2.

## Gold Is Where You Find It

(rec. 23. 12. 1937 - 7. 01. 1938)

W.B.R. SHIELD

pico  
w.w.  
str.  
pianos  
harp

brass  
horns etc

timp. roll

gliss. added

7

3

3

2

poco rall  
gliss. added

12  
8

3

3

3

etc.

The first two bars  
are a so-called WB signature  
- I used it in "tovarich"

(Beispiel für eine Skizzenseite von Max Steiner, handschriftlich übertragen und dann später am Computer geschrieben)

Die Zusammenarbeit zwischen Komponist und Orchestrator ist grundsätzlich der arbeitsteiligen Struktur der Studios geschuldet. Diese wollten nicht, dass die Komponisten ihre Zeit mit dem Ausarbeiten von Partituren verbrachten. Dies war die Arbeit der Orchestratoren. Roy Prendergast (1992) zitiert in seinem Buch *Film Music - A Neglected Art* den Filmkritiker Lawrence Morton, der berichtet, wie der Komponist David Raksin (1912 - 2004) bei seiner Arbeit zu dem Film *CARRIE* mit seinem Orchestrator zusammengearbeitet hat.

Mr Raksin does not need an orchestrator. It was the studio that needed one, for the studios were forever in a hurry. 'It was part of the industrial scheme that while Mr. Van Cleave orchestrates, Mr. Raksin goes on to compose the next scene' observes Morton.<sup>17</sup>

Hierbei hat sich oft eine besonders vertrauensvolle Form der Zusammenarbeit entwickelt. Steiner hatte in den mehr als 30 Jahren, in denen er die Musik zu über 300 Filmen schrieb, gerade mal 3 Orchestratoren. Dies waren Bernard Kaun (1899-1980), Hugo Friedhofer (1901-1981) und Murray Cutter (1902-1983). Diese waren so vertraut mit der Tonsprache Max Steiners, dass dieser manchmal nur höchst rudimentäre Angaben bezüglich der Instrumentierung machen musste. So schrieb er in seinen Skizzen für den Film *THE INFORMER* als Anweisung für Bernard Kaun: "Bernard: Brass not on melody, but underneath (symphonic style). Also please put chimes in for end title".<sup>18</sup> Dies sollte aber nicht zu der Ansicht verleiten, dass die Komponisten die Verantwortung für die Instrumentierung aus der Hand gaben. So sagte Steiner einmal: "The orchestrator just takes what he is given to and if he has any ideas of his own, he had better not shown them".<sup>19</sup>

Der Orchestrierer hatte eben keine Freiheiten, sondern war nur der verlängerte Arm des Komponisten. In diesem Sinne ist die Tätigkeit des Orchestrators von der eines Arrangeurs ganz klar zu unterscheiden. Dies war auch der Grund, warum sich Hugo Friedhofer in seiner Funktion als angestellter Orchestrator musikalisch so sehr eingeschränkt sah, dass er 1942 dankbar das Angebot von Alfred Newman annahm, als Komponist bei 20th Century Fox zu unterschreiben. Von da an hat er nur noch Arbeiten von Steiner und Erich Wolfgang Korngold orchestriert, als ein Zeichen seiner besonderen Wertschätzung diesen beiden Komponisten gegenüber. Das Prinzip der Arbeitsteilung ist im Übrigen bei vielen Filmmusikproduktionen bis heute gültig. So hat beispielsweise John Williams stets einen oder mehrere Mitarbeiter, die seine Musik in Partitur setzen.

### 3.1.3. *Click Tracks*

Für die Aufnahmen hat man die Filmrollen, die etwa 10 Minuten Film enthielten, noch einmal in Abschnitte von einer bis eineinhalb Minuten unterteilt. Steiner dirigierte seine meisten Partituren mit dem Klick. In der damaligen Zeit hat man auf den Film eine zusätzliche Spur angebracht, auf welche in bestimmten Abständen Löcher gestanzt wurden, welche dann als Klicks zu hören waren. Bei Tempo 60 wurde jede Sekunde, also alle 24 frames, ein Loch gestanzt. Dies nannte man ein *twentyfour frame click tempo*. Entsprechend wurden die Metronomangaben umgerechnet. Je schneller das Tempo, desto weniger Frames pro Klick. So kommen bei Tempo 120 die Klicks alle 12 Frames. Heutzutage ist die Herstellung auch von variablen Clicktracks

<sup>17</sup> Prendergast 1992, 86.

<sup>18</sup> zit. in Kathryn Kalinak: *settling the score*. 1992. S. 73

<sup>19</sup> zit. in Kathryn Kalinak: *settling the score*. 1992. S. 73

durch den Einsatz von Computern nicht mehr so aufwendig.

### 3.1.4. Leitmotive

Max Steiner machte einen regen Gebrauch von Leitmotiven, einem Gestaltprinzip, das die Filmkomponisten vor allem vom Musiktheater übernommen haben. Leitmotive sind rein dramaturgischen Ursprungs und haben grundsätzlich keine syntaktische Funktion. Aufgrund ihrer strukturellen Überschaubarkeit werden sie zu einem einfachen, aber äußerst wirkungsvollen Stilmittel. Bereits Carl Maria von Weber nutzte so genannte *Erinnerungsmotive* in seiner Oper *Der Freischütz*. Richard Wagner, der mit seiner Vision des Gesamtkunstwerks (bezogen auf das Musiktheater mit der Einheit von Theaterraum, Licht, Musik und Handlung) das Teamwork des Films vorweg genommen hatte, führte das Prinzip der Leitmotivik zum Höhepunkt und wurde zur direkten Inspiration für die Filmmusiker.

Neben ihrer Funktion als dramaturgisches Gestaltungsmittel werden Leitmotive von den Filmkomponisten gerne verwendet, um Lokalkolorit und/oder einen zeitlichen und politischen Kontext zu schaffen. Diese Leitmotive werden vom Komponisten variiert, arrangiert und so in den Score verwoben, dass die musikalische Kontinuität gewahrt bleibt.

Im Falle des Films *CASABLANCA* (1942, Regie: Michael Curtiz) wurden vom Produzenten Hal Wallis die Leitmotive vorgegeben, einerseits die *Marseillaise* und das *Deutschlandlied*, andererseits der Song *As Time Goes By*. Die ersten beiden definieren Zeit und Ort der Handlung und liefern gleich einen thematischen Bezug für die „Guten“ und die „Bösen“. Der Song wird konsequenterweise erst mit der Personalisierung der Geschichte eingeführt, ist dann aber praktisch den ganzen Film bis zum Ende präsent.

Man sieht hier, dass der Begriff des Motivs im Sinne des kürzest möglichen musikalischen Gedankens, zu kurz greift. Eher ist hier von „Leitthemen“ zu sprechen. Steiner nutzt im Film *CASABLANCA* die Leitmotive

- als direkte *Motivzitate* (im Sinne von Webers Erinnerungsmotiven). Motive oder Themen werden direkt und unverändert wiederholt.

- als *idée fixe*, d.h. in Abhängigkeit der von der Handlung bestimmten Affekte

- als *durchkomponierte Sätze* teils homophon, teils polyphon, manchmal collagenartig.

3.1.5. Zitate

Max Steiner hat in relativ großem Umfang aus älteren Arbeiten zitiert. Im Film CASABLANCA übernimmt er Musik aus fünf anderen Filmen (NOW, VOYAGER, CONFESSIONS OF A NAZI SPY (1939, Regie: Anatole Litvak), THE CHARGE OF THE LIGHT BRIGADE (1936, Regie: Michael Curtiz), aus THE LIFE OF EMILE ZOLA (1937, Regie: William Dieterle) und aus TOVARICH (1937, Regie: Anatole Litvak)). Seine Anweisung an den Orchestrator bestand beispielsweise aus den Worten “copy from Zola Reel 3 Part 3 orig. Key“) Steiner schrieb dann nur die Melodie und sein Orchestrator übernahm die Strukturen und den Satz aus der betreffenden Originalpartitur.

Noch öfter bediente er sich anderer Stellen aus derselben Partitur. Die Anweisung an seinen Assistenten sah dann zum Beispiel folgendermaßen aus:

Reel 9 Part 2

page 2

33 34 31 32

15 16 17 18

come sopra reel 5 part 4 one tone higher  
1/2 tone higher

5 page 3 1/36 1/2

rit. "you're a coward"

33 34 35 36

19 20 21 22 23

hugo, strengthen this please  
maybe add e.h. and 1st horn

In den Kästen stehen die Takte der zu kopierenden Stellen, darunter die Takte der aktuellen Stelle. Ebenso sind markante Textstellen, sowie weitere Anweisungen für die Instrumentierung eingefügt.

### 3.1.6. Mickey Mousing

Das Mickey Mousing ist eine Extremform der paraphrasierenden Filmmusik. Cocteau nannte 1954 das Mickey Mousing gar die vulgärste aller Filmmusiktechniken.

Für seine häufige exakte Synchronisierung von Bild und Musik ist Steiner immer wieder kritisiert worden. Steiner war sich dieser Problematik durchaus bewusst, wollte aber immer wieder die dramaturgische Wirkung seiner Musik durch pointierte Musikeinsätze verstärken. In dem Film *THE INFORMER* gibt es eine Schlüsselszene, in der ein politischer Gefangener in seiner Zelle sitzt und das von der Decke tropfende Wasser betrachtet. Steiner hat mehrere Tage am Set mitgearbeitet, um das Tropfen des Wassers mit der Musik zu synchronisieren. Dadurch gelang es ihm überzeugend, die Trostlosigkeit der Situation des Gefangenen nicht nur darzustellen, sondern diese auch noch zu steigern. Heutzutage wird nur noch selten auf dieses Stilmittel der exakten Synchronisierung von Bild und Musik zurückgegriffen

### 3.1.7. Diegetische und nicht-diegetische Musik

Wenn im Zusammenhang mit der Filmmusik des Golden Age oft der Begriff Underscoring als große filmmusikalische und musikdramatische Errungenschaft auftaucht, so ist doch festzuhalten, dass auf Szenenmusik deswegen nicht gänzlich verzichtet worden ist. Im *Grove Dictionary of Music* ist zu lesen, dass diegetische und nicht-diegetische Musik meist nicht solitär für sich stehen, sondern dass beide oft miteinander verwoben werden.

Both types are capable of generating continuity, narrative momentum and subliminal commentary, and the distinction between them has often been deliberately blurred by composers and directors for dramatic effect.<sup>20</sup>

Interessant wird diese Verknüpfung zum Beispiel, wenn die Szenenmusik der Auslöser für eine dramaturgische Wendung ist und der Effekt dieser Wendung dem Zuschauer durch die nicht-diegetische Musik mitgeteilt wird.

---

<sup>20</sup> The Grove Dictionary of Music. S. 797.

### 3.2. Die Musik zum Film CASABLANCA

Nachfolgend wird eine Szene mit einem derartig inszenierten Übergang besprochen. Dieser Ausschnitt aus dem Film CASABLANCA beinhaltet den ersten wichtigen dramaturgischen Wendepunkt des Films, welcher durch die Szenenmusik initiiert wird. Die Szene zeigt das Treffen von Humphrey Bogart und Ingrid Bergman im Nachtclub. Das Spielen des Songs *As Time Goes By* durch den Pianisten weckt in Rick unangenehme Erinnerungen. Die Protagonisten *müssen* die Musik hören, um darauf reagieren zu können. Rick hat Sam, dem Pianisten, verboten, diesen Song zu spielen. Der Zuschauer weiß noch nicht, warum. In dem Moment, in dem Bogart Bergmann sieht und erkennt, setzt das Orchester ein. Den sofortigen Stimmungsumschwung der Hauptdarsteller bekommt nur der Zuschauer mit. Die anderen Protagonisten dürfen die im Moment hörbar gewordene tiefere Bedeutung des Songs noch nicht wahrnehmen. Sie kennen die Vorgeschichte von Rick und Ilsa noch nicht. Nur der Zuschauer hört die Musik und wird von ihr auf die Ebene des inneren Erlebens geführt. Die Musik wird von reiner Szenenmusik zu einem Emotionskatalysator. Genau diese Fähigkeit des sofortigen Erlebbarmachens jener Bereiche, die sich nicht oder nur umständlich mit anderen filmischen Mitteln darstellen lassen, macht das Underscoring zum musikdramaturgischen Universalmittel.<sup>21</sup>

Der Wendepunkt in dieser Szene ist von so zentraler Bedeutung für den Film, dass der musikalische Aufbau in das Drehbuch geschrieben wurde. So bestimmte der Produzent Hal Wallis bereits in der Musikplanung vom Mai 1942, in dieser Szene den Song zunächst nur vom Klavier begleiten zu lassen, um dann in die Orchesterbegleitung überzugehen („to be scored later“). Im Musikfolgebogen ist für diese Stelle lediglich der Titel *As Time Goes By* vermerkt, mit einer Gesamtlaufzeit von 2 min. und 34 sek.

Der Film CASABLANCA basiert auf dem Theaterstück *Everybody Comes To Rick* (1940) von Murray Burnett und Joan Allison. Die beiden Autoren verarbeiteten dort die Erlebnisse einer Europareise, bei der sie mit der Flüchtlingsproblematik konfrontiert wurden. In einem Café in Südfrankreich hörten sie einen Pianisten, welchen sie ebenso in ihrem Theaterstück verewigten. Da Burnett *As Time Goes By* noch aus seiner Highschool-Zeit gut kannte, wurde dies der zentrale Song in seinem Theaterstück. Als man 1942 den Film CASABLANCA drehte, kannte man dieses Lied, von Herman Hupfeld 1931 für das Musical *Everybody's Welcome* geschrieben, praktisch gar nicht. Man nahm es nur in die Musikplanung auf, weil es Murray Burnett in seinem Theaterstück benutzt hatte. Nicht zuletzt wegen der Tantiemen wollte Steiner einen eigenen Themensong schreiben, konnte dies aber nicht verwirklichen, da zu dem Zeitpunkt, als Steiner in die Produktion einstieg, der Film fast fertig gedreht und geschnitten war. So konnte er trotz allen Widerstandes gegen *As Time Goes By* den Song nicht mehr aus dem Film verdrängen.

---

<sup>21</sup> Diesen Vorteil der Musik gegenüber der Sprache hat 1913 der Schriftsteller Hugo von Hofmannsthal angesprochen, als er an einem Libretto zu der Oper *Frau ohne Schatten* von Richard Strauss arbeitete. „Die Übergänge von einer Welt in die andere ... erfüllen mich mit einer Art Neid auf den Komponisten, der sie ausfüllen darf, wo ich leer lassen, nur das Jenseits und Diesseits in ihnen in der Idee genießen darf.“ (zit. in: Schneider 1997, 10).

So sehr sich Steiner auch gegen den Song gewehrt hat, so sehr eignet sich dieser doch durch seine sehr ebene rhythmische und melodische Struktur als Ausgangspunkt für filmdramaturgisch motivierte musikalische Arbeit. Steiner verwendet in dieser Szene, die nun näher erklärt wird, fast ausschließlich Versatzstücke des Grundmotivs von *As Time Goes By*.

## As Time Goes By



(Nb.1 Der motivische Grundbaustein von *As Time Goes By*)

Im folgenden Beispiel wird gezeigt, wie Max Steiner in den nächsten 18 Takten der Szene mit diesem motivischen Baustein arbeitet.

## Reel 4 Part 7 Takt 1 -18

Musical score for Reel 4 Part 7 Takt 1-18. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Piano' and contains the main melody. It starts with a quarter rest, then a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B-flat4, C5, B-flat4, A4, G4. The dynamic is marked 'p'. The middle staff is labeled 'Pno.' and contains a piano accompaniment. It starts with a quarter note G4, then a quarter note A4, a quarter note B-flat4, a quarter note C5, a quarter note B-flat4, a quarter note A4, a quarter note G4. The dynamic is marked 'espress.'. The bottom staff is labeled 'Pno.' and contains a piano accompaniment. It starts with a quarter note G4, then a quarter note A4, a quarter note B-flat4, a quarter note C5, a quarter note B-flat4, a quarter note A4, a quarter note G4. The dynamic is marked 'mf'. The score ends with a double bar line.

(Nb. 2 Entwicklung des Motivs von *As Time Goes By* in den ersten 18 Takten von Reel 4 Part 2)

Die ersten acht Takte des Themas von *As Time Goes By* in dieser Sequenz entsprechen dem Original, hier allerdings nicht in der ursprünglichen Tonart Es-Dur, sondern in F-Dur. Nun erscheint der zweite A-Teil eine Oktave höher im Dreivierteltakt. Dies bewirkt eine gefühlte Beschleunigung des Tempos, ohne dass dabei das tatsächliche Tempo erhöht werden muss. Die Melodie wird durch eine rhythmische Augmentation variiert. Statt punktierter Achtel und Sechzehntel haben wir nun punktierte Viertel und Achtel. So bekommt die Melodie trotz des verkürzten Metrums einen breiteren Gestus. Die erste Wiederholung des Motivs, die im originalen Thema einen Ganzton höher einsetzen würde, beginnt hier in einer kurzen harmonischen Ausweichung eine kleine Terz höher. Angespielt wird diese durch drei Achtel, von denen die erste noch in



der Originaltonart ist. Die anderen beiden Achtel sind in der Tonart der harmonischen Ausweichung. Wenn das Motiv zum dritten Mal ertönt, hält der musikalische Fluss inne, bei der langen liegenden Note wird das Metrum wieder ein 4/4-Takt. Das Motiv befindet sich wieder in der ersten Tonart, allerdings rhythmisch verzogen. Durch die halbe Note in Takt 16 wird die motivische Entwicklung noch einmal aufgehalten, gleichsam gestaut, und entlädt sich in den folgenden drei Achteln, bevor es in der Zielnote *d2* zum Ruhen kommt. Da Steiner bevorzugt mit dem Klick dirigiert hat, war es für ihn wichtig, dass die Tempi in den einzelnen Cues nicht zu sehr schwanken. Daher findet man in seinen Scores diese auskomponierten Ritardandi oder Accelerandi durch Diminutionen oder Augmentationen ebenso relativ häufig wie das Changieren zwischen verschiedenen Metren, hier dem 4/4- und 3/4-Takt.

Nach einer kurzen Überleitung taucht das Motiv wieder auf, diesmal in der Originaltonart Es-Dur. Man sieht hier gut, wie Steiner die drei Motivbausteine zeitlich auseinander zieht (in Takt 27/28 eine halbe und eine viertel Note, sowie in Takt 29/30 eine ganze und eine viertel Note), um sie so der Szene anzupassen. In Takt 30, also wenn das Motiv zum dritten Mal erscheint, ändert Steiner aus kompositorischen Gründen den Anfangston von *Bb* nach *C*. Zum letzten Mal erscheint das Motiv in E-Dur. Sukzessive vergrößert Steiner die Melodierhythmik. Aus Achteln werden Viertel, dann Halbe, dann Ganze. Es wirkt wiederum wie ein auskomponiertes Ritardando. Dieses zeitliche Verziehen der Motive und das Augmentieren des Rhythmus korrespondieren mit der Auflösung (*dissolve*) der Szene.

## Reel 4 Part 7 Takt 26 - 36

26

31

(Nb.3 Fortsetzung des Motivs in Takt 26 bis Takt 36 von Reel 4 Part 7)

Der besondere Reiz der gesamten Sequenz liegt neben der motivisch-thematischen Behandlung der Melodie im harmonischen Unterbau. Die ersten fünf Takte des Themas sind mit einem G-moll6-Akkord unterlegt. Dadurch, dass sich die Harmonie mit der aufsteigenden Melodie nicht ändert, entstehen verschiedene Spannungsverhältnisse. Max Steiner unterstützt mit diesen gleichsam eingefrorenen Harmonien den Moment der Spannung, der Bewegungslosigkeit im Moment des unerwarteten Wiedersehens von Rick und Ilsa. Wenn er hier die normale harmonische Progression verwendet hätte, wäre dieses Spannungsmoment verloren gegangen.

Im siebten Takt wird die Melodie mit As-Dur, G-Moll und A-Dur über dem absteigenden Bass  $C - Bb - A$  ausharmonisiert. Dieser Trugschluss nach A-Dur entspricht einer Helligkeitszunahme von +4. Der Zuschauer wird hier völlig im Unklaren gelassen, was als nächstes kommt.

Anschließend ein Vergleich dieser 8 Takte mit den ersten 8 Takten des Originalleadsheets.

## Reel 4 Part 7

The musical score for 'Reel 4 Part 7' is presented in two systems. The first system compares Steiner's piano accompaniment (top) with the original piano accompaniment (bottom). The second system, starting at measure 5, shows the original piano accompaniment. Chord symbols are provided for both versions.

Measure	Steiner: Chords	Original: Chords
1		
2	Gmi <sup>7</sup> 13	Gmi <sup>7</sup> C <sup>7</sup>
3	Gmi <sup>7</sup> 13	Ami <sup>7</sup> b5 C <sup>7</sup>
4	Gmi <sup>7</sup> 13	F C <sup>7</sup> #5 F

Measure	Original: Chords
5	Gmi <sup>7</sup> 13
6	Gmi <sup>7</sup> 13
7	A <sup>b</sup> Gmi
8	A

(Nb.4 Originalharmonien von *As Time Goes By* im Vergleich zur reduzierten Version von Max Steiner)

Ab Takt 10 wird der harmonische Rhythmus dichter. Dies geht einher mit der schon angedeuteten gespürten metrischen Beschleunigung. Nun wird das Motiv ausharmonisiert, und zwar von G-Moll6 über E-Moll7b5 (statt C<sup>7</sup>, dies verstärkt den Mollcharakter der Sequenz) nach Des-Moll6. So haben wir einerseits zwei Mediantenschritte abwärts nacheinander. Zum anderen ergibt dies die Maximaldistanz des Tritonus. Ab Takt 14 wird der musikalische Fluss unterbrochen, harmonisch wird die Melodie in einen offenen Halbschluss geführt. Steiner lässt nun kollagenartig neben dem Motiv von *As Time Goes By* auch das Deutschlandmotiv erscheinen (im Film sagt Ingrid Bergman „... the day the Germans marched into Paris“), harmonisch in einer Parallelwelt, nämlich in Ges vermindert, während das Thema von *As Time Goes By* in Ces vermindert harmonisiert ist.

## Reel 4 Part 7 Takt 10 - 18

Piano

Gmi<sup>7</sup> Em<sup>7b5</sup>

Pno.

D<sup>b</sup>mi<sup>6</sup> / B<sup>b</sup> C<sup>b</sup>0<sup>7</sup> F<sup>#</sup>0<sup>7</sup> *mf*

Pno.

*mp*

(Nb.5 Harmonisierung)

Die nächsten sieben Takte sind eine von Max Steiner komponierte Überleitung, für die er im Musikfolgebogen keine Angaben gemacht hat. Daher sind sie wohl nicht als eigene Themen gedacht, sondern halten lediglich die Spannung aufrecht, bis das Motiv von *As Time Goes By* mit der Verabschiedung der Protagonisten wieder einsetzt.

## Reel 4 Part 7 Takt 19 - 26

19

ob + fl. violins

grazioso

Cmi<sup>7</sup> Fmi<sup>7</sup>/A<sup>b</sup> Fmi<sup>7</sup> F<sup>#</sup>mi<sup>6</sup> Em/G Ami F<sup>#</sup>mi<sup>7</sup> B<sup>b</sup>07

23

horns w.w.soli

A<sup>b</sup>/C B<sup>b</sup>07 A<sup>b</sup>/C rall. A<sup>b</sup>07 E<sup>b</sup>7/G F<sup>#</sup>07 Fmi<sup>7</sup> Cmi/ E<sup>b</sup> B<sup>b</sup>mi<sup>7</sup>511

(Nb.6 Von Max Steiner komponierter Zwischenteil zwischen den beiden Themenblöcken)

Nach diesem kurzen Zwischenteil beginnt Steiner wieder mit einer sequenzartigen Behandlung des Motivs. Den üblichen Auftakt, mit dem das Thema von *As Time Goes By* normalerweise beginnt, lässt Steiner weg. Dafür führen drei Viertelnoten zu dem Motiv, um so den melodischen Duktus der Überleitungspassage weiterzuführen. Zunächst beginnt er über einem Sextakkord von As-Dur. Dieses As-Dur hält nur drei Taktschläge an, dann leitet Steiner über Db7 durch eine Mediantenrückung zu Bb7. Über diesem schwebenden Bb7 sequenziert er das Thema zunächst einen Ganzton und dann eine große Terz aufwärts. Nach drei chromatisch nach unten geführten Mollseptakkorden – Fm7 Em7 Ebm7 – endet die Passage trugschlüssig in C-Dur, wiederum einer Medianten. Der Grundton von Es-Moll entspricht der Mollterz von C-Dur, also liegt hier eine Modulation von Moll nach Dur vor. Wenn man die Parallele von Es-Moll, nämlich Ges-Dur, in Betracht zieht, wird aus dieser Mediantik ein Trugschluss in den Tritonus. Mit anderen Worten, weiter weg hätte Steiner die harmonische Auflösung gar nicht bringen können. Über diesem C-Dur erscheint als Reminiszenz das Thema in E-Dur, die Bitonalität lässt einen an zwei Zeitebenen denken, die Jetztzeit (C-Dur) und das damals (E-Dur). In Gegenbewegung von Melodie und Bass kommen wir über Fmaj und Ebm7 nach Des-Dur, welches zu Des-Moll wird. Der Komponist verweigert sich hier einer musikalischen Auflösung, was inhaltlich der Ungewissheit der Akteure entspricht.

## Reel 4 Part 7 Takt 26 bis Ende

The musical score is divided into three systems, each with a treble and bass staff. The first system, labeled 'Piano', covers measures 26 to 29. The second system, labeled 'Pno.', covers measures 30 to 32. The third system, also labeled 'Pno.', covers measures 33 to 36. Chord symbols are placed above or below the notes. Measure 26 starts with a treble staff containing a quarter rest followed by a melodic line. Measure 29 ends with a Bb7 chord. Measure 30 begins with a Bb7 chord and a melodic line. Measure 31 features Fmi79, Emi79, and Ebmi79 chords. Measure 32 ends with a Cma7 chord. Measure 33 starts with an Fma7 chord. Measure 34 features Ebmi7 and Db chords. Measure 35 features a Db chord. Measure 36 ends with a Dbmi chord.

(Nb.7 Fortsetzung des Motivs)

### Zusammenfassung

Aufgrund des hohen Outputs an Filmen im Hollywood der dreißiger und vierziger Jahre hat sich ein formelhafter Charakter der musikdramatischen Mittel entwickelt.

Max Steiner hat sich dieser Stilmittel bedient und sich dabei eine sehr ökonomische und rationelle Arbeitsweise angeeignet.

Zusammenfassung der wichtigsten Stilmittel Max Steiners

- ausgiebiges Benutzen der Leitmotive;
- dabei motivische Arbeit, wie Sequenzierung, Augmentation oder Diminution,
- Steiner zitiert aus anderen Filmen und anderen Stellen des aktuellen Filmes, einerseits aus ökonomischen Gründen, andererseits, um Reminiszenzen und auch Assoziationen, bzw. eine Stringenz zu schaffen.

- Mediantenharmonik und überraschende Modulationen, die ein rasches Changieren von hellen nach dunklen Farben und umgekehrt erlauben. Das Fehlen von definierten Grundtonarten. Seine Harmonik ist suggestiv, nicht primär funktional.
- Die Orchestrierung, die in ihrer ausgearbeiteten Form von einem Orchestrator erarbeitet wird, wird als konstruktives Element mitunter schon bei der Planung von bestimmten Filmszenen vorgegeben, bevor der Komponist sich an die Arbeit macht.

#### 4. Vergleich mit dem Musiktheater Richard Wagners

Das Musiktheater Richard Wagners kann aus folgenden Gründen als vorbildhaft für die Filmkomponisten angesehen werden:

- **subjektiver Gebrauch der Harmonik** (Schönberg schreibt in seiner Harmonielehre über das Fehlen der Funktionsharmonik: „Denn die einzige musikalische Kunstform, die ein solches Zentrum nicht hat, die Oper, ist bloß ein Beweis für die andere Möglichkeit: für die aufgehobene Tonalität“).<sup>22</sup>
- gezielter **Einsatz von Leitmotiven**, die nicht musikalisch, sondern dramaturgisch bedingt sind.

*Richard Wagner – Das Rheingold (UA 1869)*

Anmerkung vorneweg: Der Vergleich einer Oper von R. Wagner, wie der *Ring des Nibelungen* mit einer Laufzeit von knapp 19 Stunden, mit etwa 100 Leitmotiven mit einem Kinofilm mit etwa einer Stunde Musik mit drei Leitmotiven kann nur grundsätzlicher Natur sein.

Dennoch soll hier ein kleiner Ausschnitt aus dem *Rheingold*, dem Vorabend der Oper, der Musik von Max Steiner gegenüber gestellt werden, um zu zeigen, dass sich die Filmmusiker in Hollywood zur Blütezeit der symphonischen Filmmusik bewusst an ihren europäischen Vorbildern orientiert haben, vor allem an Richard Wagner, der mit seinem Konzept des Gesamtkunstwerkes in seinem Musiktheater das Teamwork bei der Entstehung eines Filmes mit den Elementen Script, Schauspiel, Musik (Arie entspricht dem Dialog, Rezitativ entspricht dem Underscoring), Licht und Bühnenbild vorweggenommen hat.

---

<sup>22</sup> Schönberg 1986, 445.

*Zwei Leitmotive und deren Verarbeitung*

Das erste wichtige Motiv dieses Vorabends ist das des Rings. Der Ring symbolisiert die Macht oder auch stellvertretend die menschliche Gier nach der Macht.

### Alberichs Ring

Cl. C. A.

B.cl, Vel  
Cb

*(Nb.8. Richard Wagner: Alberichs Motiv)*

Das Thema des Rings und der damit verbundenen Macht ist von zentraler Bedeutung für das ganze Werk. Der Zuhörer soll dieses Motiv auch in späteren Teilen des Dramas wieder erkennen und richtig zuordnen können. Daher gibt Wagner diesem Motiv den entsprechenden Raum.

### Entwicklung des Ringmotivs

5  
Pno.

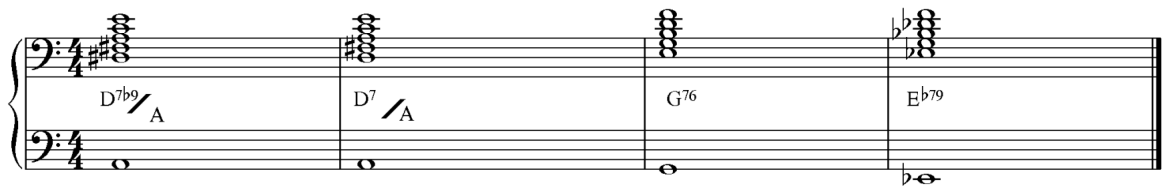
*(Nb.9 Entwicklung des Ringmotivs)*

Was nun folgt, ist keine wörtliche Wiederholung des Motivs, aber auch keine Sequenz. Für eine Modulation bräuchte man eine definierte Ausgangstonart und eine klar erkennbare Zieltonart, was hier nicht der Fall ist. Eine Sequenz wäre eine stetig auf- oder absteigende Folge. Da diese Passage also nicht wirklich auf eine der beiden Möglichkeiten zutrifft, ist es gut, sich dieser Stelle zunächst beschreibend zu nähern. Das Motiv

erscheint 4 Mal über einer absteigenden Basslinie und den Harmonien über D-G-Eb. Das in der Romantik gerne verwendete Prinzip der Rückung ist hier für Wagner das probate Mittel.

Um kurz die Handlung zu erläutern – der Nibelung Alberich hat den Rheintöchtern den Ring der Macht entrissen und taucht damit in den Rhein hinab. Dieses Herabtauchen wird deutlich durch den absteigenden Bass und die Harmonien symbolisiert.

### Ringmotiv Septakkorde



*(Nb. 9b Der motivischen Entwicklung zugrunde liegende Septakkorde)*

Es sind 4 Septakkorde, die sich alle nicht auflösen, nämlich D7b9, D7/G und G7, eine Akkordprogression, die den Quintenzirkel erahnen lässt. Diese wird aber in einer Mediantenrückung von G nach Es7/9 weiter geführt. Die Quinte von *Es*, das *B*, ist die Mollterz von *G*. Der Effekt ist die Verdunklung von G-Dur nach G-Moll.

Wagner bringt jetzt ein neues Motiv. Diese Verbindung zweier oder mehrerer Motive war für Wagner selber ein Merkmal seiner musikdramatischen Kunstfertigkeit. In einem Brief vom 29. Oktober 1859 an Margarethe Wesendonck schrieb er: „Meine feinste und tiefste Kunst möchte ich die des Überganges nennen“.

Der Übergang findet zwischen der ersten und zweiten Szene des *Ring des Nibelungen* statt. Wagner hat seine Opern durchkomponiert und nicht mehr in Akte sondern in Aufzüge und Szenen unterteilt. Anstelle eines Umbaus führt das Orchester von der ersten in die zweite Szene. Das wichtige Symbol der ersten Szene ist der Ring, der die Macht verleiht, und in der zweiten Szene ist dies die Burg Walhall. Dies ist das neue Motiv.



## Walhall



(Nb.10 Das neue Motiv: Walhall)

Das Metrum ändert sich (3/4), die Melodierhythmik wird verändert, intensiviert, was dem Verlauf der dramaturgischen Entwicklung entspricht. Im nächsten Beispiel sind diese beiden Motive noch einmal gegenübergestellt.

## Alberichs Ring



## Walhall



(Nb.11 Die beiden Motive nebeneinander)

Als erstes fällt auf, dass die Intervalle die gleichen sind (Terzen und Sekunden) und sich beide Motive abwärts bewegen. Auch rhythmisch sind sie sehr ähnlich. Hinter dieser offensichtlichen musikalisch-strukturellen Parallele ist die symbolische Ebene verborgen. Sowohl Alberichs Ring als auch die Festung Walhall stehen für die Ausübung von Macht. Der Ring verleiht die Macht für den Verzicht auf Liebe, die Festung steht für die göttliche Machtausübung, die nicht herausgefordert wird. Der Übergang von einem Motiv zum anderen geschieht, was Harmonik, Orchestrierung und Stimmführung anbelangt, mit äußerster Raffinesse und fast nicht wahrnehmbar. Zunächst noch einmal die ersten drei Wiederholungen des Ringmotivs. Mit der harmonischen Veränderung geht auch eine Veränderung der Orchestrierung einher.

Cl, C.A.  
Clb.  
Vcl.Cb.

Fg  
Cor, Timp.

Vla.  
Cor, Timp.

Hier ist die Schnittstelle. Der Akkord Es7, der ja die neue Szene vorbereitet, sollte sich dominantisch nach As-Dur oder umgedeutet nach D-Dur auflösen.

Cor.  
Vcl & Cb

*(Nb.12 Umwandlung des Ringmotivs)*

Und in der Tat kommt im Bass als nächstes ein As, aber darüber breitet sich der Quartsextakkord von Des-Dur aus.

## Walhall



(Nb.13 Walhallmotiv)

Das heißt, die Akkordfolge ist Eb7 – Db. Nun breitet sich das Motiv langsam aus, die Harmonik hellt sich auf, diesmal mit der aufsteigenden Melodik im Einklang. Dazu passt auch die Regieanweisung: „... der hervorbrechende Tag beleuchtet mit wachsendem Glanze eine Burg mit blinkenden Zinnen“.

Das Walhallmotiv ist zweigeteilt und die rasche Ausbreitung des Lichts und das Erscheinen des Schlosses werden besonders durch die Verkürzung des Motivs bzw. die Abspaltung der Fortsetzung des Motivs beschleunigt.

## Walhallmotiv Entwicklung

(Nb.14 Entwicklung des Walhallmotivs)

Zunächst nimmt Wagner also nur den zweiten Teil des Motivs und führt es von Des nach Ges (Subdominante), von da in die obere Medianten Bb und noch mal den Quintenzirkel hinauf nach F. Doch hier passiert etwas. Das Erreichen von F hält gerade mal einen Takt und färbt sich nach F-Moll. Der aufmerksame Zuhörer merkt, dass der ganze strahlende Glanz dieses Schlosses einen tragischen Beigeschmack haben wird, wie sich später herausstellen soll. Der Ring der Macht soll als Lohn für das Schloss verwendet werden und die Tragödie nimmt ihren Lauf.

Den Zwiespalt dieser Situation erreicht der Komponist durch zweierlei. Entgegen der Verdunklung der Harmonien (von G nach Des) hellt sich die Orchestrierung zusehends auf. Zu Beginn ist es die dunkle, mystische Klangfarbe der Klarinetten, die das Thema bestimmt, am Ende der Passage ist es der strahlende Klang der Hörner. Entsprechend der sich aufhellenden Orchestrierung wird auch die Färbung der Akkorde immer reiner.

### *Zusammenfassung*

- a) Die Vorbildfunktion Richard Wagners für die Filmmusik zeigt sich erstens im dramaturgisch bedingten Gebrauch von Leitmotiven. Sämtliche Möglichkeiten motivischer Arbeit werden ausgeschöpft.
- b) Die subjektive bzw. suggestive Behandlung der Harmonien steht im Vordergrund. Die Funktionsharmonik ist nicht mehr relevant. Es fällt auf, dass das Stilmittel der Mediantenrückung oft verwendet wird.
- c) Die Orchestrierung wird zunehmend außermusikalisch bestimmt.

Bei allen strukturellen und formalen Unterschieden zeigt sich eben hier das Vorbildhafte des Musiktheaters Richard Wagners für die Filmkomponisten in Hollywood. Steiner sagte selbst über Wagner: „If Wagner had lived in this century he would be the Number One film composer“.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> zit. in: Thomas 1996, 19.

## Literatur

- Adorno, Theodor W. und Eisler, Hanns (2006) *Kompositionen für den Film*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kalinak, Kathryn (1992) *Settling the Score*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Lebo, Harlan (1992) *Casablanca - behind the scenes*. New York: Simon & Schuster.
- Prendergast, Roy (1992) *Film Music – a neglected art*. New York: W.W. Norton & Company.
- Schneider, N.J. (1997) *Komponieren für Film und Fernsehen*. Mainz: Schott.
- Schönberg, Arnold (1986): *Harmonielehre*. Universaledition.
- Steiner, Max (o.J.) *Notes To You*. Unpublished Autobiography. Max Steiner Collection. L. Tom Perry Special Collections Library. Harold B.Lee Library. Brigham Young University. Provo, Utah.
- Thomas, Tony (1996) Max Steiner: Vienna, London, New York and Finally Hollywood. In: James V. d'Arc, (Hrsg.): *The Max Steiner Collection. Film Music Archives Special Collections and Manuscripts*, Harold B. Lee Library, Brigham Young University.
- Weill, Kurt (1990) *Musik und Theater*. Gesammelte Schriften. Mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews, hg. v. Stephen Hinton und Jürgen Schebera, Berlin: Henschel.

### Empfohlene Zitierweise:

Wegele, Peter: Max Steiner und die Filmmusik des Golden Age in Hollywood. Eine kurze Betrachtung der wichtigsten stilistischen Merkmale anhand der Musik Steiners zum Film Casablanca.

In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 6, 2010.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm>

Datum des Zugriffs: 1.11.2010.

Kieler Beiträge für Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © by Peter Wegele. All rights reserved.

Copyright © für diese Ausgabe by Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung. All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and „Kieler Beiträge für Filmmusikforschung“.